

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CÂMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS
LITERÁRIOS – MESTRADO/DOCTORADO**

CLAUDIOMAR PEDRO DA SILVA

**A PERSONAGEM E SEU DUPLO - SINGULARIDADES DO TEATRO
DE NELSON RODRIGUES E AUGUSTO SOBRAL**

**Tangará da Serra-MT
2019**

CLAUDIOMAR PEDRO DA SILVA

**A PERSONAGEM E SEU DUPLO – SINGULARIDADES DO TEATRO DE
NELSON RODRIGUES E AUGUSTO SOBRAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários - PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários, na área de Letras, Linha de Pesquisa: Literatura e vida social em países de língua oficial portuguesa, sob a orientação do Professor Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva.

**Tangará da Serra-MT
2019**

CIP – CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

S586p SILVA, Claudiomar Pedro da.

A personagem e seu duplo: singularidades do teatro de Nelson Rodrigues e Augusto Sobral / Claudiomar Pedro da Silva. – Tangará da Serra, 2019. 240 f. ; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) – Curso de Pós-graduação *Stricto Sensu* (Doutorado) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2019.

Orientador: Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva.

1. Dramaturgia Moderna. 2. Teatro Brasileiro e Português. 3. Nelson Rodrigues, 1912-1980. 4. Augusto Sobral, 1933-2017. 5. Personagem e Seu Duplo. I. Silva, Agnaldo Rodrigues da, II. Título. III. Título: singularidades do teatro de Nelson Rodrigues e Augusto Sobral.

CDU 821.134.3-2.09

**A PERSONAGEM E SEU DUPLO – SINGULARIDADES DO TEATRO DE
NELSON RODRIGUES E AUGUSTO SOBRAL**

Claudiomar Pedro da Silva

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT
(Orientador)

Profa. Dra. Maria Fernanda Amaro de Matos Brasete
Universidade de Aveiro - UA

Profa. Dra. Jane Fraga Tutikian
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Profa. Dra. Elizabeth Battista
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT

Prof. Dr. Hélio Gomes Moraes Junior
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT

Tangará da Serra-MT, 12 de dezembro de 2019.

À

Meu amado Pai,
Meus amados Irmãos,
Minha amada Esposa,
Meus amados Filhos
e

À memória de minha amada Mãe.

Dedico!

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva, pelo exemplo de determinação, pelas incansáveis orientações, pela infinita paciência, pela dedicação e, acima de tudo, pela amizade e apoio no decorrer desta pesquisa.

À banca de qualificação e defesa, Professores: Maria Fernanda Amaro de Matos Brasete, Jane Fraga Tutikian, Elizabeth Battista, HÉlvio Gomes Moraes Junior e Agnaldo Rodrigues da Silva, pelas valorosas indicações e contribuições.

À Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, meus sinceros agradecimentos.

À Universidade de Aveiro – UA/Portugal, pela acolhida.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), pelo apoio no desenvolvimento do Estágio de Doutorado no Exterior, realizado na Universidade de Aveiro, em Portugal, no período de agosto de 2018 a janeiro de 2019, sob a supervisão da Professora Doutora Maria Fernanda Amaro de Matos Brasete.

À Secretaria Estadual de Educação, Esporte e Lazer – SEDUC, de Mato Grosso, pela concessão de licença para os estudos, em especial a equipe de Qualificação Profissional.

Aos bibliotecários e arquivistas dos diferentes espaços que recorri em busca de material para pesquisa, em especial a equipe da Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, que direta ou indiretamente contribuíram com seus valorosos conhecimentos.

Ao Secretário e ao coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, pelos esclarecimentos e encaminhamentos necessários.

Aos colegas de turma do PPGEL, companheiros de jornada, pelo apoio fraternal.

Ao Professor Doutor Sidnei Boz, pela amizade.

Aos colegas de trabalho da educação básica e meus queridos alunos, pelas palavras de apoio e incentivo.

Aos amigos pelo incentivo e estímulo.

Aos meus amados pais pelo amparo e amor. Pai, agradeço imenso pelo exemplo de vida e compreensão. Amada mãe (*in memoriam*), gratidão pelo eterno amor.

Aos queridos irmãos, gratidão pelo apoio. Seis, cada um com uma particularidade especial.

À minha família, pelo amor, carinho e amparo, insubstituíveis.

Ao filho Gustavo Santos Silva pela companhia e compreensão.

À Cecília que está por nascer e já nos contagia com as alegrias da vida.

À Cíntia Graciele da Silva pelo amparo, amor e compreensão de minhas angústias e ausências.

E a todos que entrelaçam minha vivência...

Ao bondoso Deus, por tudo!

Grato!

Sabemos que o problema do homem é o outro.
(NELSON RODRIGUES)

RESUMO

Esta tese propõe uma análise sobre a personagem e seu duplo nas peças teatrais *A Mulher Sem Pecado* (1941) e *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues e *Consultório* (1960) e *Abel, Abel* (1984), de Augusto Sobral. O duplo é uma condição que se manifesta na existência da personagem, permitindo que ela possa desempenhar os papéis sociais que lhe são requisitados na trama. Desse modo, a personagem, mesmo sendo única, apresenta faces complementares. Nesse contexto, faz-se necessária uma investigação para identificar como as personagens são construídas e, portanto, investigar as suas dualidades existenciais, procedimento que acontece pelo desdobramento de cada *persona*, na frenética busca pela identidade. História e ficção entram em diálogo, uma vez que para compreender o duplo das personagens, é necessário transitar por questões que envolvem o comportamento do homem moderno, assim como a sua impotência diante das angústias que afloram frente aos desafios da existência. Para fundamentação teórica da pesquisa, foram tomadas como referências os escritos de Freud (1976, 1996, 1997), Rank (2013), Bravo (2005), Rosset (2008), Artaud (1987), Barthes (2007), Pavis (2015), Ryngaert (1992, 2013) e Szondi (2001, 2004), assim como uma vigorosa fortuna crítica que subsidiou os estudos acerca do teatro moderno e do moderno teatro de língua portuguesa, tais como Magaldi (1981, 1997, 2004, 2010), Prado (2005, 2009), Rosenfeld (1985), Fadda (1998, 2001), Rebello (1967, 1977, 1979, 1984, 1998, 2000), entre outros estudiosos do teatro brasileiro e português.

Palavras-chave: Dramaturgia moderna. Teatro brasileiro. Teatro português. Nelson Rodrigues. Augusto Sobral. Personagem e seu duplo.

ABSTRACT

This thesis proposes a character analysis and its double in *A Mulher Sem Pecado* (1941) and *Vestido de Noiva* (1943) plays, by Nelson Rodrigues and *Consultório* (1960) and *Abel, Abel* (1984) plays, by Augusto Sobral. The double is a condition that shows up in the character's existence, allowing her to play the social roles that are required in the plot. Thus, the character, even being unique, has complementary faces. In this context, an investigation is necessary to identify how the characters are constructed and, therefore, to investigate their existential dualities, a procedure that happens by each persona unfolding, in the frenetic identify searching. History and fiction come into a dialogue, once to understand the characters double, it's necessary to transit through issues that involve the modern man behavior, as well as their disabilities to face the distress that comes up against the existence challenges. For the research's theoretical foundation, were taken as references the writings of Freud (1976, 1996, 1997), Rank (2013), Bravo (2005), Rosset (2008), Artaud (1987), Barthes (2007), Pavis (2015), Ryngaert (1992) and Szondi (2001, 2004), as well as a vigorous critical fortune that subsidized the studies about modern theater and the modern theater in Portuguese language, such as Magaldi (1981, 1997, 2004, 2010), Prado (2005, 2009), Rosenfeld (1985), Fadda (1998, 2001), Rebello (1967, 1977, 1979, 1984, 1998, 2000), among other Brazilian and Portuguese theater scholars.

Keywords: Modern playwriting. Brazilian theater. Portuguese theater. Nelson Rodrigues. Augusto Sobral. Character and its double.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 01	O dramaturgo Nelson Rodrigues em 1949. Foto Carlos. Cedoc/Funarte. Fonte: < http://www.funarte.gov.br/brasil/memoriadas artes/acervo/nelson-rodrigues/biografia-de-nelson-rodrigues/ > Acesso em: 17 de fevereiro de 2019.	14
Imagem 02	Fotografia de Augusto Sobral. Arquivo DN. Fonte: < https://www.dn.pt/artes/interior/morreu-augusto-sobral-5645911.html > Acesso em: 18 de setembro de 2018.	14
Imagem 03	Capa da peça <i>A Mulher Sem Pecado</i> . Fonte: RODRIGUES, Nelson. <i>A Mulher Sem Pecado</i> . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.	23
Imagem 04	Em <i>A Mulher Sem Pecado</i> , a bela e jovem Lídia (Luciana Braga) é seduzida por Umberto (Rocco Pitanga). Direção de Luiz Arthur Nunes. Teatro Nelson Rodrigues, Rio de Janeiro, 2000. Foto de Guga Melgar. Fonte: RODRIGUES, Nelson. <i>Teatro Completo Nelson Rodrigues: peças psicológicas e míticas e tragédias cariocas</i> . 4. ed. Recurso digital. Rio de Janeiro Nova Fronteira, 2017.	23
Imagem 05	Capa da peça <i>Vestido de Noiva</i> . Fonte: RODRIGUES, Nelson. <i>Vestido de Noiva</i> . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.	81
Imagem 06	Cena Final de <i>Vestido de Noiva</i> . Encenação. Os comediantes (1943). Foto: Revista da Semana, N. 47, 18 de novembro de 1944. p. 14. Fonte: < ">https://www.google.com/search?q=am%C3%A9lia+de+oliveira+a+mulher+sem+pecado+nelson+rodrigues&client=firefox-b&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjp5lXjnO3jAhVC1bkGHSyuBDoQ_AUIEygD&biw=1252&bih==579imgrc=r3kiWLJcS2l1FM:> > Acesso em 17 de novembro 2018.	81
Imagem 07	Capa da Primeira Edição da peça <i>Consultório</i> . Fonte: SOBRAL, Augusto. <i>Consultório</i> . Lisboa: Arcádia, 1961. ©TNDM II, PRG 1737.	126
Imagem 08	Foto espetáculo. EJM_011149: de Augusto Sobral encenação de Artur Ramos produção Teatro Nacional D. Maria II. Fotografia de José Marques.196, na imagem	126

Costa Ferreira, Adelaide João e Carlos Avilez. Fonte:
©TNDM II.

- Imagem 09** Capa da Primeira Edição da peça *Abel, Abel*. Fonte: SOBREAL, Augusto. *Abel, Abel*. Lisboa: SPA, 1992. 172
(Digitalização da Biblioteca Nacional de Lisboa, BI 8513).
- Imagem 10** Cartaz da peça *Abel, Abel*. Fonte: Diário de Lisboa, 18 Maio de 1984, p. 15. 172
- Imagem 11** A atriz Stella Perry em *A Mulher Sem Pecado*, 1946. Foto Carlos – Cedoc-Funart. Disponível em <<http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/imagens/imagens-fotos/page/132/>> Acesso em 06 de agosto de 2019. 220
- Imagem 12** Cena da peça *Vestido de Noiva*, na foto Lina Grey, Stela Perry e Maria Barreto Leite. 1943. Foto: Veja São Paulo. Disponível em <<https://vejasp.abril.com.br/blog/dirceu-alves-jr/8220-vestido-de-noiva-8221-de-nelson-rodrigues-faz-70-anos-e-insiste-na-juventude/>> Acesso em 07 de outubro de 2019. 220
- Imagem 13** Cena da peça *Consultório*, na foto: Ana Paula e Carlos Avilez. Teatro Nacional D. Maria II. 1961. Fotografia de José de Marques, EJM_011155. ©TNDM II. 220
- Imagem 14** Cena da peça *Abel, Abel*, na foto: Glicínia Quartim, Rogério Vieira e José Wallenstein. Fotografia do Jornal Expresso. 02 de junho de 1984, p. 15. Matéria de Anabela Mendes, sob o título de “Papéis que se trocam por um pai que se procura”. 220

SUMÁRIO

ABREM-SE AS CORTINAS.....	15
PRIMEIRO ATO	
1 A PERSONAGEM E SEU DUPLO: DO PLANO REAL À IMAGINAÇÃO EM <i>A MULHER SEM PECADO</i>	24
1.1 Entre tramas e dramas – percepções sobre a construção cênica.....	24
1.2 Singularidades do mundo ficcional.....	39
1.2.1 Entre fantasmas e medos.....	46
1.3 Materialização do desejo: o feitiço contra o feiticeiro.....	53
1.3.1 Por trás da máscara: entre desejos e desdobramentos.....	65
1.4 Tensão em dose dupla: fidelidade ou infidelidade?	76
SEGUNDO ATO	
2 REALIDADE, ALUCINAÇÃO E MEMÓRIA: DE UM VESTIDO À DUPLA FACE	82
2.1 A ambivalência do comportamento humano: fronteiras entre a realidade e a alucinação.....	82
2.2 Tantos EUS – fragmentação da identidade.....	103
2.3 Desdobramentos do inconsciente de Alaíde.....	106
2.3.1 Repressão, transgressão e desdobramento: singularidades da personagem.....	109
2.3.2 A confidente – espelho de uma mente em delírio.....	114
2.4 Outros duplos: simulacros da mente de Alaíde.....	117
TERCEIRO ATO	
3 CONSULTÓRIO E A ARTICULAÇÃO DO DUPLO.....	127
3.1 Em busca da unicidade – Sobral e o moderno teatro.....	127
3.2 Características do absurdo no teatro de Augusto Sobral.....	135
3.3 Peças de um jogo.....	143
3.4 Há um outro eu em mim.....	161

QUARTO ATO

4 O CONFLITO DO MITO EM <i>ABEL, ABEL</i>: DA TRANSFORMAÇÃO DO MITO À LITERALIZAÇÃO DA HISTÓRIA.....	173
4.1 A dimensão do mito Caim e Abel e a subversão da relação fraternal.....	173
4.2 Personagens e as relações de poder.....	178
4.3 Metáfora da Cadeira: rivalidade e ódio entre os irmãos.....	197
4.3.1 <i>Abel, Abel</i> e o 25 de Abril.....	204
4.4 O duplo e a configuração da personagem.....	207
FECHAM-SE AS CORTINAS.....	221
REFERÊNCIAS.....	229

Imagem 01

Nelson Rodrigues
(1912-1980)



Imagem 02

Augusto Sobral
(1933-2017)

ABREM-SE AS CORTINAS

Nelson Rodrigues e Augusto Sobral são imponentes nomes da moderna dramaturgia em língua portuguesa que enobrecem uma das mais antigas expressões do espírito lúdico da humanidade, o teatro. Com característica multissensorial, é uma arte que incorpora outras artes em diferentes estéticas e signos deste vasto mundo de linguagens.

O teatro é uma arte que está associada à história e, desde a Antiguidade Clássica, é uma expressão da linguagem humana. Trata-se de um importante elemento cultural que, com sua inefável competência, é capaz de viabilizar determinada concepção das relações humanas, recuperando e atualizando saberes ao longo do tempo. Contudo, é necessário compreender que “as mudanças no teatro reflectiram, naturalmente, as alterações fundamentais que se processaram na ideologia e nos valores das sociedades” (VASQUES, 2003, p. 152).

No texto *Da Necessidade do Teatro* (1998a), Luiz Francisco Rebello, ao ser provocado com a pergunta “É o teatro necessário?”, responde fazendo uma comparação com a necessidade do sexo, e menciona que para alguns o sexo não é necessário, como, por exemplo, os puritanos da Inglaterra do século XVII. Com tom de humor, o crítico brinca com a comparação e, em seguida, afirma que “o teatro ou o instinto teatral, está em nós, tal como em nós o apetite sexual” (REBELLO, 1998a, p. 21). Com essa comparação, ele adverte que os partidários da castidade absoluta não existiriam como tal, se os pais deles tivessem seguido rigorosamente a mesma opinião.

Nessa conjuntura, constituída de uma densa polifonia de signos, o teatro torna-se capaz de trabalhar com as questões do comportamento humano. O relevo dado a esse comportamento expressa o duplo das personagens que, por sua vez, agem na ânsia pela busca de soluções para seus problemas. O duplo configura-se pela possibilidade do desdobramento do indivíduo. Temáticas que envolvem o desdobramento das personagens são recorrentes na historiografia da literatura universal de modo que atualizar esses estudos na dramaturgia moderna torna-se salutar, principalmente ao envolver os textos cênicos de Nelson Rodrigues (Brasil)

e Augusto Sobral (Portugal). Diante do exposto, o *corpus* desta investigação está constituído pelas seguintes peças teatrais: *A Mulher Sem Pecado* (1941) e *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues; *Consultório* (1960) e *Abel, Abel* (1984), de Augusto Sobral.

O duplo é uma característica que se manifesta na existência da personagem e, por isso, envolve a análise de aspectos existenciais que se ligam às dualidades que o ser humano vive. É possível encontrar diferentes interpretações para o mito do duplo ao longo da história, em diferentes culturas. Elementos relacionados a duplicidade são mencionados por Bravo (2005), ao fazer uma análise histórica da evolução da temática e suas mudanças no decorrer do tempo. No princípio, o duplo representava a semelhança física entre dois indivíduos; isso causava efeitos de substituição ou usurpação da identidade, como o sócia e o gêmeo. Como tema literário, o duplo é infinitamente variado. Pode-se citar autores que abordam a temática com uma abertura para a interioridade do sujeito: Plauto, com *Anfitrião* (201-207 a.C.); William Shakespeare, em *Comédia dos Erros* (1592-1593); Miguel de Cervantes, em *Dom Quixote* (1605); Edgard Allan Poe, em *William Wilson* (1839); Dostoievski, com *O duplo* (1846); Robert Louis Stevenson, em *O estranho caso do Dr. Jekyll* (1855); Kafka, com *A metamorfose* (1915), dentre outros.

A arte teatral recorre ao duplo para mostrar como a personagem pode representar o mundo, constituindo-se pela metáfora de uma busca de unicidade da identidade que pode representar a compreensão do próprio eu interior. Pavis (2015) afirma que o duplo perfeito se realiza no sócia, mas também é frequente surgir como um irmão inimigo, um *alter ego*, um executor de serviços sujos, um cúmplice, um parceiro ou uma projeção de si próprio para o diálogo. Assim, a temática do duplo é encontrada nas mais antigas histórias da humanidade, desde o mito bíblico da criação do mundo o duplo está interligado com a noção de desdobramento, pois envolve a imagem e o confronto do “eu” e do “outro eu”, revelando aspectos até então não conhecidos do caráter do eu original. Na criação, Deus fez o homem à sua semelhança. Nessa perspectiva, a “noção de duplo está na concepção divina, já que Deus, consciência absoluta, cria o universo para nele se refletir” (MELLO, 2000, p. 112). No mito da criação, a própria estrutura interior do homem pressupõe a união de elementos diferentes. No início, o homem era um ser único, depois foi

extraído dele um novo ser, como diz no livro de *Gênesis*: “Então Javé Deus fez cair um torpor sobre o homem, e ele dormiu. Tomou então uma costela do homem e no lugar fez crescer carne. Depois, da costela que tinha tirado do homem, Javé Deus modelou uma mulher” (GÊNESIS, 2:21-23).

Pode-se encontrar subjacente o mito do duplo, o homem interpretado como possuidor de uma natureza dupla, a ideia de que o que é uno também é múltiplo. Em *O Banquete*, Platão revive o mito ao mencionar o andrógino, um ser uno, completo e perfeito, que mais tarde é separado pela interferência divina, principiando a busca pela metade perdida. Ao efetuar a divisão, Zeus faz uma reflexão acerca da existência dos homens “eu os cortarei a cada um em dois, e ao mesmo tempo eles serão mais fracos e também mais úteis para nós, pelo fato de se terem tornado mais numerosos; e andarão eretos, sobre duas pernas” (PLATÃO, 2002, p. 120). Essa experiência dolorosa de cisão e dualidade, faz a ferida do andrógino não cicatrizar. Assim, a natureza humana se mutilou em duas e cada uma ansiava por sua outra metade. Inicia uma busca incessante da metade perdida, visando a reunificação das metades separadas, segundo Bravo (2005) “o homem desdobrado, a mulher desdobrada ou o andrógino representavam a união primitiva, o estado de perfeição a que os homens põem fim quando ameaçam os deuses: a bipartição é o castigo infligido pelos deuses” (p. 262).

O mito do duplo tem evoluído para uma representação heterogênea, tornando-se um signo ligado à busca de identidade. Nessa linha de pensamento, Bravo (2005) afirma que a literatura tem a vocação de pôr em cena o duplo, invalidando o princípio da identidade una, podendo a personagem ter múltiplas faces. Nesse sentido, o conceito de duplo se constrói em função de uma luta entre princípios ou entidades opostas e, ao mesmo tempo, complementares. Acima de tudo, o duplo literário pode se inscrever em uma linha de interrogação acerca da identidade e da unidade do indivíduo. A temática tem possibilidades de aparecer quando há em uma mesma personagem duas incorporações. O indivíduo se desdobra e suas ações geram confronto, que emerge o conflito de identidade do “eu” e do “outro”, aspecto que será investigado nas peças, tomadas como *corpus*.

Dada à elasticidade de definição da temática do duplo, define-se uma linha teórica que subsidiará a análise investigativa, com o intuito de responder a hipótese

da tese que se centraliza na questão: como o duplo se configura nas personagens? Nesse sentido, Bravo (2005) indica que o duplo está conectado com a experiência da subjetividade, pois os primeiros estudos apontam para a noção do duplo como idêntico, os gêmeos ou duplos por multiplicação são mais recorrentes. Contudo, a noção de duplo que envolve a identidade poderia evocar desdobramento psíquico do sujeito e, nesse caso, o duplo envolveria uma questão interna da personagem, um outro “eu”.

No tocante ao duplo, a teoria de Freud enfatiza a compreensão da vivência do estranho como um íntimo familiar reprimido quando se liberta da repressão. Em alemão, *Unheimlich* quer dizer estranho e familiar. Para o teórico, diferente da vida real, a ficção se dispõe de recursos que provocam os efeitos, assim como criam possibilidades para o estranho. No caso da teoria do duplo de Rank (2013), descrita em *O duplo*, é possível perceber a representação da duplicidade do “eu” na produção literária, sob a perspectiva da dualidade do sujeito que está associada ao processo de mimese. Nesse ensaio, o teórico apresenta a recorrência do duplo como representação do mal e da angústia da morte, privilegiando aspectos psicológicos do tema ao analisar a semelhança da formação mental de autores, tais como: E.T. Hoffman, Poe, Stevenson e Dostoiévski. Segundo o teórico, sob a influência do crescente interesse nos estudos psicológicos, “acha-se novamente em evidência a popularidade do tema sobre a dupla personalidade” (RANK, 2013, p. 27). Entende-se por dupla personalidade, nessa linha de pensamento, a tendência do autor de dissociar o “eu” do sujeito em “eus” fragmentados em personalidades que contradizem a sua vida dita original.

Clément Rosset em *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão* (2008) afirma que o duplo está presente no espaço da ilusão, que é o espaço da duplicação do real em outro mundo; logo está presente em um vasto espaço que envolve os fenômenos de desdobramento da personalidade, esquizofrenias e paranoias obsessivas. Para Rosset, a personalidade se constitui na ilusão, contudo não se escapa do real, pois o desdobramento da personalidade se dá diante da negação da vida imediata do sujeito, segundo o teórico, “não é o outro que me duplica, sou eu que sou o duplo do outro” (ROSSET, 2008, p. 33). Nesse sentido, para a estrutura fundamental do duplo ser revelada deve haver o reconhecimento entre

uma ação real e uma diferente, porém paradoxalmente é a mesma, logo o duplo é o desdobramento do “eu” original em um outro “eu”.

Esses teóricos apresentam perspectivas de análise do mito do duplo que coadunam com a proposta desta tese, pois suscitam variados aspectos que remete à problemática da identidade do ser humano. Seu caráter existencial o deixa mais complexo ao estabelecer relação com a identidade das personagens na ficção, pois vai além do campo da ficção e envolve também fatos do campo da psicologia, da filosofia e das relações sociais. Nesse sentido, este trabalho parte do pressuposto de que a identidade é um processo permanente e complexo, relacionado com o dinamismo interior do sujeito, que, segundo a teoria freudiana, está interligado com as pulsões da libido ou do inconsciente frente a forças que procuram o equilíbrio entre o sujeito e o mundo. Esse processo pode gerar alienação ou duplicidade, que como consequência dá lugar ao desdobramento da personalidade, externando aos outros uma imagem diferente de seu “eu” original, ou seja, usando máscaras sociais que representam um outro “eu”. Bargalló (1994) aborda o tema da identidade ao propor uma tipologia do duplo, que está atrelada à constituição do psiquismo humano.

Nas peças que integram o *corpus*, o duplo parece uma das maneiras de representar a identidade fragmentada do sujeito moderno. Nesse sentido, a partir da leitura minuciosa dos textos cênicos de Nelson Rodrigues e Augusto Sobral, aflora-se a inquietude para investigar como as personagens externam seus duplos, diante de uma situação limite e de conflito intenso que envolve aspectos psicológicos, neurose e ilusão.

Nelson Rodrigues produziu uma dramaturgia considerada expressionista. Fraga (1998) fez um estudo que define as características expressionistas das peças do dramaturgo, a fim de mostrar que sua visão de mundo é fundamental na concepção existencial e na recusa da realidade que nos cerca. Exímio com as palavras e bom observador do comportamento humano, Nelson compõe personagens psicologicamente complexas, que mesmo sendo únicas, apresentam sintomas de dualidades existenciais, que poderão ser comprovadas nesta tese. Augusto Sobral, dramaturgo absurdista, compõe suas personagens com referência na complexidade do comportamento humano, a fim de construir seres divididos

entre um “eu” e “outro eu”, aspecto que esta investigação buscará demonstrar como configuração do duplo diante dos complexos existenciais de cada ser de papel, no contexto da solidão e dos desencontros das relações sociais.

No intuito de articular a teoria, a crítica e a análise do *corpus*, a presente tese está estruturada em quatro capítulos nomeados por atos. No Primeiro Ato, nomeado de “A personagem e seu duplo: do plano real à imaginação”, realizaremos uma apresentação da produção teatral inaugural de Nelson Rodrigues pelo viés da temática do duplo, as acepções e confluências apontadas na análise da peça *A Mulher Sem Pecado*, enveredada pelas férteis vias do desdobramento do ser e suas singularidades. A proposta visa compreender como o dramaturgo, ao compor a trama, dispôs de um indivíduo gerador, a partir do qual surge a personagem que protagoniza uma farsa.

No Segundo Ato, “Realidade, alucinação e memória: de um vestido à dupla face”, propõe-se uma investigação sobre a peça *Vestido de Noiva*. Nelson Rodrigues expõe as incertezas, dores, angústias, inconformismos e dualidades do ser humano. Tudo isso regado a um forte poder de se comunicar com e pelo teatro. Fraga (1998) comenta que um dos pontos fortes da produção do dramaturgo é a habilidade com que maneja os diversos níveis de comunicação. Provocador nato e possuidor de olhos vívidos que percebiam os aspectos do contexto sociocultural que demarca o momento histórico de produção de *Vestido de Noiva*. Nelson Rodrigues torna-se um expoente da moderna dramaturgia brasileira.

O mundo ficcional multifacetado de *Vestido de Noiva*, permeado entre os planos, realidade, memória e alucinação propiciam a realização de uma investigação das ações das personagens em seus múltiplos aspectos, bem como a ambivalência do comportamento humano que apontam as faces outras das personagens, na linha tênue que estabelece a fronteira entre a realidade e a alucinação. A fragmentação da identidade e os desdobramentos de Alaíde ocorrem no inconsciente da personagem que tem como heroína e confidente a cocote Madame Clessi. A investigação identificará e analisará as ações da protagonista e a sua mudança de comportamento, que refletem sua instabilidade ao procurar interligar o presente e o passado, intermediado pela alucinação. Essa instabilidade funda, na peça, uma série de relações conflitantes, que, em algumas personagens,

podem gerar desdobramentos. Os casos de Alaíde, Lúcia (a Mulher de Véu) e Pedro serão analisados dentro do universo ficcional da trama. Considera-se ainda que *Vestido de Noiva* é uma obra dramática que tem sido objeto de inúmeras e polêmicas interpretações, o que tem gerado diversas críticas, teses e outros trabalhos científicos.

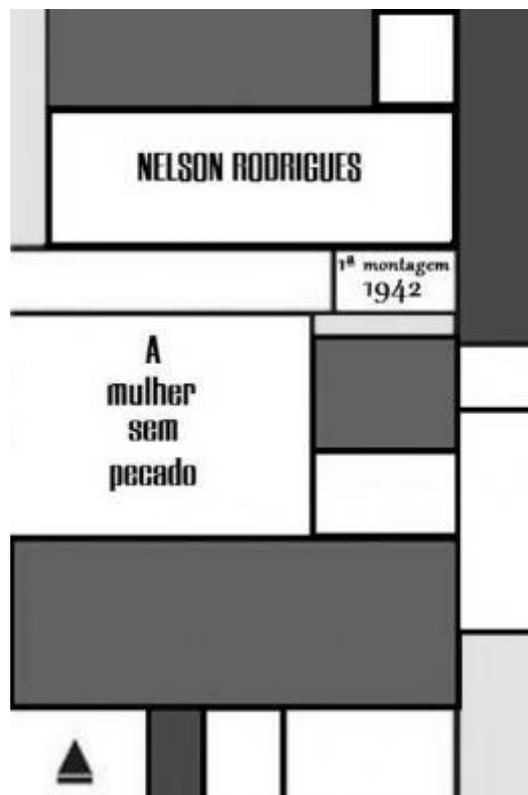
No Terceiro Ato, “*Consultório e a articulação do duplo*”, iremos apresentar uma investigação sobre *Consultório*, de Augusto Sobral, a fim de identificar a estética teatral desenvolvida pelo dramaturgo e, fundamentalmente, analisar possíveis processos de desdobramento da personagem Rapaz que, à priori, ocorre pelo envolvimento em uma simulação criada pela personagem Senhora. Tal fenômeno torna-se possível diante de uma representação na representação, uma vez que o Rapaz passa por “outro” e expõe duas imagens de si mesmo. Nessa perspectiva, o “outro” se difere do “eu” que lhe deu origem. Essa peça apresenta os efeitos do teatro do absurdo, pois o espectador está diante de um jogo que projeta comportamentos humanos e seus desdobramentos, a partir da relação “eu-outro”, bem como as situações inusitadas e tragicômicas da vida, num palco onde predomina a sensação de falta de sentido da condição humana.

No Quarto Ato, “O conflito do mito em *Abel, Abel*: da transformação do mito à literalização da história”, busca-se investigar o duplo das personagens a partir da análise da peça teatral *Abel, Abel* (1984), de Augusto Sobral. A matéria da peça é uma das passagens mais conhecidas do livro de *Gênesis*, o mito bíblico de Caim e Abel. Desse modo, a trama adquire significativo relevo ao estabelecer relações com a narrativa bíblica, uma vez que o ódio fraternal e a disputa pelo poder constituem mote gerador para possível desdobramento das personagens. Ao realizar a análise da dualidade das personagens, serão considerados os contextos de produção, tanto no mito bíblico quanto no enredo da peça, visto que na trama de Sobral as personagens protagonistas são uma espécie de transfiguração de Caim e Abel.

Investigar o duplo nas peças de Nelson Rodrigues e Augusto Sobral, considerando as semelhanças e divergências na produção dos dois dramaturgos, bem como a relação que ambos estabeleceram entre suas obras e os sistemas políticos e valores sociais do século XX, faz com que este trabalho possa ampliar a crítica que envolve a produção cênica desses escritores, bem como traz

contribuições aos estudos críticos que coadunam com a temática do duplo no teatro em língua portuguesa do século XX.

PRIMEIRO ATO

**Imagem 03**

Capa da peça
*A Mulher
Sem Pecado*
(2013)

**Imagem 04**

Lídia é seduzida por
Umberto.
Foto: Guga Melgar.
(2000)

1 A PERSONAGEM E SEU DUPLO: DO PLANO REAL À IMAGINAÇÃO EM A MULHER SEM PECADO

OLEGÁRIO – Farsa, simulação... Um médico, bêbado, irresponsável, que me devia dinheiro, disse a todo mundo – inclusive à minha mulher – que eu era um caso perdido... Que não ficaria bom nunca... Compreendeu?

(RODRIGUES, 1981, p. 103)

1.1 Entre tramas e dramas – percepções sobre a construção cênica

Em *A Mulher Sem Pecado*, Nelson Rodrigues constrói um mundo repleto de significações, em que as ações das personagens revelam a fragilidade humana, diante dos fantasmas e medos que assolam o homem da modernidade. Ler ou assistir as peças de Nelson Rodrigues significa entrar em contato com diversos aspectos da arte e sua expressão, oportunizando uma análise do comportamento humano, seus dramas e suas tramas.

A compreensão das representações do mundo proposta pela ficção dramática requer a interpretação da estrutura interna da peça, que pressupõe a compreensão dos elementos cênicos determinantes de sua composição, tais como, por exemplo, personagem, tempo, espaço e linguagem. Nesse sentido, o texto cênico se caracteriza como uma narrativa dialogada que se compõe de duas camadas textuais: o diálogo e as didascálias. No entanto, “o diálogo é o suporte do drama”, uma vez que é da possibilidade do diálogo que depende “a possibilidade do drama” (SZONDI, 2001, p. 34). Nesse prisma, o diálogo sempre guarda um conflito que se manifesta em uma trama ou enredo com início, meio e fim, já que, como afirma Barthes (2007, p. 43), “o teatro é um ato total”.

De escrita peculiar, o texto cênico se diferencia dos outros gêneros, visto que se constitui fundamentalmente de diálogos que se complementam com as indicações cênicas (didascálias) que, por sua vez, oferecem informações relevantes sobre cenário, figurino, uso dos movimentos e gestos, assim como a variação de estado de espírito da personagem. Dessa forma,

o texto dramático é aquele que se qualifica para a encenação. Isso se verifica quando, prescindido do palco, o texto o evoca como instância complementar para a totalização de seus efeitos estéticos. Tal designação aponta especificamente para todas as informações que se inscrevem no conjunto escritural, incluindo-se aí o título e (quando há) a sugestão autoral de inserção da obra numa das espécies do gênero; a distribuição dos discursos pelos intérpretes e as didascálias ou rubricas destinadas à direção cênica. O adjetivo *dramático* explicita a abordagem do texto como objeto literário, pelo critério da análise das estratégias discursivo-poéticas que lhe conferem qualidades artísticas. Endereçando à crítica, ele pode ou não alcançar o reconhecimento como obra literária. [...] Quando se trata de considerar a interação do extrato linguístico-literário como os demais códigos envolvidos na elaboração do produto artístico que é levado ao palco, para a leitura pública e coletivista por parte de espectadores trata-se do texto *dramatúrgico* (NUÑEZ, 1999, p. 71, grifo do autor).

O texto cênico, portanto, torna-se a base da construção da cena, em seus diversos aspectos e conjecturas, uma vez que é por meio dele que direção, atuação, cenografia, figurino e sonoplastia buscam elementos à preparação do espetáculo. Tais particularidades do texto cênico são subsídios para que a história seja mostrada nos diálogos das personagens, esse processo transforma a narrativa em ação. Nesta perspectiva, Magaldi (2004a), afirma que os diálogos de uma peça precisam ser únicos, para determinada situação que envolve uma ação. Bem como devem harmonizar o conjunto de ações na trama, até amarrar-lhe os gestos e movimentos, posto que o poder da síntese capta o público pelo choque no decorrer das ações.

No teatro, o texto traz consigo, em potencial, a articulação entre conteúdo e forma, em que o discurso está carregado de ideologia. Toda arte é política e atinge as distintas esferas do conhecimento humano, pois o processo de criação artística possibilita contato e reflexão acerca de processos que integram a formação do indivíduo e o texto cênico é uma forma de intervir, a esse respeito Mayorga (2007) afirma que o teatro é uma arte política, o autor também realça a importância da linguagem e do texto cênico, visto que é através da personagem e suas ações que o público é interpelado. No texto, o dramaturgo dissemina elementos de interpretação do mundo, por meio de um conjunto de referências abertas que

colocam em confronto a história e a sua ficcionalização. No caso desta pesquisa, o procedimento metodológico utilizado é a análise investigativa sobre o texto cênico, sem alcançar o nível do espetáculo, com foco nos elementos da enunciação dramática, sem deixar de considerar que a peça teatral é, antes de tudo, um texto cênico e, logo, literatura.

O texto cênico é composto de diversos elementos que estão vinculados à linguagem teatral, alguns se destacam nesta análise, como a construção da personagem, tempo e espaço. Segundo Artaud (1987), as palavras se originam nas ações e relações humanas que são ativadas pela linguagem, no processo de composição discursiva, “isto é, se as palavras em vez de serem consideradas apenas pelo que dizem gramaticalmente falando forem ouvidas sob seu ângulo sonoro, forem percebidas como movimentos” (ARTAUD, 1987, p. 140). Ao comentar acerca do uso da linguagem teatral, Artaud enfatiza o poder que as palavras detêm ao atingir o espectador, elas são carregadas de capacidade de aproximar a vida do universo ficcional.

Nessa perspectiva, a ficção teatral conta uma história, porém é latente a distinção entre um romance e uma peça de teatro. No texto narrativo, a apreensão do enredo se dá de forma abrangente, o narrador pode apresentar vários episódios, diferentes personagens e lugares, o tempo pode ser indeterminado, pode-se retroceder, utilizando-se de *flashback*, pode-se detalhar cenas das mais diferentes possibilidades. Na ação teatral, o conflito dramático, segundo Pavis, “resulta de forças antagônicas do drama. Ele acirra os ânimos entre duas ou mais personagens, entre duas visões de mundo ou entre posturas ante uma mesma situação” (PAVIS, 2015, p. 67).

O teatro é uma arte que possibilita variadas maneiras de interpretar o mundo e o ser humano, bem como compreender aspectos da história. Percebe-se sua relevância desde a Antiguidade Clássica, perpassando os períodos históricos das grandes descobertas, inclusive como uma ferramenta utilizada pelos governantes e pela igreja. E, mesmo com o advento das tecnologias, ele vem sendo um forte elemento cultural das sociedades e continua causando encantamento.

A palavra teatro tem origem no grego *theatron*, que significa o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar. Vale lembrar que

durante muito tempo, na língua clássica dos séculos XVII e XVIII, o termo *teatro* também denominava a cena propriamente dita. Contudo, por uma translação metonímica, passa a referir a arte teatral, classificada, de maneira geral, como gênero dramático. Em francês e em português, o termo *teatro* guardou a ideia de uma arte visual, enquanto nenhum substantivo tomou o sentido do conceito do texto.

Procurando apontar algumas respostas a este questionamento, Heliadora (2008) afirma que teatro pode ser de um lado uma atividade, uma forma de arte, na qual as pessoas representam um acontecimento vivido por personagens, por outro, também pode ser o lugar onde essa atividade acontece. Mas, como uma folha de papel, um lado reclama o outro, nesta arte uma parte reclama a outra. No entanto, como é uma arte representada, implica afirmar que há algo que vem antes da encenação. Certamente é o texto, que necessariamente precisa ser produzido por alguém. É quando, na produção de um texto cênico, o dramaturgo preocupa-se com a representação de sua produção e também com a interpretação e compreensão do público.

Augusto Boal (2005) afirma que o teatro é ação e para que o conflito dramático seja caracterizado é necessário que os diferentes quererem das mais distintas personagens entrem em choque. Os conflitos não se resolvem, nem se dissolvem em cena, eles são acirrados. O espetáculo termina sempre inacabado, como diz Boal: “O espetáculo é o início de uma transformação social necessária e não um momento de equilíbrio e repouso: *O fim é o começo!*” (BOAL, 2005, p.19, grifo do autor). Boal também propõe pensar acerca do que é para Aristóteles a tragédia, que, em sua definição, é a imitação (mimese) das ações da alma racional do homem, as paixões transformadas em hábitos, em busca da felicidade, que consiste no comportamento virtuoso.

Dentro do universo teatral, o uso da palavra drama é demasiado relativo, uma vez que tanto pode significar o gênero, quanto o próprio conflito da ação cênica. De origem grega, o termo *drama* significa ação. Na Grécia do século V a.C., as figuras dramáticas representavam em cena os seus *dramata*. Mas para Aristóteles, que viveu no século IV a.C, o drama era já entendido como uma categoria literária, ao lado do lírico e do épico.

O marco do teatro na Idade Média foi o drama litúrgico, apresentado como parte dos serviços religiosos para divulgar a moralidade e os mistérios da religião dominante. Mas, nesse período, os menestréis também desenvolveram espetáculos constituídos de muita ação dramática, arte de múltiplas habilidades.

De um modo geral e, principalmente, para o público não especializado no Brasil, o termo *drama* significa o gênero que se opõe a comédia. Já na corrente americana, adotada pela dramaturgia brasileira, drama é imediatamente associado ao drama psicológico. Por isso, drama e teatro são constantemente utilizados como termos equivalentes na língua portuguesa.

Szondi (2001) conceitua drama a partir de um ponto de vista terminológico. Sendo um conceito histórico, ele representa um fenômeno da história literária:

o drama, tal como se desenvolveu na Inglaterra elisabetana e sobretudo na França do século XVII, sobrevivendo no classicismo alemão. Ao colocar em evidência o que 'precipitou' na forma dramática como enunciado sobre a existência humana, ela faz de um fenômeno da história literária um documento da história da humanidade. Deve-se mostrar as exigências técnicas do drama como reflexo de exigências existenciais, e a totalidade que ele projeta não é de essência sistemática mas filosófico-histórica. A história foi banida para os hiatos entre as formas poéticas, e unicamente a reflexão sobre a história é capaz de lançar pontes sobre eles (SZONDI, 2001, p. 26, grifo do autor).

De acordo com o conceito de Szondi, o drama não tem vínculos históricos somente em seu conteúdo, tem também em sua forma. Considera também que a forma de uma obra de arte é algo inquestionável e que, geralmente, o conteúdo de uma peça só pode ser obtido em uma época se se considerar o contexto sincrônico. Para ele, esse conceito de drama, compreendido como o momento de um questionamento sobre a possibilidade do drama moderno, designa apenas uma determinada forma de *poiesis* teatral. O crítico afirma que o drama dito moderno surgiu no Renascimento, representando a ousadia do homem de voltar a si depois da visão do mundo medieval, construindo obras intersubjetivas.

Na ânsia por compreender o mundo ficcional, apresentado nas peças analisadas, bem como as virtudes, fantasmas e os medos que circundam o homem

moderno, é pertinente refletir acerca do contexto sócio-histórico e cultural em que o dramaturgo produziu as suas obras, além daquele que ele pretendeu representar.

Nelson Falcão Rodrigues é o quinto dos quatorze filhos do casal Maria Ester Falcão Rodrigues e Mário Rodrigues, nasceu em 23 de agosto de 1912, na cidade de Recife, estado de Pernambuco. Nelson destacou-se por ser uma criança ousada e por sua precoce habilidade com as palavras. Por problemas de ordem política, os Rodrigues mudaram para Aldeia Campista, no Rio de Janeiro, em 1917, onde Nelson passou a infância e frequentou a Escola Prudente de Moraes, na Tijuca, Zona Norte da cidade. Quando da primeira experiência como escritor, foi considerado um gênio por alguns, um tarado em potencial pelas professoras e um maluco pelas colegas de escola. Isso ao concorrer e ganhar um prêmio de redação, contando a história de um adultério, em que a mulher era morta a punhaladas pelo marido. É o princípio das obsessões que o acompanharia em sua produção, principalmente teatral.

Com sua expressiva capacidade de dramatizar pequenos acontecimentos do cotidiano, tanto os presenciados por ele como aqueles criados pela sua frenética imaginação, Nelson impressionou os colegas e passou a ser especialista em descrever pactos de morte entre jovens namorados, comuns naquela época. Tal cenário ficou registrado na memória de Nelson, pois muitas temáticas e personagens de sua produção literária surgiram a partir de suas relações sociais.

Sua primeira experiência na arte da dramaturgia foi em 1935, quando um doente propôs a encenação de uma comédia. Nelson gostou da ideia e, então, escreveu um "sketch" cômico sobre eles mesmos, com algumas situações em que poderiam se reconhecer. Logo nas primeiras cenas, a plateia começou a gargalhar e, com isso, surgiram os ataques de tosse que quase fizeram vítimas. "Texto e título desse 'sketch' se perderam, mas foi ele e não 'A mulher sem pecado', cinco anos depois, a primeira experiência, digamos dramática de Nelson Rodrigues" (CASTRO, 1992, p. 130, grifo do autor).

No jornal *O Globo* conhece a secretária Elza Bretanha. Mesmo contrariando a família da jovem, em 1939, casam-se e, juntos, têm dois filhos: Jofre Rodrigues e Nelsinho. Mesmo sendo considerado por alguns críticos muito conservador, não faltaram amantes ao dramaturgo. Por uma delas, Lúcia, ele chegou a deixar Elza e

se casar novamente. Fruto deste relacionamento, sua filha Daniela, lhe rendeu um comovente relato em suas memórias: “Dr. Abreu Fialho passa na minha casa. Viu minha filha, fez todos os exames. Meia hora depois, descemos juntos. Ele estava de carro e eu ia para a TV Rio; ofereceu-se para levar-me ao posto 6. No caminho, foi muito delicado, teve muito tato. Sua compaixão era quase imperceptível. Mas disse tudo. Minha filha era cega” (RODRIGUES, 1993, p. 48). A tuberculose e a cegueira da filha foram atribuições expressivas na vida de Nelson, contudo não foram as únicas. O filho Jofre, por conta do contato com a tuberculose, também adoecera. Enfrentou diversos problemas de ordem familiar, pois os sobrinhos, a cunhada e o irmão Paulinho morreram soterrados no desabamento do prédio onde moravam. O filho Nelsinho se tornou um dos revolucionários mais procurados pelas forças armadas e foi apanhado. Na prisão, faz greve de fome com treze companheiros. Em outubro de 1980, recebeu a tão esperada liberdade, contudo não pode visitar o pai, que já se encontrava inconsciente no hospital. E na triste manhã domingo, dia 21 de dezembro de 1980, no Rio de Janeiro, faleceu Nelson Rodrigues, aos sessenta e oito anos de idade, vítima de insuficiência vascular cerebral, após ter sofrido sete paradas cardíacas. Sua história de vida “é mais trágica e rocambolesca do que qualquer uma de suas histórias, e tão fascinante quanto” (CASTRO, 1992, p. 7).

A obra¹ de Nelson Rodrigues é muito expressiva e abrange diferentes gêneros. Contudo sua produção cênica ganha um relevo especial ao apresentar

¹ Martins (1981) faz uma classificação por data de publicação das obras do autor, sendo: em 1939 *A Mulher Sem Pecado*, teatro; em 1944 *Meu Destino é Pecar*, romance sob o pseudônimo de Suzana Flag; em 1945 *Escravas do Amor*, romance sob o pseudônimo de Suzana Flag; em 1943 *Vestido de Noiva*, teatro; também em 1946 *Álbum de Família*, teatro; ainda em 1946 *Minha Vida*, romance sob o pseudônimo de Suzana Flag; em 1947 *Dorotéia*, teatro; também em 1947 *Núpcias de Fogo*, romance sob o pseudônimo de Suzana Flag; em 1948 *Anjo Negro*, teatro; em 1949 *A mulher que Amou Demais*, romance sob o pseudônimo de Mirna; em 1951 *Valsa N.º 6*, teatro; também em 1951 *O Homem Proibido*, romance; em 1953 *A Mentira*, romance; em 1956 *A Falecida*, teatro; também em 1956 *Senhora dos Afogados*, teatro; em 1957 *Perdoa-me por me Traíres*, teatro; também em 1957 *Viúva, Porém Honesta*, teatro; em 1958 *Os Sete Gatinhos*, teatro; em 1959 *Boca de Ouro*, teatro; em 1960 *Beijo no Asfalto*, teatro; também em 1960 *Asfalto Selvagem*, romance; em 1961 *Bonitinha, Mas Ordinária*, teatro; em 1966 *Toda Nudez Será Castigada*, teatro; também em 1966 *O Casamento*, romance; em 1967 *Memórias de Nelson Rodrigues*, crônica; em 1968 *O Óbvio Ululante*, crônica; em 1970 *A Cabra Vadia*, crônica; em 1974 *Anti-Nelson Rodrigues*, teatro; em 1977 *O Reacionário*, crônica e por fim em 1979 *A Serpente*, teatro, em 1961 *Cem contos escolhidos* – a

repertório polêmico e inovador, que contém dezessete peças que representam uma revolução na dramaturgia brasileira. Sábato Magaldi relata que em meados do ano 1980 foi convidado por Nelson Rodrigues para organizar a edição de seu Teatro Completo. Na introdução do primeiro livro, o organizador revelou a dificuldade de reunir peças que experimentaram várias direções e estilos. Ao organizar a publicação que compreendeu dezessete títulos, realizou uma classificação em quatro grupos, preservando certa simetria, sem violar o espírito da produção teatral:

Os quatro volumes do Teatro Completo de Nelson Rodrigues obedecerão ao seguinte plano de publicação: 1.º – Peças psicológicas – *A Mulher Sem Pecado, Vestido de Noiva, Valsa n.º 6, Viúva, Porém Honesta e Anti-Nelson Rodrigues*; 2.º – Peças míticas – *Álbum de Família, Anjo Negro, Dorotéia e Senhora dos afogados*; 3.º – Tragédias cariocas – I – *A Falecida, Perdoa-me por me Traíres, Os Sete Gatinhos e Boca de Ouro*; 4.º – Tragédias cariocas – II – *Beijo no Asfalto, Bonitinha, Mas Ordinária, Toda Nudez Será Castigada e A Serpente* (MAGALDI, 1981, p. 9, grifo do autor).

A produção cênica de Nelson Rodrigues torna-se inovadora, no que diz respeito às: histórias, temas, personagens, língua e cena. Uma verdadeira revolução na dramaturgia brasileira, que apresenta uma cena dinâmica, dividida em diferentes planos, com tempos paralelos e repetições e, por isso, chegou a ser reconhecido por muitos críticos como um dos mais imponentes dramaturgos brasileiros. Acerca do caráter inovador do dramaturgo, Sábato Magaldi afirma que “é preciso conhecer a realidade teatral brasileira de inícios da década de quarenta para avaliar a força inovadora representada por Nelson Rodrigues” (MAGALDI, 2010, p. 5).

O dramaturgo procura se aproximar do público ao tratar de temas que causam uma sensação de estranheza e incômodo. O conflito é pensado sob a ótica de romper com o cotidiano subsidiado pelos polêmicos assuntos envolvendo relacionamentos familiares, repletos de cenas que envolvem: ciúmes, traições, sexualidade, dualidades e morte. Outro aspecto que merece destaque é a caracterização das personagens e suas ações, que em consonância com suas

vida como ela é ... conto; em 1974 *Elas gostam de apanhar*, conto. Sem deixar de considerar outras obras publicadas após sua morte e adaptações para o cinema e a televisão.

circunstâncias são bons ou são maus, dependendo de seus interesses. A produção inovadora de Nelson Rodrigues renova a estética teatral e indica novos caminhos à moderna dramaturgia brasileira, capaz de apresentar em cena uma determinada concepção do indivíduo moderno em relação à vida humana.

Diante da vasta e diversa produção de Nelson Rodrigues, em especial a dramaturgia que ganhou expressivo relevo por trazer em seu bojo temáticas que expõem o espírito da classe média da época, de modo particular as primeiras peças produzidas no limiar da década de 1940, tais produções despertaram na crítica opiniões divergentes, o que o leva, também, a ser apontado como um dos mais polêmicos dramaturgos do Brasil. Além disso, ressalta-se o valor estético de sua produção que inovou a dramaturgia brasileira. Nesta pesquisa, considera-se o valor estético da escrita teatral de Nelson como expressionista subsidiado pela pesquisa de Eudinyr Fraga que é um importante pesquisador do teatro brasileiro. Nesse sentido, o pesquisador afirma que o dramaturgo se preocupa com detalhes de encenação, visando desnaturalizar o palco ao perceber a expressão do homem dilacerado ante ao caos universal que o rodeia, “manifestando-se em visões subjetivas, frenéticas e delirantes. É a tomada de consciência do conflito entre as pseudo-realidades do mundo e a realidade interna de cada um, através da dor e do sofrimento” (FRAGA, 1998, p. 19). Mesmo que dissimulado pela ironia² frequente na produção rodrigueana. Fraga (1998) afirma que o expressionismo desenvolveu-se na década de 1912 a 1921 na Alemanha, depois expandiu para Rússia, com Andreyev e Evreinov, para os Estados Unidos com O'Neill e Rice, no Brasil “não houve nenhum dramaturgo, anterior a Nelson Rodrigues, que tenha sido influenciado pelo movimento” (FRAGA, 1998, p. 198). Evidentemente que alguns dramaturgos apresentaram traços do movimento, o autor destaca o nome de Oswald de Andrade. A maioria das peças de Nelson evidencia-se fortes características expressionistas, pode-se citar como exemplo: concepção existencial das personagens, na recusa violenta da sociedade, na distorção da sociedade que

² Interessante destacar que esta pesquisa utiliza-se o termo ironia interligada aos aspectos da vida social que envolvem o cotidiano considerando que os textos fazem denúncias sociais, concepção subsidiada por Hutcheon (2000) que compreende a ironia como estratégia discursiva capaz de deslocar uma representação dominante do mundo, ou seja, ao utilizar a ironia o autor apresenta uma postura crítica em relação a alguma situação diante do mundo.

cerca o contexto de produção, no privilegiar o grotesco do comportamento humano, o crítico declara que das dezessete peças apenas três afastam-se dessa tendência: *Viúva, Porém Honesta, Anti-Nelson Rodrigues e A Serpente*.

No contexto do Brasil da primeira metade do século XX, assinalada por novos padrões de consumo, do dinamismo cultural que impulsionou as modernas revistas ilustradas, o mercado fonográfico, a popularização do cinema, bem como a deflagração da Guerra Mundial de 1914-1918, que afastou o público de espetáculos oriundos principalmente da Europa, O Brasil da época recebera, segundo Magaldi, a visita de importantes nomes do teatro “francês, italiano e português, em temporadas que alcançavam a maior repercussão artística, se viu de súbito isolado dos centros culturais, necessitando abrir um caminho por conta própria” (MAGALDI, 1997, p. 191).

É preciso salientar também o conturbado momento político brasileiro, marcado pela ascensão do Governo de Getúlio Vargas³, que mesmo tendo sido derrotado nas urnas por Júlio Prestes, assumiu a presidência. A promessa de construir uma pátria nova é considerada o marco do rompimento da velha república. Entre uma contradição e outra, conforme Neto, “Getúlio iniciava ali a mais longa trajetória de um único indivíduo no comando da república brasileira. Ao todo, contados os dois períodos à frente do poder, passaria de dezoito anos e meio no Catete” (NETO, 2012, p. 19).

³ Getúlio Vargas (1882-1954) é uma das figuras da política brasileira mais expressiva, ocupou diferentes cargos políticos. Foi candidato à Presidência da República pela Aliança Liberal, mas perdeu para chapa encabeçada por Júlio Prestes. Contudo, em meio à pressão de manifestações populares e dos movimentos militares “o movimento revolucionário de 1930 promove uma ruptura com a ‘política do café-com-leite’, depõe o presidente Washington Luís e conduz Getúlio Vargas como chefe do governo provisório. A Revolução de 1930 pôs fim à chamada República Velha e deu início a Era Vargas. Vargas governou nosso país em quatro momentos distintos: durante o governo provisório; como presidente eleito pela Assembleia Constituinte; como ditador e por fim, como presidente eleito democraticamente” (CÂMARA, 2014, p. 29, grifo do autor). A trajetória política de Getúlio Vargas é bem intensa: Deputado Estadual, Partido Republicano Rio-Grandense (1909-1913 e 1917-1922); Deputado Federal, Partido Republicano Rio-Grandense (1923-1926); Ministro do Estado da Fazenda (1926-1927); Presidente do Estado do Rio Grande do Sul (1928-1930); Presidente da República – Governo Provisório (1930-1934); Presidente da República – Governo Constitucional (1934-1937); Presidente da República – Estado Novo (1937-1945); Senador, Partido Social Democrático – pelo Estado do Rio Grande do Sul (1946-1947); Presidente da República, Governo Constitucional (1951-1954).

Seu governo foi caracterizado pela consolidação de uma política centralizadora, assim o Estado Novo ganha força e caminha em uma direção a ditadura civil que contou com o apoio dos militares. Foi o maior recesso parlamentar da história política do país. O Estado Novo durou de 1937 até 1945, quando Vargas foi deposto pelos militares que o apoiavam. Quanto a esse contexto histórico e político, Magaldi (1981) afirma que

naqueles anos – não se pode esquecer – já se instaurara no Brasil a férrea ditadura do Estado Novo, em consequência do golpe getulista de 10 de novembro de 1937. Ainda está para ser estudado o estupro sofrido pelo teatro com a violenta censura então imposta a toda a vida do País. Com o passar do tempo, tende-se a esquecer que muitas diretrizes artísticas e literárias refletem o clima político da época (MAGALDI, 1981, p. 14).

Chefe do então Governo Provisório (1930), Presidente do Brasil (1934), Ditador (1937), Presidente Eleito (1951), sem mencionar outras funções públicas, Getúlio Vargas é detentor de uma imensa gama de identidades políticas de dimensão nacional. Identidades estas que geraram interferências na produção artística nacional, pois na dita Era Vargas, o cenário cultural foi marcado por uma diversidade de manifestações nunca antes vista na história brasileira. No que tange ao teatro, as artes cênicas no Brasil até a primeira metade do século XIX foram marcadas pelo tradicionalismo, mesmo com a intenção de alguns artistas e intelectuais em organizar grupos e movimentos para realizar aqui os espetáculos à altura daquilo que a burguesia ia ver na Europa.

Outra questão que não pode deixar de ser lembrada é a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Como salienta Heliadora (2008), o teatro brasileiro sofreu as consequências da Guerra. Por um lado a autora considera que foram interrompidas as visitas mais ou menos regulares que as companhias estrangeiras faziam ao Brasil, o que conduziu à busca de recursos locais para as atividades culturais. Em contraponto, também trouxe uma significativa contribuição “com a chegada de refugiados como o polonês Ziembinski, que foi um ganho memorável para o teatro” (HELIODORA, 2008, p. 170).

Virando a página, com a ebulição de novas ideias, as quais manifestam a insatisfação do público com os cânones acadêmicos e com a necessidade de se fazer uma arte autenticamente brasileira e em sintonia com as discussões suscitadas pelos movimentos de vanguardas internacionais, surge o movimento modernista brasileiro.

Antonio Candido (1999) afirma que o Modernismo no Brasil não foi apenas um movimento literário, como o Romantismo, por exemplo, mas um movimento cultural e social muito mais abrangente, em consonância com outros fatos políticos e artísticos, que demandaram atenção no momento, principalmente, por conta do Centenário da Independência. A jovem nação independente estava em um momento de revisão de sua estrutura interna e, simultaneamente, abria novas perspectivas, inclusive por conta da Guerra, que acelerou expressivamente o processo de industrialização e ampliou a exportação do principal produto brasileiro, o café. Nesse sentido,

o modernismo brasileiro foi complexo e contraditório, com linhas centrais e linhas secundárias, mas iniciou uma era de transformações essenciais. Depois de ter sido considerado excentricidade e afronta ao bom gosto, acabou tornando-se um grande fator de renovação e o ponto de referência da atividade artística e literária. De certo modo, abriu a fase mais fecunda da literatura brasileira, porque já então havia adquirido maturidade suficiente para assimilar com originalidade as sugestões das matrizes culturais, produzindo em larga escala uma literatura própria (CANDIDO, 1999, p. 69).

Em fevereiro de 1922, foi realizada no Teatro Municipal de São Paulo a “Semana da Arte Moderna”, que “passou a ser o divisor de águas geralmente aceito como o da introdução do espírito contemporâneo na criatividade brasileira. Esse conceito não é pacífico” (MAGALDI, 1997, p. 294). O divisor sim, em literatura, nas artes plásticas e na música, mas e no teatro? É inegável a atualização estética provocada pela “Semana” nas artes brasileiras, porém o teatro ficou à margem e “a explicação mais óbvia para a ausência do teatro na ‘Semana de 1922’ é que, sendo ele síntese de elementos artísticos, reclamaria a renovação prévia das artes que o

compõem, para aproveitar mais tarde cada avanço parcial” (MAGALDI, 1997, p. 295, grifo do autor).

Na década de 1940, no meio dito intelectual, ocorreu uma cobrança para que o teatro brasileiro desse um salto rumo à estética modernista, já solidificada em outras modalidades artísticas pela Semana da Arte Moderna. De acordo com as observações de Pereira (1999), essa sensação foi alicerçada com o fim do Estado Novo, com a deposição de Getúlio Vargas e com o fim da II Guerra Mundial. Dada a situação, os envolvidos acreditavam que o cenário atrasado da dramaturgia iria ser superado.

Com o intuito de romper com as políticas públicas do setor teatral, que eram apenas para exercer a censura às produções que apresentavam alguma crítica à política de governo, surgiu, em 1937, o Serviço Nacional do Teatro, que minimizou as tensões no setor teatral e possibilitou o desenvolvimento de espetáculos ditos “sérios” ou dramaticamente valorizados pelos participantes do campo, tais como críticos, atores e dramaturgos.

Os anos se passaram e a “Semana de 1922” se distanciou, mas o teatro brasileiro ainda recebia muitas críticas dos intelectuais, mesmo com muitas tentativas de aproximação com as características modernistas de outras artes. O próprio Oswald de Andrade (1890-1954) se deixou levar pela dramaturgia, sem jamais ver encenadas suas peças durante sua vida; no entanto, obteve muita influência no meio cultural de seu tempo, produzindo textos como *O Rei da Vela* (1937), *O Homem e Cavalos* (1934) e *A Morta* (1937), que se revelaram inviáveis, diante do modo de fazer teatro naquele período histórico-cultural. As peças não conseguiram representação por motivos políticos, já que o Estado Novo não permitiria a encenação dos textos cênicos de Oswald. A saber, *O Rei da Vela*, escrito em 1933, publicada em 1937, só foi montado trinta anos depois, quando o autor já havia morrido, e mesmo assim demonstrou força explosiva. O espetáculo foi montado em 1967 pelo Teatro Oficina e em 1968 participou do Festival de Nancy, apresentado também em Paris. Segundo Magaldi (1997, p. 296), “cronologicamente, Oswald é o autor dos primeiros textos brasileiros modernos, mas não foi ele quem provocou a modernização do nosso teatro”.

De acordo com Prado (2009), pouco há a assinalar de moderno antes de 1930, mesmo que algumas tentativas de inserir proposições modernistas, como por parte de Renato Viana, com a inserção de temáticas existencialistas em suas peças ou a tentativa frustrada de Álvaro Moreyra, de criar o Teatro de Brinquedo, mesmo apresentando a utilização de técnicas apuradas e uma diversão amadora inteligente. O encontro histórico entre texto cênico e encenação, no teatro brasileiro moderno, só foi afirmado com a estreia de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, na montagem de Ziembski, em 28 de dezembro de 1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A soma de inovações de fundo, a revelação da psicologia pós-freudiana e a importância dada às temáticas como a sexualidade e a morte indicaram novos caminhos à moderna dramaturgia brasileira.

Outro aspecto significativo são as inovações formais, como a utilização de técnicas expressionistas, a focalização e desfocalização da imagem, a aceleração ou o retardamento do ritmo. Acerca disso, Antonio Candido afere:

Costumava-se ver no ano de 1945 o começo de uma nova fase, que coincide com o fim da Segunda Guerra Mundial e, simbolicamente, a morte de Mário de Andrade. Manifesta-se então uma geração nova, na prosa narrativa, na poesia, na crítica [...] Outro gênero que conheceu desenvolvimento notável foi a dramaturgia, estimulada pela renovação por que passou o teatro, a partir de grupos amadores que acabaram por transformar completamente a concepção do espetáculo, com destaque para direção e a montagem. Dramaturgos de grande valor foram Nelson Rodrigues (1912-1980), cuja peça *Vestido de Noiva* (1943) foi uma verdadeira revolução pela ousadia da composição e da encenação (CANDIDO, 1999, p. 89, grifo do autor).

Não foi diferente do que ocorria em nível mundial, pois, a maioria dos dramaturgos brasileiros que se destacaram, apresentava em cena uma determinada caracterização, uma concepção do indivíduo em relação à vida humana, semelhante às novas tendências que iam desabrochando em outros países do mundo. Em uma de suas memórias, Nelson apresentou relatos que admirava, um deles é de Schmidt ao dizer: “Escreveu-me uma carta, na qual chamava de ‘inovador e renovador’. E, mais adiante: *Vestido de Noiva* é mais que

uma peça: – é um processo de revolução” (RODRIGUES, 1993, p. 165, grifo do autor).

Ruy Castro (1992) faz registros que marcam a relação de Nelson Rodrigues com os que detinham o poder político. Segundo consta na biografia, essa relação era no mínimo confortável. Quando tinha uma de suas peças censuradas, o dramaturgo ia ter com as pessoas influentes em busca de defesas para liberar as peças para serem representadas, pois

não se sabe se Getúlio se sentia em dívida com os Rodrigues. O fato é que, em todos os anos em que Getúlio foi ditador ou presidente constitucional, Nelson nunca foi aborrecido pela censura. E sempre teve o Teatro Municipal à sua disposição (CASTRO, 1992, p. 175).

Porém nem sempre foi tão simples assim a relação com a censura, pode-se citar, por exemplo, a peça *Álbum de Família* (1945); ele tentou, mas não conseguiu a liberação para encenação e teve que apenas publicar a peça. Nelson Rodrigues não aceitava as acusações de que “havia incesto demais”, “insistência na torpeza”, “incapacidade literária”, “falta de um diálogo nobre”, “morbidez”, dentre outras revelações negativas na peça: “*Álbum de Família*, escrito em 1945 e só estreada 22 anos depois, em 29 de julho de 1967 no Teatro Jovem do Rio, por causa da total interdição da Censura” (MAGALDI, 2004b, p. 50, grifo do autor). A saber, quem estava no poder da república brasileira, neste período, era o General Eurico Gaspar Dutra.

O biógrafo Ruy Castro afirma que a maneira que Nelson defendia suas peças o promovia como um conservador que realizava críticas à hipocrisia. Tal contradição é explicada:

A censura tinha de ser rigorosa, porque ele escrevia coisas que ‘a sociedade não aceitava’, como diziam. E isso significava cortes de cenas ou palavrões – os censores acreditavam piamente que o texto estava infestado deles. Ao mesmo tempo, achavam, que a proibição sumária da peça ou simples cortes eram o que a fome publicitária de Nelson mais queria [...] Nelson mobilizava os amigos e desencadeava uma campanha pelos jornais que deixava todo

mundo mal. Principalmente porque Nelson responsabilizava e chamava de 'analfabeto' não o funcionário que se encarregava dos cortes, mas alguém dos altos escalões (CASTRO, 1992, p. 269, grifo do autor).

Acerca da censura, Nelson era audacioso, quanto a sua relação com quem detinha o poder, ele afirma que durante vinte e poucos anos, o Palácio da rua Larga olhava para ele e sua obra, com o maior tédio e desprazer “poderão perguntar quem era eu para merecer tão ilustre antipatia. Explico que tive, sim, a minha importância, quando uma sólida e enjoada unanimidade me considerava o único autor obscuro do teatro brasileiro” (RODRIGUES, 2008, p. 483). O dramaturgo nunca escondeu que suas peças iam de encontro ao conservadorismo defendido pelo regime e sua censura, muito menos de salientar que a sua forte inserção nos meios de comunicação o fazia um importante aliado. A expressividade de seu nome criava uma situação que não seria interessante desagradá-lo, ao contrário do que aconteceu com alguns de seus contemporâneos.

É significativo constatar que a inspiração de Nelson Rodrigues advém de motivações muito diferentes, dependendo certamente da época em que ele escrevia suas peças. Ao focalizar o contexto histórico em que Nelson produziu as suas obras, alguns momentos são cruciais, como: o Pós-Guerra; a Ditadura do Estado Novo; a transferência da capital brasileira para a tão esperada Brasília; a primeira vitória do Brasil na Copa do Mundo de futebol, em 1958; a Ditadura depois de 1964; a revolução na música brasileira, com a bossa nova e a tropicália; e a urbanização do Brasil que mudava a uma velocidade frenética. Restava ao Brasil um novo modelo, uma nova cara, um novo cenário para espelhar o país que enfrentava um momento ímpar.

1.2 Singularidades do mundo ficcional

Em *A Mulher Sem Pecado*, Nelson Rodrigues apresenta uma concepção do mundo por meio da representação das ambiguidades e dualidades existenciais do homem moderno. As ações na peça circulam em torno da personagem Olegário,

que ao atuar sob pressão e estar próximo a romper a censura do consciente, demonstra a audácia do dramaturgo, que “chamava a si próprio de *flor da obsessão*, expressão que se repetiu em livros, ensaios e artigos sobre ele” (FRAGA, 1998, p. 49, grifo do autor).

Nos anos que antecedem a década de 1940, os estudos de alguns críticos teatrais apontam que o público da dramaturgia brasileira se encontrava familiarizado com peças do teatro de revista, comédias e melodramas. Conforme Prado (2009), a nossa forma de fazer teatro era praticamente a de divertir, suscitar o maior número de gargalhadas, fazer o público rir. As peças não permaneciam em cartaz por longas temporadas, eram no máximo duas semanas. Nessa fase, conforme Castro, “dizia-se que o teatro brasileiro ia do Rocio à Cinelândia – ou seja, de mal a pior” (1992, p. 151).

Nesse cenário, o jornalista Nelson Rodrigues escreveu teatro “com a preocupação de criar uma comédia e obter recursos de subsistência, preocupação que, infelizmente, o afligiu durante toda a vida” (FRAGA, 1998, p. 50); mas, evidentemente, não foi somente pelo dinheiro, pois se fosse, certamente iria produzir uma comédia. No processo de produção de sua peça inaugural, inicialmente surgira como uma “chanchada”⁴, mas as primeiras páginas da trama do paraplégico ciumento adquiriu nova perspectiva, conforme relata o dramaturgo: “Minha intenção inicial, e estritamente mercenária, era fazer chanchada e, repito, uma cínica e corajosa chanchada caça-níqueis. Todavia, no meio do primeiro ato, começou minha ambição literária” (RODRIGUES, 1993, p. 156).

Pronta a peça, Nelson Rodrigues decide nomeá-la de *A Mulher Sem Pecado*, drama em três atos. De acordo com Magaldi (2004b), a leitura desses atos faz perceber que foram utilizados recursos do folhetim⁵: a falsa pista, o suspense, a

⁴ Para as artes, chanchada é o espetáculo ou filme que apresenta predominantemente um humor ingênuo, burlesco e de caráter popular. No Brasil, conquistou larga aceitação popular “durante a década de 1940 e na década de 1950 atingiu sua fase mais produtiva e qualitativa” (DIAS, 1993, p. 11), mas não era bem vista pelos críticos e intelectuais da época.

⁵ O folhetim é uma parte do jornal reservada à ficção, um espaço destinado ao entretenimento disponibilizado aos leitores, no qual longas narrativas eram dispostas em capítulos para uma leitura rápida e com publicação diária, passando a compor o cotidiano e o imaginário dos leitores. A cada final de capítulo, na ânsia de descobrir o que vai acontecer o leitor se depara com a frase: continua no próximo número. O folhetim chega ao Brasil entre 1839 e 1842, como um dos itens da moda na

surpresa final. Sua atuação como jornalista o manteve em constante contato com diferentes formas e conteúdos, que assinalaram a natureza peculiar de sua produção, o que leva Castro a dizer: “Tanto que, quando leu Dostoiévski pela primeira vez aos treze anos – *Crime e castigo* – foi também em folhetim” (CASTRO, 1992, p. 30, grifo do autor).

Em *Teatro da Obsessão* (2004b), Magaldi afirma que a matéria da peça “está-se próximo do *fait divers*, do quase anedótico. Uma das numerosas histórias de que Nelson nutria, mais tarde, a coluna diária da imprensa, sob o título *A Vida Como Ela É*” (MAGALDI, 2004b, p. 12, grifo do autor). Nesse sentido, torna-se pertinente relacionar a produção de *A Mulher Sem Pecado* ao *fait divers*, que é um termo de origem medieval, utilizado antes mesmo do advento da imprensa e está relacionado a relatos da vida cotidiana de pessoas comuns e procura mimetizar uma camada social, apresentando um atributo popular ao designar uma informação sensacionalista e tem uma importância atestada com frequência no meio jornalístico brasileiro.

Trata-se de uma expressão francesa, que não tem uma tradução literal para língua portuguesa falada no Brasil. É considerado um texto jornalístico que trata de acontecimentos fora do comum ao representar a vida cotidiana de pessoas comuns cria uma ilusão de proximidade com o leitor por tratar de fatos populares, escândalos, suicídios de amor, dentre outros; e tem como uma de suas principais características a apreensão rápida e concisa, com a função de denunciar os desvios emanados da conduta social e dos bons costumes.

De acordo com Meyer (1996), o *fait divers* ganha carga literária quando os jornais, ao transmitir as notícias extraordinárias, acrescentam a forma romanceada em um registro melodramático, com o objetivo de atrair os leitores. Ao escrever acerca do *fait divers*, Roland Barthes afirma que a autossuficiência é uma de suas características relevantes, pois se constitui em “uma zona ambígua onde o acontecimento é plenamente vivido como um signo cujo conteúdo é, no entanto,

França e os “folhetins-romances são praticamente cotidianos no *Jornal do Comércio*” (MEYER, 1996, p. 283). Alguns autores nacionais conquistaram destaque com suas publicações, podemos citar: Joaquim Manuel de Macedo com *A moreninha*, no *Jornal do Commercio*, e José de Alencar, com *O guarani*, no *Diário do Rio de Janeiro*, para mencionar apenas alguns.

incerto” (BARTHES, 2003, p. 63), porém sempre com uma ligação direta com a veracidade, com a finalidade de alcançar o efeito de realidade, sem deixar de contar alguma transgressão, seja ela social, religiosa ou moral. Ao utilizar recursos do *fait divers* e também dos folhetins, Nelson Rodrigues revela um imbricamento entre o jornalismo e sua produção cênica, demonstrando “sentir-se tolhido na camisa-de-força da estrutura habitual que comandava a dramaturgia brasileira da época” (FRAGA, 1998, p. 52).

Diante dessa caracterização do texto cênico rodrigueano, ao fazer uma análise, deve-se reconhecer que há um texto principal, no qual se constitui o diálogo e um texto secundário, o das indicações cênicas. Um texto complementa o outro para que o leitor possa compreender a peça. As indicações cênicas ou rubricas de cenas se constituem como elemento de sustentação da montagem, também denominadas de didascálias, que são instruções dadas pelo autor da peça a seus atores para interpretar o texto dramático. Contudo, Pavis diz que, “o termo *indicação cênica* ou *rubrica*, mais frequente atualmente, parece mais adequado” (PAVIS, 2015, p. 96, grifo do autor).

Nesse sentido, as indicações cênicas subsidiam a primeira camada textual (o diálogo), uma vez que propicia suporte para as coordenadas espaço-temporais, com informações acerca das personagens e à ambientação dramática. A indicação cênica não é um texto autônomo, é um texto de apoio para os diálogos, sem embargo, há privilégio ao texto principal. A saber, enquanto elemento cênico é tão preciso que clama uma voz narrativa. Logo, as indicações cênicas se constituem como elementos narrativos, pois introduzem ou dão suporte para as falas, conforme Pavis, são destinadas a “esclarecer ao leitor a compreensão ou modo de apresentação da peça. Por exemplo: nome das personagens, indicações das entradas e saídas, descrição dos lugares, anotações para a interpretação etc” (PAVIS, 2015, p. 206).

Em *A Mulher Sem Pecado* as indicações cênicas surgem logo depois da exposição do programa de estreia, tendo como finalidade apresentar as personagens, bem como descrevê-las. Como pode-se ver em:

OLEGÁRIO (paralítico e marido de Lídia)

INÉZIA (criada)
 D. ANINHA (doida pacífica, mãe de Olegário)
 UMBERTO (chofer)
 VOZ INTERIOR (Olegário)
 LÍDIA (esposa de Olegário)
 JOEL (empregado de Olegário)
 MAURÍCIO (irmão de criação de Lídia)
 D. MÁRCIA (ex-lavadeira e mãe de Lídia)
 MENINA (Lídia aos dez anos)
 MULHER (primeira esposa de Olegário, já falecida)
 (RODRIGUES, 1981, p. 43).

As rubricas iniciais ainda apresentam o gênero “Drama em três atos” (RODRIGUES, 1981, p. 41), e fornece referência acerca do tempo da ação, que no caso é “Época: ATUALIDADE” (RODRIGUES, 1981, p. 42). Na sequência, o autor apresenta uma indicação cênica que marca a ambientação dramática balizando o espaço cênico:

(Cenário com um fundo de cortinas cinzentas. Uma escada. Mobiliário escasso e sóbrio. O Dr. Olegário – um parálítico recente e grisalho – está na sua cadeira de rodas. Impulsiona a cadeira de um extremo a outro do palco, e vice-versa. Excitação contínua. Num canto da cena, D. Aninha, de preto, sentada numa poltrona, está perpetuamente enrolando um paninho. D. Aninha, mãe do Dr. Olegário, é uma doida pacífica. Luz em penumbra. Sentada num degrau da escada, está uma menina de dez anos, com um vestido curto, bem acima do joelho, e sempre com as mãos cruzadas sobre o sexo. Luz vertical sobre a criança. Esta é uma figura que só existe na imaginação doentia do parálítico. No decorrer dos três atos, ela aparece nos grandes momentos de crise.) (RODRIGUES, 1981, p. 45, grifo do autor).

Nesta extensa indicação cênica, Nelson Rodrigues propicia ao leitor informações necessárias para a compreensão da peça e alguns elementos do cenário e seu posicionamento no palco, a caracterização de algumas das personagens e como agem na ação, bem como técnicas de iluminação e informações sobre a trama. A utilização das indicações cênicas é abundante e surge entre parênteses e com fonte em itálico, para dar destaque, e demarcada

após o nome da personagem que está envolvida na ação, entrementes as falas e no início de cada um dos três atos.

Escrita em 1941, a peça inaugural do autor foi ao palco em 9 de dezembro de 1942, no Teatro Carlos Gomes do Rio de Janeiro. A linguagem acompanha a natureza da trama que envolve o mundo cotidiano, própria do subúrbio carioca. No âmbito formal, apresenta diálogos diretos, ritmo ágil e ousado. Utiliza-se do microfone para transmitir a Voz Interior do protagonista. A sala é o espaço, em que as ações acontecem e a escada subsidia a evocação para o passado. Representa também os fantasmas de Olegário, como a menina de dez anos, com vestido curto e sentada na escada. Mesmo que a peça seja dividida em três atos, o dramaturgo utiliza da arbitrariedade, pois, o segundo e o terceiro atos continuam, praticamente, com as mesmas falas dos que os antecedem:

(O pano começa a descer lentamente.)

OLEGÁRIO *(gritando)* – Foi ele! Ele, o seu amante! Ficou com as duas pernas esmagadas!...

LÍDIA *(num sopro de voz)* – Não! Não!...

OLEGÁRIO – Seu amante! Seu amante! *(riso de louco)*

(Lídia cai de joelhos, aos pés de Olegário, chorando como uma alucinada.)

FIM DO PRIMEIRO ATO

SEGUNDO ATO

(Abre-se o pano para o 2.º ato. Olegário, na cadeira de rodas, de costas para a plateia, aponta o dedo para Lídia. Esta, voltada para Olegário, olha-o com uma expressão de assombro. O pano vai-se levantando e Olegário falando. D. Aninha continua enrolando o paninho.)

OLEGÁRIO *(berrando)* – Foi! Foi seu amante! Ficou com as duas pernas esmagadas!

(Lídia recua, de frente para Olegário, em direção da escada.)

LÍDIA – Não! Não! Eu não tenho amante! Nunca tive amante!

(RODRIGUES, 1981, p. 66-67, grifo do autor)

[...]

LÍDIA *(soltando-se)* – Miserável, bandido!

FIM DO SEGUNDO ATO

TERCEIRO ATO

(O mesmo ambiente. Umberto, Lídia e D. Aninha. Esta enrola o eterno paninho.)

LÍDIA – Miserável! Bandido!

(RODRIGUES, 1981, p. 87-88, grifo do autor).

Ao repetir as frases conclusivas do ato anterior no ato subsequente, Nelson Rodrigues aproxima o público/leitor da linguagem falada, como se estivesse retomando o diálogo. Pode-se, portanto, remeter a uma ideia de continuidade. Segundo Cafezeiro e Gadelha (1996) esse é um recurso da poesia medieval e também é muito utilizado pela poesia de cordel. As falas que encerram o primeiro ato e iniciam o segundo são as mesmas. Há uma pequena diferença na indicação cênica, pois o autor troca o termo “gritando” por “berrando”, intensificando o ato, o que provoca a expressão de assombro do protagonista. Também insere um complemento na fala de Lídia “Não! Não! Eu não tenho amante! Nunca tive amante!” (RODRIGUES, 1981, p. 67) que demonstra a ânsia da personagem em se defender da acusação. Na última fala do segundo ato, Umberto avança violentamente e segura Lídia que “*Vira-se, assustada. Umberto segura-a e beija-a. Lídia esperneia.*” (RODRIGUES, 1981, p. 87, grifo do autor). O susto de Lídia faz com que leitor/espectador comungue com a inocência de Lídia, e põe em xeque a suposta mutilação de Umberto. Porém, no início do terceiro e último ato, ela demonstra envolvimento na atmosfera que a cena desperta.

Nesse limiar, as singularidades do mundo ficcional de *A Mulher Sem Pecado* tornam Nelson Rodrigues um inovador no cenário teatral brasileiro da década de 1940. O modo como estrutura a peça, utiliza a linguagem e os demais elementos cênicos o destaca como dramaturgo ao fazer referência ao cotidiano da sociedade do Rio de Janeiro da época, bem como o fato de representar um mundo de aparências falsas, em que a mentira é o mote para a dinâmica trágica das contradições e angústias das personagens, apresentadas com tom de humor. Com escrita peculiar, sua primeira peça compõe procedimentos dramáticos que são

utilizados em peças posteriores, no bojo de sua notória produção os aspectos significativos da condição humana moderna são realçados.

1.2.1 Entre fantasmas e medos

Com um enredo aparentemente simples, *A Mulher Sem Pecado* apresenta Olegário, empresário bem sucedido, casado com uma bela mulher, mas que tem relacionamentos extraconjugais para realizar os desejos que, para ele, o limite de esposa não permite. Não convencido totalmente da fidelidade da esposa, Olegário se desdobra, torna-se outro de si mesmo ao montar uma trapaça e passar por paralítico, com a finalidade de testar Lídia. O desequilíbrio do marido aumenta gradativamente na trama, assim como o ciúme da linda esposa, que tem origem humilde, elemento que a põe em situação de inferioridade.

O autor desenvolve o texto com uma temática corriqueira, que é o adultério, estrategicamente algumas informações só são elucidadas quando a transgressão de Lídia é apresentada, fato que põe em xeque o título da peça, uma mulher sem pecados. Nesse sentido, o dramaturgo expõe a audácia psicológica de Olegário, um homem com boas condições financeiras, que atua sob pressão e fica próximo a romper a fronteira do consciente. O elemento que conduz a trama é seu conflito interno e suas atitudes obsessivas. Sua esposa, Lídia, representa a passividade da esposa diante das perseguições do marido. As demais personagens vivem a serviço das obsessões de Olegário. A constante dúvida e desconfiança de Olegário provoca nas demais personagens uma ambiguidade, pois mergulhado na loucura que ele mesmo teceu e o desejo por um amor ideal o faz querer sempre mais e quanto mais quer, mais dependente e inseguro ele fica, mesmo que esse amor ideal não exista, ele envolve as outras personagens em sua obsessão.

As personagens sustentam a ficção dramática pela intensidade com a qual vivem as ações da trama e produzem os conflitos. São seus diálogos e atitudes que contribuem para a composição teatral, sendo elemento determinante da ação, uma vez que, para Pallottini, “quem conduz a ação, produz o conflito, exercita a sua vontade, mostra os seus sentimentos, sofre por suas paixões, torna-se ridículo na

comédia, patético na tragédia, ri, chora, vence ou morre, é a personagem” (2015, p. 24).

Nesse sentido, Antonio Candido (2005, p. 55) afirma que a criação literária repousa sobre o paradoxo da existência da personagem, concebida sob o paradoxo da existência como um ser fictício, uma criação da fantasia. Ao ser construída a personagem vive as ações do enredo, interagindo por meio da linguagem, da vida social e existencial da obra.

No teatro, as personagens constituem a essência da obra, uma vez que são com elas que a ficção se torna patente. Por intermédio delas que há possibilidades múltiplas para a imaginação se cristalizar em ações nas peças. Ao comentar acerca da personagem teatral Prado afirma que

a personagem teatral, portanto, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade. Essa é, de resto, a vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo às pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação: frente ao palco, em confronto direto com a personagem, elas são por assim dizer obrigadas a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos. Sabem disso os pedagogos, que tanta importância atribuem ao teatro infantil, como o sabiam igualmente os nossos jesuítas, ao lançar mão do palco para a catequese do gentio (PRADO, 2005, p. 85).

De acordo com Prado, a personagem cênica é detentora de um potencial capaz de assumir a voz do dramaturgo ao mostrar a história. Ela estabelece a evolução da trama, é o canal de inserção do indivíduo com o mundo ficcional. Assim, a máscara que caracteriza o ser ficcional em consonância com as convenções sociais, quer na aparência, sentimentos, no modo de falar ou gesticular, enfim os moldes que constituem a *persona* são recortes obtidos a partir da psique coletiva. Nessa perspectiva, a personagem “através do uso da *pessoa* em gramática que a *persona* adquire pouco a pouco o significado de ser animado e de pessoa, que a personagem teatral passa ser uma ilusão de pessoa humana” (PAVIS, 2015, p. 285, grifo do autor).

Em sua produção, Nelson Rodrigues cria personagens complexas, pois, ao longo das tramas elas mudam, não apenas na percepção diante de alterações ocorridas no tempo e espaço ou sua capacidade de interagir; para além disso, apresentam desdobramentos da personalidade, do eu. Em *A Mulher Sem Pecado*, não é diferente, o dramaturgo caracteriza as personagens apenas com o que subsidia o todo dramático, tal como pontua Magaldi: “Assim, importa de cada uma apenas a faceta que acrescentará um dado novo à ação, fundamentando-a, sem sobrecarregá-la” (2004b, p. 14). Alguns contribuem com ações decisivas na trama.

O protagonista fica durante sete meses se passando por parálítico, em uma cadeira de rodas, com o objetivo de testar a fidelidade da esposa, pois o pavor de ser traído o consumia; e lança acusações contra todos, especialmente contra sua companheira, chega a entrar em contradições, na ânsia de ser o possuidor de sua mulher pela vida toda. É interessante observar a necessidade de posse do protagonista, já que repete demasiadamente o pronome possessivo “minha” ao longo da peça para enaltecer que Lídia lhe pertence, como pode-se ver na seguinte fala: “Poucos maridos podem dizer: ‘Minha mulher’... eu posso dizer – minha! (*riso soluçante*) Minha mulher” (RODRIGUES, 1981, p. 102, grifo do autor).

O desequilíbrio de Olegário durante a trama aumenta gradativamente em paralelo à porção de ciúme que sente da esposa, tornando o seio familiar um lugar de constantes tensões, uma vez que o protagonista propõe uma investigação obsessiva, a qual tem por finalidade saber se é traído ou não.

Lídia é bela, casou-se com um homem de condição econômica superior a sua e até à “paralisia” o marido a tratava como mulher. Porém, não como ela desejava, pois, para Olegário, a esposa tem um limite, que só pode ser ultrapassado com a amante. Com esse posicionamento do marido, Lídia é constantemente humilhada. Olegário reitera que a tirou da Aldeia Campista e que sua família dependia financeiramente dele, o provedor. As atitudes vivenciadas no casamento fazem aumentar o desejo de liberdade do círculo opressor e a busca pela plenitude amorosa faz com que Lídia fuja com Umberto, o homem mais ousado que estava no convívio cotidiano. Com Lídia, Nelson Rodrigues principia em sua produção a composição de papéis femininos que merecem destaque na dramaturgia brasileira.

A trama gira em torno das ações de Olegário que estabelece relações com outras personagens que contribuem decisivamente para o desenvolvimento da peça. Um desses casos é o de Inézia, a empregada da casa. Ela exerce a função de investigadora de Olegário, informando os passos de Lídia. Outro caso é Maurício, o irmão de criação de Lídia, que dialoga com Olegário em sua definição acerca do que é a fidelidade. Há também Umberto, o motorista da família, as suas ações na trama são carregadas de mistérios, incertezas e dualidades, no início da peça é também um investigador de Olegário, mas, à medida que o enredo avança, ele acaba conquistando Lídia. Há ainda na peça a personagem Menina que representa Lídia quando pequena, Dona Aninha, mãe de Olegário, uma doida pacífica que se encontra a enrolar um paninho constantemente, e Dona Márcia, mãe de Lídia, ex-lavadeira, que ajuda a compor o universo familiar. Figuram na peça outras personagens secundárias que contribuem para pequenas ações.

A Mulher Sem Pecado, ao contrário do que o nome da peça sugere, pois anuncia a história de uma mulher, porém o contexto da trama gira em torno de um homem com ações paradoxais que culminam na traição de sua esposa e com o seu possível suicídio. O espectro da traição é algo próprio da mente insana de Olegário, pois ele não admite que as suspeitas partam de outras pessoas, conforme se observa a seguir: “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?” (RODRIGUES, 1981, p. 62, grifo do autor). Por outro lado, o protagonista cria inúmeras conjecturas acerca do comportamento de sua esposa; seu maior medo, além de querer comprovar a existência de uma mulher fiel no mundo, é também a consequência moral e social que a infidelidade poderia causar.

O medo de ser traído é transformado em um fantasma que o acompanha em sua obstinada obsessão comprobatória. Esse seu comportamento indica o mote para as tensões familiares, com destaque para as que tangem ao relacionamento conjugal entre Olegário e Lídia. Notadamente, essas tensões entre os cônjuges são derivadas do ciúme que o esposo tem em relação à Lídia, ciúme esse que abre lacunas para as suas incertezas, as quais o faz agir com ações inesperadas.

A suspeita que tanto incomoda o protagonista o induz a criar a farsa, dado que no início da peça ele se apresenta em incansável vigilância sobre as atividades de Lídia. Nessa direção, os empregados da casa tornam-se seus investigadores, os quais são constantemente questionados acerca do paradeiro da protagonista. Olegário quer saber de tudo: Onde foi? Com quem esteve? Quem ligou? Quem manda cartas?, como pode-se ver no seguinte fragmento:

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 que não era voz de homem disfarçada?

INÉZIA (*hesitante*) – Não. Pelo menos, não parecia. Não, era voz de mulher, sim.

OLEGÁRIO – Você perguntou quem queria falar com ela?

(*Inézia desconcerta-se.*)

OLEGÁRIO (*ríspido*) – Eu não lhe disse para perguntar sempre?

INÉZIA (*contrita*) – Disse sim, doutor, mas...

OLEGÁRIO (*interrompendo*) – Mas... quê? Ela recebeu alguma carta?

INÉZIA (*tirando do avental*) – Só um telegrama.

OLEGÁRIO (*curioso*) – Um telegrama. Deixe ver.

INÉZIA (*entregando o telegrama*) – Se D. Lídia souber!...

OLEGÁRIO (*abre o telegrama e o lê com certa ansiedade. Ainda olhos fitos no papel*) – Souber, como? Só se você disser. Você ou Umberto. Mas não caia nessa asneira!

INÉZIA (*com precipitação*) – Deus me livre! Eu não! (*noutro tom*) Mas, às vezes, fico assim...

OLEGÁRIO – Fica assim... (*noutro tom*) Não pago mais a você para fazer essas coisas? Pode ir. Não, espere... Espere um pouco.
(RODRIGUES, 1981, p. 45-46, grifo do autor).

Conforme observa-se no trecho, a tensão entre o casal é criada nas primeiras cenas da trama. O lar familiar torna-se um campo de batalha, em que a perseguição de Olegário ganha cada vez mais fôlego, pois, é nutrida pela desconfiança. Nota-se também que havia um acordo entre Inézia e o patrão para que os passos da patroa fossem acompanhados de perto, tudo devia ser informado ao patrão ciumento. Esse acordo também há com Umberto, que na cena seguinte é questionado acerca de onde Lídia havia ido.

As indicações cênicas explicitam um traço comum na peça, o conflito constante. Os gestos de Olegário mostram sua obsessão ao dar muita atenção a atos corriqueiros da vida de Lídia. Sua impaciência e curiosidade são expostas pelos gestos que indicam a vontade que a personagem tem de saber dos passos da pessoa amada.

Seguir os passos da esposa é um indício do desdobramento do protagonista. Em contraponto, Lídia, vítima da perseguição, passa a ter outra imagem de Olegário. Para ela, o esposo já não é mais o homem com quem havia se casado e sim um gerador de conflitos que a ameaça com sua desconfiança e ciúme. Essa técnica narrativa é também utilizada por Nelson Rodrigues em *Vestido de Noiva*, em que a protagonista Alaíde sente-se perseguida pelo esposo Pedro.

A relação com o medo de ser traído por Lídia o faz trazer à tona imagens de sua primeira mulher, já falecida, como pode-se ver no trecho: “*Entra sob a luz vertical uma mulher vestida de grená*” (RODRIGUES, 1981, p. 84, grifo do autor). Em seu delírio, a falecida o provoca ao comentar acerca da possibilidade de traição por parte de Lídia, em uma de suas falas ela afirma: “MULHER – A mulher de um doente irremediável é assediada a todo o momento e em toda a parte. Olegário, sua doença é um convite, uma sugestão, uma autorização. Esse seu falso cunhado...” (RODRIGUES, 1981, p. 85). Ao comentar acerca da doença de Olegário, a Mulher indica uma eventual traição de Lídia com Maurício e isso perturba o protagonista, pois o comentário foi feito no momento em que ele estava

a lembrar de um fato ocorrido quando os irmãos Lúdia e Maurício tinham entre quatro e oito anos de idade. Tal fato é lembrado por uma voz interior, que expõe a possibilidade das personagens terem tomado banho juntos quando eram crianças.

Além do medo de ser traído, há o fantasma da menina, que é a imagem de Lúdia quando tinha dez anos de idade, criada na mente de Olegário. A menina surge na peça em momentos de tensão, como indício de que algo estranho está ocorrendo e isso o perturba. A menina não tem fala na peça, ela surge nas indicações cênicas, como em: “*A menina atravessa o palco e sai de cena*” (RODRIGUES, 1981, p. 45, grifo do autor); “*Desce a menina, sob a luz vertical. Olegário olha-a*” (RODRIGUES, 1981, p. 58, grifo do autor); “*Entra a menina e se coloca ao lado de Lúdia*” (RODRIGUES, 1981, p. 98, grifo do autor). Conforme pode-se observar nesses exemplos, as aparições da menina, fantasmagóricas, demonstram o desequilíbrio de Olegário. Quanto à aparição, Angela Lopes Leite afirma que sua presença marca um corte do único plano, em que a peça é estruturada: “Há um único plano, mas este é de certa forma cortado pela passagem esporádica de uma menininha – Lúdia na idade de dez anos, segundo nos informa a lista dos personagens – oriunda do subconsciente de Olegário” (LOPES, 2007, p. 59).

Os pensamentos que projetam os medos e os espectros que atormentam Olegário são comentados por uma voz em *off*. Essa voz interior de Olegário traduz os pensamentos desse homem que não param de se interrogar sobre sua saúde mental, agindo como um reforço para os seus conflitos, como observa-se em: “VOZ INTERIOR (*microfone*) – E se eu enlouquecesse agora?” (RODRIGUES, 1981, p. 83, grifo do autor). Essa loucura, segundo Lopes, torna-se um “fantasma, personificado pela presença muda e imóvel de sua mãe – uma senhora que fica sentada durante todo o espetáculo sem outra tarefa a não ser enrolar um eterno paninho” (LOPES, 2007, p. 59).

A Mulher Sem Pecado é um drama que também carrega ironia e humor. Ao narrar as agonias enfrentadas pelo falso paraplégico, que não conseguiu administrar e conviver com os fantasmas e medos de sua doentia imaginação, transfigura-se de marido dominador, que traí, a marido enganado e traído. Esses elementos ilustram que Olegário não é o senhor de suas ações, pois o seu duplo interfere em

seus conflitos. É em meio a esses conflitos que o protagonista constitui o seu desdobramento, delineado pelos traços de sua loucura e obsessão.

1.3 Materialização do desejo: o feitiço contra o feiticeiro

Na peça em análise, o dramaturgo faz alusão à dualidade do homem e apresenta uma personagem em busca de seu verdadeiro “eu”, Olegário. Antes da simulação na cadeira de rodas o protagonista apresenta uma face e depois que descobre que Lídia lhe é fiel, em meio essas ações uma outra face de Olegário é posta em cena, o falso dependente da cadeira de rodas. Não satisfeito com a certeza da fidelidade, aciona seu *alter ego* e passa a assumir as ações de um “outro eu” para testar a fidelidade da esposa. Esse “outro” é convertido em alguém necessário para alcançar o objetivo pensado; e passa um período de sete meses na cadeira de rodas, realizando as ações que o “eu” não era possuidor de coragem para tal ou condenava socialmente.

O duplo – apresentado por Nelson Rodrigues, em *A Mulher Sem Pecado* – envolve questões ligadas à identidade e à unicidade do indivíduo. Diante do confronto individual, há também o conflito de identidade. Nesse sentido, o mito do duplo estabelece relação com a problemática da identidade na busca por um equilíbrio do sujeito frente as pulsões que o move. Assim, Bargalló (1994) ao distinguir três tipos de desdobramentos que correspondem a procedimentos diferentes de manifestação do duplo, no terceiro ele afirma que um indivíduo pode transformar sua identidade ao assumir uma personalidade diferente da apresentada anteriormente e que essa personalidade pode ser reversível. Essa classificação de Bargalló vai ao encontro da proposta deste trabalho, pois o desdobramento da personalidade de Olegário é representado pela presença de um “eu” original e de seu “duplo”, pois expõe o despertar da autoconsciência do sujeito, a partir das imagens desdobradas do “eu”, momento que expõe a farsa. Nesse panorama, França vai dizer que “o desdobramento tem assim, muitas vezes, um benéfico poder revelador para o indivíduo, que reconhece e identifica, na semelhança do duplo, aspectos até então desconhecidos de seu próprio caráter” (FRANÇA, 2009, p. 8).

Com o surgimento do outro “eu”, um “eu” que toma controle da situação em torno do tédio da vida cotidiana, o protagonista descobre um “outro” que até então era desconhecido por ele e pelos membros de sua família, especialmente pela esposa Lídia, que na peça não está satisfeita com as ações de Olegário, durante o período que ele passa na cadeira de rodas, nem antes, como pode-se ver: “LÍDIA (*excitada*) – Feliz, eu! (*afirmativa*) Nunca fui, meu filho! (*com ironia e noutro tom*) Como eu poderia ser feliz abandonada? Abandonada, sim, por um marido que chegava em casa às 2, 3 horas da manhã!” (RODRIGUES, 1981 p. 69, grifo do autor). Como pode-se observar, a presença do esposo no ambiente familiar, mesmo em sua condição de cadeirante, foi uma presença ausente, pois ele já se fazia invisível, sempre alheio ao cumprimento das obrigações de marido. Para Lídia, se estas obrigações fossem cumpridas, ela se tornaria uma mulher mais feliz. Pode-se dizer que para ela, Olegário é um fantasma, que se tornou presente em casa, porém ausente, por não ser o homem que ela idealizou, quando planejou o seu sonhado casamento.

Olegário é apresentado, na peça, como uma personagem desamparada, solitária e inválida, típico homem trágico moderno. As ações do outro “eu” representa a dualidade em seu aspecto mais perplexo e estranho. Nesse sentido, Freud diz que: “a qualidade de estranheza só pode advir do fato de o ‘duplo’ ser uma criação que data de um estágio em que o ‘duplo’ tinha um aspecto mais amistoso, o ‘duplo’ converteu-se num objeto de terror” (FREUD, 1976, p. 295, grifo do autor). Os estudos de Freud caracterizam o duplo como abstrações que elucidam a constituição do sujeito, neste sentido a angústia e o medo que são destacados na personagem Olegário diante de uma situação limite o faz estabelecer uma relação entre o ser e a sua consciência, esse encontro envolve a tematização do duplo da personagem, pois o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido e há muito familiar. Em seu ensaio dedicado ao estranho Freud (1976) constata que ao sentido da palavra original *Unheimlich*: familiar, não-estranho, íntimo, doméstico, costumeiro, são agregados os significados de seu oposto: escondido, oculto, sinistro, inquietante, desconhecido. Quanto a teoria de freudiana Lamas (2004) reitera que a própria palavra *Unheimlich* nomeia o duplo (estranho) que carrega em si um conhecimento

paradoxal, esta aparente contradição é explicada ao perceber que o estranho pode ser o íntimo familiar reprimido, logo é algo oculto que se manifesta.

O desejo de ser essencial na vida de sua esposa e alcançar seu propósito que envolve a fidelidade de Lídia o transforma em um sujeito contraditório. A outra face assumida pelo protagonista entrava em contradição com a impressão que as demais personagens, que convivem no seu ambiente familiar, habitualmente faziam dele, uma vez que ele tornava-se um ser fragmentado. Nessa conjuntura, a duplicação pode representar uma forma de dissolução do mundo factual, visto que Olegário cria um mundo cheio de eventos inesperados para escapar da própria realidade e dar sentido a sua sedenta vontade de confirmar a fidelidade da esposa. Ao pretender exclusividade do amor de Lídia, as ações do protagonista são invadidas por um estado emocional complexo, que envolve um sentimento exacerbado e doloroso de posse, o ciúme.

O ciúme é uma emoção humana e sua complexidade envolve as pessoas em um sentimento penoso provocado em relação a pessoa amada, da qual se pretende a exclusividade no amor. Segundo Rosset (2008), o ciúme pode surgir quando um dos parceiros não está conectado com o outro como o outro o imagina, assim ele é exposto, quando o relacionamento é ameaçado, devido a interferência de um rival. O ciúme de Olegário é excessivo e visa a confirmação da pureza e lealdade de Lídia e tem medo de ser trocado por outro. Há, na peça, certa desconfiança do protagonista em relação ao destino e o acusa de ter amaldiçoado sua vida, pois a primeira esposa faleceu em uma época que não se sabe exatamente quando foi; e casou-se, pela segunda vez, com Lídia, uma mulher massacrada socialmente e psicologicamente pelo marido, que procura, incansavelmente, por elementos que comprovem que ela o trai. Há a considerar que o ciúme pode ter uma relação benéfica ou trágica, dependendo da maneira que é demonstrado, no caso de Lídia, Nelson Rodrigues a envolve em um emaranhado de expectativas reveladas paulatinamente em suas ações, esse mistério que envolve a sua personalidade quando revelado, mesmo que em partes, expõe o seu duplo.

Lídia é a “Eva” de Nelson Rodrigues, a primeira mulher, princípio da composição das personagens femininas em seu teatro. Ela é a esposa oprimida e

sua aparição na peça é pouco frequente; e quando surge é rapidamente, porém, no início do primeiro ato, por exemplo, ela é assunto das demais personagens, mesmo sem estabelecer relação de diálogo com Olegário, Inézia, Umberto e a Voz interior. A Voz Interior representa o inconsciente de Olegário, ganha relevo na composição da cena, conforme fragmento: “VOZ INTERIOR (*microfone*) – E eu falando sozinho! Será isso um sintoma de loucura? [...] VOZ INTERIOR (*microfone*) – Não pode ser! Um louco não pergunta a si mesmo: Serei um louco?” (RODRIGUES, 1981, p. 51, grifo do autor). Além de apontar acusações à Lídia, a Voz Interior acusa o próprio Olegário de louco, retratando que ele não comanda suas ações por completo, suas ações sofrem interferências.

O leitor/espectador conhece Lídia mais pela percepção das outras personagens, especialmente de seu marido, do que pelas expressões próprias da personagem. O marido a compõe como uma mulher não confiável, com um passado cheio de suspeitas e a recrimina. Essa imagem é retratada por estar alicerçada na desconfiança contínua. Repara-se na primeira aparição de Lídia:

(Inézia sai. Entra Lídia. Lindo tipo de mulher. Muito jovem e vestida com gosto.)

LÍDIA – D. Aninha não quis a comida, meu filho? Inézia me disse!

OLEGÁRIO (*com mau humor*) – É. Não quis. Não quis agora, nem antes. Você precisa dar um jeito nisso.

LÍDIA (*admirada*) – Eu? Mas que jeito você quer que eu dê?

OLEGÁRIO (*de mau humor*) – Que jeito, ora!... Você podia interessar-se mais – que diabo! Mas não. Larga tudo na mão da criada.

LÍDIA (*magoada*) – “Larga tudo na mão da criada”, não! Eu não posso fazer mais do que faço.

(RODRIGUES, 1981, p. 52, grifo do autor).

Ao considerar as condições de enunciação, pode-se associar Lídia a uma imagem de esposa cuidadosa, não só da casa, mas também do marido e da sogra. Pode-se perceber, nesse primeiro momento, que seu silêncio representa a submissão ao marido opressor, que ao utilizar tom imperativo demarca sua autoridade, arrogância e prepotência. Contudo, com o avanço da trama ela começa

a questionar Olegário acerca de sua paralisia, como verifica-se no trecho: “LÍDIA – Ah! Uma coisa, Olegário. Por que é que você não chama outro médico? Mamãe disse que tem um tão bom!...” (RODRIGUES, 1981, p. 53). E também acerca do porquê de tantas acusações que ele a direciona: “LÍDIA (*desafiante*) – Então acuse. Pronto! Acuse! Acuse, mas não me faça sofrer à toa! Você não me acusa porque não pode. Minha vida não tem mistérios. Todo mundo sabe o que eu faço” (RODRIGUES, 1981, p. 55, grifo do autor). O termo “desafiante”, que define a expressão da personagem, indica que Lídia demonstra indignação diante das frequentes acusações por traição e também reafirma a importância que os aspectos do segundo texto, o das indicações cênicas, exercem para formular as tensões na peça.

A continuidade dos insultos, por parte do marido, faz com que Lídia exponha sua insatisfação com o tratamento recebido, promovendo o início de um possível rompimento da expansão do machismo de Olegário, já que a condição social de inferioridade da mulher no casamento era tal, que estava intensificando sua frustração ao ponto de confessar sua indignação de, no papel de esposa, ter que dividir o marido com amantes:

LÍDIA (*com amargura*) – Gostava, sim! Como não havia de gostar? (*com raiva*) Quando me lembro que você - quantas vezes depois de um beijo, de uma carícia... (*Olegário afasta-se com a cadeira*) vinha me falar de seus negócios! Essa mania de ganhar dinheiro!

OLEGÁRIO (*aproximando-se com a cadeira*) – Agora sou eu que digo: você é que está diferente! Nunca se queixou antes! (*amargo*) Mas agora!

LÍDIA – Porque eu não me queixava, você estava certinho de que eu era muito feliz!

OLEGÁRIO – E não era?

LÍDIA (*excitada*) – Feliz, eu! (*afirmativa*) Nunca fui, meu filho! (*com ironia e noutro tom*) Como eu poderia ser feliz abandonada? Abandonada, sim, por um marido que chegava em casa às 2, 3 horas da manhã!”

OLEGÁRIO (*sem olhar para a mulher*) – Diga só uma coisa. Você não teve sempre “tudo” de mim, tudo?

LÍDIA (*excitada*) – O que você chama “tudo”? (*noutro tom*) Já sei. “Tudo” pra você são móveis, casa, automóvel, uma vitrola de 25 contos, cinema, dinheiro!

OLEGÁRIO (*sombrio*) – Muitas mulheres com muito menos seriam felicíssimas!

[...]

LÍDIA - As minhas amigas me contam coisas... E eu fico espantada, espantadíssima... Nem abro a minha boca, porque não convém... Eu sou uma esposa que não sabe nada, ou quase... No colégio interno, aprendi muito mais que no casamento. Parece incrível!

(RODRIGUES, 1981, p. 69-70, grifo do autor).

Mesmo frequentando a Confeitaria Colombo⁶, modistas, manicures, tendo à disposição a empregada, o motorista e bens de consumo que não possuía antes do casamento, os bens que mais desejava ela não tinha: a liberdade, a confiança, a privacidade. Nessa conjectura, ela precisava de algo que a libertasse, várias vezes ela reclamava de não ser realizada no seu casamento e de não se satisfazer sexualmente. Segundo Fraga (1998), Lídia que é “aparentemente mulher honesta, sente-se delicadamente envolvida na atmosfera de corrupção instaurada em sua volta” (p. 56), esse envolvimento gera a transgressão, que é uma marca que Lídia carrega incubada, mas nesse momento da peça principia a violação das prerrogativas, pois tenta a todo o momento ultrapassar os limites impostos pelas leis humanas e romper com as normas estabelecidas, tanto as normas sociais quanto as ditadas pelo marido opressor.

Para Olegário há uma diferença bem demarcada entre amante e esposa, amantes são para as aventuras das mais diferentes ordens ou gostos e a esposa é para fins de reprodução humana, como é possível perceber no fragmento: “OLEGÁRIO – Você era esposa, e não amante! E eu não podia, compreendeu? Para a esposa, existe um limite!” (RODRIGUES, 1981, p. 70). A jovem esposa se indigna com o limite que o marido cria em seu discurso machista, sustentado pela

⁶ Nelson Rodrigues faz referência à Confeitaria Colombo. Fundada em 1894, pelos portugueses Manoel José Lebrão e Joaquim Borges de Meireles, a Confeitaria Colombo faz história na cidade do Rio de Janeiro, na época capital do Brasil. Um ambiente historicamente conhecido em virtude das rodas artísticas que se reuniam e empolgavam as elites da cidade e se constituiu em um “polo aglutinador dos modismos, das artes, das personalidades, do mundo cultural e político” (MATTOS; TRAVASSOS, 1994, p. 14).

etiqueta social. Lídia se opõe aos conceitos do marido, em especial à castidade das mulheres:

OLEGÁRIO – Mas eu quero te dizer, ainda, uma coisa. E vou dizer (*com 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...

(RODRIGUES, 1981, p. 71, grifo do autor).

A mente desequilibrada de Olegário procura criar pensamentos socialmente construídos, contudo o discurso machista e as ações do protagonista abrem lacunas nesse processo. O desejo de Lídia aprisionado, metaforicamente, por um cinto de castidade posto por um marido opressor, visando cuidar de sua honra, abre uma fenda para possibilidades outras.

Nelson Rodrigues aborda temas que problematizam as relações familiares, pondo em xeque os tabus e preconceitos da sociedade ao desvelar o subconsciente das personagens em tempos e espaços distintos. Nessa perspectiva, Olegário enaltece o gosto do dramaturgo por paradoxos, na tentativa de se convencer que a esposa lhe é fiel.

A suspeita do marido demonstra o excesso de ciúme no relacionamento conjugal, suas ações e seu discurso visam desmascarar Lídia. Para isso, ele investiga todos os seus passos para saber onde está, o que faz e chega ao ponto de até violar suas correspondências, isso muito a ofende e, em outros momentos, persuadi-la, como se pode notar no trecho:

OLEGÁRIO – Você olha pra mim com um olhar de mártir! Pois bem. Agora mesmo, neste minuto, você pode estar-se lembrando de um amigo, de um conhecido ou desconhecido. Até de um transeunte. Pode estar desejando uma aventura na vida. A vida da mulher honesta é tão vazia! E eu sei disso! Sei!

[...]

OLEGÁRIO – O que quero dizer é simples até demais. Eu admito que você não fez nada. Que não pecou... ainda.

LÍDIA (*irônica*) – Ainda? Que mais?

OLEGÁRIO (*noutro tom*) – Admitamos que não houve nada – até agora. Mas... e a sua imaginação?

LÍDIA (*espantada*) – O que é que você quer dizer com isso?

OLEGÁRIO – Quero dizer o seguinte: seus atos podem ser puríssimos. Mas seu pensamento nem sempre – seu pensamento, seu sonho. Quem é que vai moralizar o pensamento? O sonho? Você, talvez!

OLEGÁRIO – Se um homem é assim – qualquer homem – por que será diferente a mulher? Se eu posso vibrar com uma bela mulher, por que não vibrará você com um belo homem? Mesmo que esse homem seja um transeunte?

[...]

OLEGÁRIO – Esses rapazes de praia que as mulheres veem na rua. Você vai-me convencer que nunca viu um que a impressionasse? Vai? Um rapaz moreno, forte, de costas grandes, assim. (*faz respectivamente o gesto*) Você nunca beijou em pensamento um homem desses? Hem? Beijou, claro! Não tem ninguém – ninguém – tomando conta de sua imaginação.

(RODRIGUES, 1981, p. 55-57, grifo do autor).

A maneira como Olegário controla a sua esposa expõe uma certa superioridade masculina, contudo, seu objetivo de desmascará-la não é alcançado e não consegue lograr êxito com a situação de mentira. Ele não tinha provas contundentes ainda, e continua sua busca para constatar e validar os fatos constituídos em sua mente ciumenta. Importante ressaltar que Olegário não apela a nenhuma instância divina, ele indivíduo duplicado arca com as consequências, característica do homem moderno.

O ciumento almeja ainda exclusividade da amada esposa e passa a suspeitar inclusive dos mais próximos. No início da peça, Olegário solicita a Umberto que fique de olho em Lídia, em seu comportamento, e ele revela a Olegário que Lídia, quando vai à Confeitaria Colombo, fica olhando para fora; e lá fora tem um sujeito cocho, suspeito na calçada e o esposo continua interrogando o chofer, pois sua esposa estava a olhar para um homem:

OLEGÁRIO (*incisivo*) – Você quer saber de uma coisa? Não nada. (*noutro tom*) Quer dizer que D. Lídia não olhou para ninguém – particularmente?

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 (*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!...

UMBERTO (*ressentido*) – Eu sei-me colocar no meu lugar, doutor. Conheço minha posição.

(RODRIGUES, 1981, p. 49-50, grifo do autor).

Olegário suspeita de Umberto e utilizando um tom de acusação quer saber o porquê da esposa direcionar o olhar para ele, mas o chofer se limita a responder o que lhe convinha ao patrão. No primeiro momento, negou que alguém havia olhado para Lídia, mas com cinismo afirmou que ela direcionava o olhar pra ele, porém disse que conhecia o seu lugar. Importante ressaltar que “o lugar” a que ele se referia é o lugar de empregado, o chofer da família. Mais adiante na trama, o chofer se envolve em outra situação, ele é alvo de uma acusação de D. Márcia:

D. MÁRCIA – Imagina você que ontem... É um caso sério... Eu já vinha desconfiando, há muito tempo. Como não tinha provas, deixava passar. E ontem, eu disse comigo mesma: “Há qualquer coisa, aqui, que não está me agradando.” Apaguei a luz. Fechei a janela e fiquei espiando pelas venezianas. Tiro e queda!

OLEGÁRIO – Tiro e queda o quê?

D. MÁRCIA (*enfática*) – Vi Inézia entrando no quarto de Umberto.

OLEGÁRIO – Inézia.

D. MÁRCIA – Francamente! Afinal, onde é que nós estamos? Estão pensando que isso aqui é a casa da mãe Joana?

OLEGÁRIO – Que miserável!

D. MÁRCIA – E ela? Ela também, porque quando a mulher não quer, o homem não arranja nada! Isso é um desaforo!

OLEGÁRIO – Vou despedir esse cachorro. Botá-lo para fora daqui a pontapé.

(RODRIGUES, 1981, p. 78, grifo do autor).

D. Márcia acusa Inézia de ter entrado no quarto de Umberto e solicita que o genro despeça o motorista. Há uma situação de vigilância constante na casa, Umberto e Inézia vigiam Lídia para o patrão; D. Márcia vigia os empregados e os denunciam. A tensão e a impaciência das personagens é contínua, mas a petulância também entra em cena: “(*Entra Umberto, mais petulante do que nunca.*)” (RODRIGUES, 1981, p. 78, grifo do autor). Ligeiramente após a conversa entre sogra e genro, entra Umberto e Olegário diz que estava sabendo de algumas coisas a respeito dele e ameaça chamar a polícia. Num primeiro momento, o chofer diz que sairá da casa, atendendo à solicitação do patrão. Porém pede a fala e questiona o motivo de sua demissão, Olegário conta a história descrita por D. Márcia, Umberto diz que pode provar que não houve nada entre ele e Inézia, afirma que Inézia entrou em seu quarto, mas jura que não houve nada entre eles. Então ele relata ao patrão acerca da mutilação que sofreu na infância e da sua impotência:

OLEGÁRIO (*quase sem voz*) – Mas por quê? (*com progressiva exaltação*) Quero saber por quê!

UMBERTO (*baixo*) – Quer?

OLEGÁRIO – Quero!

UMBERTO – Muito simples. Simplíssimo. Um acidente de meninice, apenas.

OLEGÁRIO – E o menino eras tu?

UMBERTO – Eu. Mas não foi acidente. Foi... uma vingança. Alguém quis se vingar de meu pai na pessoa do filho único, que era eu... (*ri, ferozmente*) Eu tomava banho no rio, garoto ainda... E o inimigo de meu pai. Uma mutilação tão rápida que eu nem senti... Corri, gritando... Atrás de mim, ficava o rastro de sangue...

(RODRIGUES, 1981, p. 80, grifo do autor).

Umberto é contundente em dizer que a sua situação não lhe permite ter desejo por nenhuma mulher. Assim ele reverte a conjuntura e, na condição de

mutilado, passa a ganhar a confiança do patrão, mas Olegário continua a questioná-lo se já viu a intimidade de sua esposa e ele afirma que já viu sim, acidentalmente, quando foi consertar um fio no quarto, que estava dando curto e a viu quando ela saiu em direção ao banheiro:

UMBERTO – Perfeitamente. ‘Ela’ saía em direção do banheiro... Ia, se não me engano, tomar banho. Presumo. Vestia um quimono rosa e.... Bem. O quimono estava entreaberto. O senhor já entendeu, com certeza... (*Umberto começa a rir. Em pouco, Olegário ri também, mas com desespero*) O senhor já teve ciúmes de mim, hem? Teve medo! (*corta o riso. Com certa dignidade*) Ela ou outra qualquer... eu podia espiar o banho de todas as esposas... Para mim é como se não existisse a mulher nua...

OLEGÁRIO – Não há dúvida, não há dúvida... Quer dizer que essa pessoa não te impressionou, nem... Umberto, ainda agora eu quis te despedir, mas....

UMBERTO – Compreendo.

OLEGÁRIO (*começa a rir*) – Porque, realmente, é um privilégio ter, em casa, um homem que poderia assistir, tranquilamente, ao banho de nossa mulher...

(RODRIGUES, 1981, p. 82, grifo do autor).

Presumidamente, pode-se perceber que houve sim um caso entre os empregados, contudo o chofer consegue reverter à acusação de D. Márcia, pois, percebe que o patrão se interessa por seus relatos, nos mínimos detalhes. Com seu sarcasmo sem igual, sua estratégia dá certo e ganha mais confiança de Olegário. Fraga (1998) afirma que Umberto é a “personagem aparentemente mais chã, também não é tão simples e não pode impedir que as fantasias invadam o seu cotidiano” (p. 56). Essa sua característica o induz a desejar Lídia e com a confiança reestabelecida com o patrão tem liberdade para que manipule as fraquezas do casal, planejando suas ações com mais afinco, no intuito de alcançar o objetivo, que é o de conquistar Lídia. Pois, com Olegário convencido de sua mutilação, ele é o único homem que pode chegar perto de Lídia sem desejá-la. Em contraponto, para Lídia, o motorista se revelava um homem com desejos frenéticos e imperativos, capaz de fazer com que ela rompa com seus princípios de esposa fiel.

Outro suspeito e vítima do ciúme doentio é o irmão de criação de Lídia, Maurício. Na cena que antecede a suspeita de Olegário, eles estão a conversar e

Maurício diz que estava na sala para trocar o livro, pois havia apanhado o segundo volume em vez do primeiro de um livro e fala que tem uma parte sobre fidelidade. Ele relata que, segundo o autor do livro, há mulheres que não têm o direito de se conservarem fiéis. Olegário se interessa pelo assunto, pois, em sua concepção as mulheres têm a obrigação de trair, de ser adúltera e prossegue interrogando a vida passada dos irmãos. Ele questiona se quando tinham entre quatro e oito anos brincavam juntos e também quer saber sua idade, Maurício responde que tem dezessete anos, mas Olegário quer saber mais, quer uma confissão:

OLEGÁRIO – Dezessete. Muito bem. No Brasil, nessa idade, o homem já teve todas as experiências... Somos homens desde os doze anos... Em todo caso, você, com o seu temperamento... (*toma respiração*) Em suma, Maurício, eu queria saber se você tem uma experiência de amor. Digo amor, no sentido mais físico. Teve?

MAURÍCIO – Não sei.

OLEGÁRIO – Ou eu não mereço a confiança de uma confidência?

MAURÍCIO – Não é isso. Merece, mas... Há certas coisas que... E eu, francamente, gostaria que ninguém soubesse, nunca...

OLEGÁRIO (*melífluo e ignóbil*) – Não entendi bem. Soubesse o quê? O que é que ninguém deve saber, nunca? (*persuasivo*) Fala, Maurício, fala... Hem?... (*muda de tom*) Você é um homem que mora na minha casa. Como não?! E minha mulher é nova, bonita. Preciso saber se você é como certos homens que não podem ver uma mulher, porque, imediatamente, seriam capazes de um crime... (*com a mão, parece estrangular alguma coisa no ar*) E eu preciso proteger minha esposa...

MAURÍCIO (*com angústia*) – Mas é minha irmã!

OLEGÁRIO (*espantado*) – Sua irmã?... Sim, sua irmã... Não há dúvida. (*novo tom*) Irmã de criação não é a mesma coisa que legítima! (*feroz*) Responda! Eu sustento você e tenho direito!

MAURÍCIO (*num sopro*) – Não...

OLEGÁRIO (*sôfrego*) – Não o quê? Fale, pode falar.

MAURÍCIO – Não conheci mulher nenhuma... Nesse sentido, não...
(RODRIGUES, 1981, p. 75, grifo do autor).

Na conversa com Maurício, Olegário visa tentar definir o que é fidelidade, insinuando que o cunhado poderia ter um caso com Lídia. Em sua obsessão, achava que ele não desejava outras mulheres por nutrir um desejo por Lídia, insinuando uma relação incestuosa, mas Maurício não seria capaz de tal fato,

mesmo confessando que não se relacionava com mulheres por amar uma única, mas não seria Lídia. Na efervescência do diálogo, Maurício sugere o suicídio em caso de infidelidade, como pode-se ver em: “MAURÍCIO – Se eu soubesse que não há nem houve, nunca, uma mulher fiel – fiel de qualquer maneira, sempre – eu te juro, eu meteria uma bala na cabeça. No mesmo instante.” (RODRIGUES, 1981, p. 76). É interessante observar, que essa sugestão vai reverberar sentidos para ser representada, mais adiante na peça, no momento em que Olegário descobre que sua esposa foge.

O ciúme surge e é intensificado ao longo do percurso passional. As suspeitas de Olegário não têm limites e ao atingir o chofer e Maurício, estes se potencializam em rivais que, em sua mente insana, interferem em seu relacionamento. Camillotti (2018) afirma que “o ciúme o imobiliza a ponto de não deixá-lo enxergar que a sua própria insegurança e desconfiança o conduz à sua própria derrota, sem contar que seu comportamento abusivo acaba impulsionando Lídia à cometer adultério” (p. 129). Nesse interstício, o relacionamento do casal está abalado em detrimento da falsa paralisia de Olegário. Há muito tempo a interação do casal é sustentada pela relação familiar e não pelo lado sexual. Essas atitudes de suspeita fazem com que Lídia nutra o desejo de ser amada, tratada como mulher realizada.

1.3.1 Por trás da máscara: entre desejos e desdobramentos

Nelson Rodrigues estrutura *A Mulher Sem Pecado* de uma maneira que engendra temas como desconfiança, ciúme, traição, desejos, dentre outros. À medida que a peça vai evoluindo, induz o espectador a compreender que a personagem Lídia, inicialmente apresentada como uma bela senhora, esposa, fiel, dedicada ao marido e a família, típico padrão de mulher e esposa dos anos de 1940, submissa ao marido e fadada aos afazeres domésticos vai mudando a sua imagem. A sucessão de cenas demonstra que, conforme a suspeita do marido intensifica-se, Lídia também muda o comportamento, passando a ser questionadora e simultaneamente vai retirando a máscara.

A atmosfera gerada em consequência da insegurança e desconfiança da infidelidade da esposa evolui à obsessão e o mundo da imaginação do marido o transforma em um indivíduo que se autodestrói. A intenção de certificar a fidelidade da esposa, leva o relacionamento do casal ao extremo, com consequências irremediáveis. Pode-se afirmar que a atitude do marido de imaginar coisas em relação ao adultério, em constante suspeita, inclusive daqueles que estão no seu convívio diário, Umberto e Maurício, provoca em Lídia, o desejo de ser amada e ter um homem que a faça bem, que a trate como mulher e possa lhe propiciar o descobrimento dos encantos do amor e das fantasias sexuais. Esses desejos desencadeiam mudanças comportamentais da personagem Lídia, em um percurso que segue de esposa submissa à mulher que reage às ações do marido, rompendo a visão de que ela é posse do esposo.

As relações que norteiam esse processo estão em constante conflito, pois, num primeiro momento, Lídia estabelece um conflito consigo mesma, em relação as suas faltas e excessos. Em seguida, nas relações com o outro. Um exemplo desse segundo caso é o trato com a sogra, que antes era repleto de cuidados e com o avanço da peça já não é mais o mesmo, como se pode ver em:

LÍDIA – Vamos! Vamos! Tenho mais que fazer! (*a idiota⁷ 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 [...] Maluca! Vou-te deixar morrer de fome e sede (RODRIGUES, 1981, p. 99, grifo do autor).

Essa mudança de comportamento em relação ao início da peça é marca do desejo de romper as amarras que o casamento lhe impõe. Lídia deseja a libertação, mas não diz diretamente ao marido tudo que gostaria, ou seja, que ele a oprime e

⁷ Ao caracterizar a personagem como “idiota” na indicação cênica, torna-se interessante como a voz do dramaturgo dá um efeito de sentido a caracterização de D. Aninha, não é só a personagem Lídia que a vê como uma “maluca”.

não lhe propicia a condição de mulher amada e realizada sexualmente, ela o faz em conversa com a sogra. Interessante que ao afirmar que “é a mãe, é o filho” insere Olegário no mesmo grau de insanidade de Dona Aninha. Há na fala de Lídia uma acusação de morte ao desejar deixá-la morrer de fome e sede, pode-se dizer que o mesmo desejo é nutrido pela morte do marido, mesmo que indiretamente em conversa com Dona Aninha, como abaixo:

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 (*ri, com sofrimento*) (RODRIGUES, 1981, p. 100, grifo do autor).

Ao contar para a sogra que desejava a morte de Olegário todos os dias, Lídia se sustenta no argumento de que tantas mulheres também desejam o mesmo, inclusive as que são felizes, isto é, com esse argumento ela afirma não ser a única. Essa atitude de Lídia representa o predomínio do individualismo, pois enaltece seus sentimentos em detrimento da valorização do outro. De acordo com a teoria freudiana o desejo de matar está presente no inconsciente, no caso da personagem Lídia ela se contém ao permanecer apenas no desejo que o marido morresse e não cogita a possibilidade de matá-lo.

Um elemento fundamental que norteia essa mudança de comportamento de Lídia é a perseguição do marido. Rank (2013), ao analisar as manifestações do duplo na literatura, percebe que frequentemente a mania de perseguição está ligada com a loucura, segundo ele, “mesmo quando a representação literária não alcança exatidão clínica tão notável” (RANK, 2013, p. 128). Olegário ao perseguir a esposa em sua loucura, altera o comportamento dela e abre lacuna para o desdobramento de sua personalidade.

Diante da perseguição do marido, a reação de Lídia revela sua insatisfação como casamento e conseqüentemente um enfrentamento:

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?

(RODRIGUES, 1981, p. 70, grifo do autor).

O desabafo de Lídia nessa cena além de demonstrar sua insatisfação com a situação conjugal intriga Olegário, o qual com ar sombrio relata que nunca sua esposa havia falado tanto. Essa atitude de Lídia indica mudança de personalidade frente aos conceitos do marido sobre privação de liberdade, castidade e outras atitudes individuais tolhidas pelo esposo.

Desse modo, as ações de Olegário induzem as reações da esposa, logo, segundo Freud, “onde existe uma proibição tem de haver um desejo subjacente” (FREUD, 1996, p. 55). As leis sociais e os valores morais forçam os impedimentos de Lídia realizar os desejos revelados. Por outro lado, os impedimentos sociais se constituem presumidamente nos crimes que a esposa tem a propensão de cometer. Nessa conjuntura enunciativa, pode-se afirmar que os desejos subjacentes, rompem as normas sociais e a transgressão impera.

A atitude transgressora de Lídia tem um preço, o qual representa o abandono do lar, da família em detrimento de romper com o quadro de decomposição de seu relacionamento conjugal, a esse respeito Magaldi (2004b) afirma que “mais do que uma adúltera que liquida a vida do marido, Lídia é a vítima por ele permanentemente oprimida, permitindo apenas, pelo gesto inevitável de evasão, que ele cumprisse seu destino de predestinado” (p. 15). Ao transgredir, Lídia expõe sua outra face, seu duplo é apresentado e representa não apenas um desdobramento em uma relação entre o “eu” e o “outro”, ele se desenvolve na relação subjetiva do próprio “eu” consigo mesmo e evolui à medida que se constrói na relação com o outro. Camati (2004, p. 61) ao fazer uma análise da psicologia freudiana afirma que “a subjetividade rege a vida afetiva e que na parceria entre *Id* e o *Ego*, o primeiro é o elemento dominante”, pois para Freud na realidade psíquica

de uma pessoa o *Id* é o inconsciente que abarca as pulsões, a libido e a agressividade e o *Ego* é a parte cognitiva que interage com o mundo e com outros nas relações sociais, regido pelo princípio da realidade. Assim, a criação dessa outra face de Lídia não surge do nada, obedece ainda a um princípio de autoconsciência, pois as sugestões propostas pelo esposo, o desejo de ser realizada e a revelação imprevista de Umberto colaboram para que o “outro” surja do “eu” que é sabedora de sua interioridade. O seu “outro eu” ganha independência e realiza ações que o “eu” original não teria coragem. Nelson rompe os padrões da época ao apresentar uma concepção de esposa que apresenta repúdio à pesada cruz imposta pelo marido opressor. Nessa perspectiva enunciativa, segundo Bravo (2005), “o reconhecimento do duplo já não é, em si mesmo, um resultado, mas um novo ponto de partida” (p. 281).

Esse novo ponto de partida carrega o rastro de transgressão de Lídia. Quem é a mulher sem pecado anunciada no título da peça? As características comportamentais e psicológicas de Lídia, mulher jovem e bela, casada com um homem mais velho, se apresenta inicialmente como uma esposa amável. Será ela capaz de romper as regras estabelecidas pela convivência familiar e social? Sim. Lídia rompe e, nessa perspectiva, não há mais mulher sem pecado como anuncia o título da peça. A personagem submissa, no cotidiano matrimonial, se vê imbricada em uma busca por libertação e abandono das amarras que a envolve e por uma atração, invadida pelo desejo de ser realizada como mulher. Essa reivindicação começa no princípio do segundo ato quando em conversa com Olegário afirma: “LÍDIA (*nervosa*) – Quero saber de mim! Você não soube ser marido! Ainda hoje, eu quase não sei nada de amor. O que é que eu sei de amor?” (RODRIGUES, 1981, p. 70, grifo do autor). A busca por saber do mundo e do amor retrata um vazio necessário a ser preenchido pela personagem, pois em seu casamento só há amargura e constante angústia.

Para Camillotti (2018), o fato de Lídia ser uma “personagem notavelmente submissa, opta por sufocar suas ânsias e seus desejos a ser condenada pelo marido e, quiçá, pela própria sociedade” (p. 140). Logo, ao procurar preencher a lacuna e sair da submissão, Lídia se depara com a atração. Nesse momento, a “mulher sem pecado” mostra sua outra face, desconhecida até então, inclusive por

ela. Interessante ressaltar que, Nelson Rodrigues faz a revelação num evento inesperado, no final do segundo ato, quando, após um diálogo com Olegário, Lídia é surpreendida pelo motorista:

(Sai Olegário acompanhado pela mulher e a menina. Lídia fica em pé, no meio da cena, amargurada. Umberto aparece. Sem que ela o pressinta, ele se aproxima, sem rumor.)

UMBERTO – D. Lídia!

(Sobresalto de Lídia. Vira-se, assustada. Umberto segura-a e beija-a. Lídia esperneia.)

Lídia *(soltando-se)* – Miserável, bandido!

(RODRIGUES, 1981, p. 87, grifo do autor).

Ao ser surpreendida pelo beijo de Umberto, Lídia se apresenta assustada, esperneia e profere xingamentos. Mas, simultaneamente, demonstra sentir atração. Eis que surge em Lídia uma mulher com desejos outros, desconhecida por ela própria. O beijo do motorista na patroa também representa mudança na trajetória da personagem, assim como contraria a hierarquia social diante da possibilidade de um caso amoroso entre um empregado e a patroa, fantasiado por ele desde quando começou a trabalhar na casa, como ele já havia dito: “Desde que eu cheguei, nesta casa, que pensava no seu quarto, na sua cama, no seu sabonete [...] Naquele dia você estava de quimono rosa. Com dragões bordados” (RODRIGUES, 1981, p. 89-90). O entusiasmo com que Umberto demonstra seu desejo por Lídia é carregado de devaneios, negados por Lídia, porém esse desejo revelado em seus sonhos não se difere da realidade e relata um sonho que representa a relação com as vontades de Lídia:

UMBERTO – Primeiro, ouça. Sonhei que você estava batendo, no seu marido, com um cinto. Um cinto de fivela. Primeiro, dava aqui nos rins, com toda a força. Depois, cismou de bater nos olhos. Com a fivela. Nos olhos do seu marido.

LÍDIA *(parece fascinada)* – Só isso?

UMBERTO – Não tive nunca um sonho que me impressionasse tanto. Você estava hedionda! E, depois, os olhos do seu marido sangravam!

(RODRIGUES, 1981, p. 90, grifo do autor).

No sonho, Umberto afronta o patrão em uma cena de pura maldade e desprezo, realçando a perversidade de Lídia, que “parece fascinada” com a fantasia conforme aponta a indicação cênica e mais adiante chega a desejar a morte do esposo. Umberto não é a pessoa desejada por Lídia, mas a *persona* por ela desejada. É o objeto, que encarna aquilo que ela deseja em um homem que pra si seria o mais próximo do ideal, mediada por suas amigas que conhecem e lhe contam dos prazeres do casamento. Como ocorre com Alaíde, de *Vestido de Noiva*, segunda peça de Nelson Rodrigues que será abordada com mais afinco no próximo capítulo.

À medida que as cenas avançam, Lídia se vê mais envolvida e fascinada, diante da possibilidade de existir um homem que seria capaz de matá-la por ciúmes ou até mesmo por amar demais, ao ponto de fantasiar uma situação de amor e morte.

(Os dois continuam quase boca com boca)

LÍDIA – Às vezes, eu penso que se você me encontrasse sozinha, num lugar deserto, eu talvez não tivesse tempo de gritar. E você...

UMBERTO – Matar você, sem motivo?

LÍDIA – Com motivo ou sem motivo, não sei. Por amor, por ciúmes – para que eu não fosse mais de ninguém.

(RODRIGUES, 1981, p. 91, grifo do autor).

É interessante observar, como a morte, mesmo que na fantasia de Lídia, torna-se recorrente. Dessa vez com o homem cúmplice de sua infidelidade, representa a libertação de um mundo sombrio e casto, o mundo do casamento transformado por Olegário, pois, na medida em que Lídia distancia-se do marido é a mesma proporção que a loucura dele cresce. Para se ver livre desse inferno, ela firma um compromisso com Umberto, há entre os dois um pacto de amor. Na sequência, o dramaturgo apresenta momentos de entrega de Lídia e Umberto:

UMBERTO (*baixo*) – Gosta de mim?

LÍDIA (*baixo e maravilhada*) – Não sei, não sei!

UMBERTO – Agora um beijo, sem resistir.

(*Ouve-se um barulho.*)

LÍDIA – Vem gente aí!

(*Afastam-se. Atitude de uma naturalidade forçada. Entra Inézia.*)

[...]

(*Sai Inézia.*)

UMBERTO – Ela percebeu tudo!

LÍDIA – Quem?

UMBERTO – Inézia! E aposto que vai dizer ao Dr. Olegário! (*ri*) Mas não há perigo. Ele pensa que eu – sabe como é? (*grave, e novo, e insultante*) Por que você não aproveitou agora? Diga? Cínica! (*aperta entre as mãos o rosto de Lídia*) Como é bom te chamar de cínica! (*baixa a voz. Acariciante, trincando palavras*) Deixa eu te dizer um nome feio, baixinho, no ouvido? Um insulto?

LÍDIA (*com volúpia*) – Não!

UMBERTO – É uma palavra só. Escuta... (*diz a palavra inefável. Lídia crispase*)

UMBERTO – Gostou, não gostou?

LÍDIA (*com volúpia e dor*) – Não repita...

UMBERTO – Me ama?

LÍDIA – Tenho medo! Não sei, tenho medo!

(*Umberto toma Lídia nos braços. Ela não resiste. A sua cabeça pende.*)

UMBERTO (*baixo*) – É toda minha?

LÍDIA (*com angústia*) – Oh, não... não posso! Não contarei a meu marido, mas não posso. Já me beijou... não faça mais nada!

UMBERTO (*baixo e acariciante*) – O que fiz ainda não foi nada. Quase nada. Foi muito pouco. Quero tudo.

LÍDIA (*assustada*) – Tudo o quê? (*outro tom, tapando com a mão a boca de Umberto*) Já sei. Não precisa dizer! E meu marido?

UMBERTO – Que importa? Ele nunca desconfiaria de mim... Nunca... Eu te direi aquela palavra, no teu ouvido...

LÍDIA (*fascinada*) – Sei.

UMBERTO – Quando gosto de uma mulher, preciso insultá-la... Sempre com a mesma palavra... Todas gostam... E não me chame nunca de louco...

(*Barulho na porta.*)

LÍDIA – Meu marido!

(RODRIGUES, 1981, p. 91-93, grifo do autor).

Verifica-se no trecho acima, que Lídia, ao ser questionada por Umberto se ela gosta dele, ela responde que não. Porém, há demonstração de encantamento, conforme a indicação cênica demonstra “baixo e maravilhada”. Em seguida, ele pede um beijo, que supostamente não ganha porque são interrompidos por Inézia; quando a empregada sai, eles retomam a fala e o motorista pede para dizer um nome feio em seu ouvido, um insulto, novamente diz não, porém com “volúpia”. Novamente questionada se ela o ama, a resposta é alterada, de “não” para “Não sei, tenho medo!”. Mesmo se entregando ao amante, ainda se encontra resiliente, porém pode-se inferir que, nesse momento, há a demarcação do fim do casamento, caracterizado pela ausência do amor ao marido. Em meio a sua contradição íntima, ainda demonstra preocupação com seu casamento e seu marido.

No desabafo com D. Aninha, Lídia faz algumas revelações: “Escuta aqui, sua cretina! Quando leio no jornal a palavra ‘seviciada’ – eu fecho os olhos... (*com volúpia*) Queria que me seviciassem num lugar deserto...” (RODRIGUES, 1981, p. 100, grifo do autor). Ao revelar que desejaria ser seviciada por muitos homens Lídia confessa um desejo reprimido que se confronta com a castidade imposta por Olegário. Ao externar sua insatisfação diante do casamento e revela: “Umberto me beijou! a mim! tua nora! e me disse um nome, uma palavra que me arrepiou... (*estende a mão*) E ainda arrepia! (*crispa-se. Passa a mão no próprio busto*) [...] Umberto me chamou de cínica e eu... Eu gostei...” (RODRIGUES, 1981, p. 99-100, grifo do autor). Os sentimentos de Lídia demonstram-na como uma mulher confusa quanto aos seus desejos.

Facina (2004) relata que a insatisfação com o casamento e a vontade de realizar os desejos íntimos é também matéria de outra peça de Nelson Rodrigues, trata-se de *Perdoa-me por me traíres* (1957), pois, segundo a autora, “nas duas peças, a adúltera é a mulher abandonada, sem amor do marido, que rompe as convenções sociais para realizar seus desejos” (p. 137). Ao longo de sua produção teatral, o dramaturgo cria mulheres que rompem as convenções sociais, transgredindo-as para realizar os seus desejos, pode-se citar também, como exemplo, Alaíde, de *Vestido de Noiva* (1943). Ao ter experimentado o ápice do amor com o motorista, Lídia sente-se envolvida com xingamentos, carícias e o beijo

impactante. Essas revelações anunciam uma alteração de personalidade, um desdobramento, de esposa passiva e submissa para transgressora intermediada pelos desejos e pela obscenidade do insulto.

O duplo de Lídia surge de um conflito psíquico, projetado a partir de sua desordem íntima e pode ser visto como uma espécie de perturbação psicológica, ela encontra em seu processo de duplicação uma maneira de fugir de quem é para encontrar quem gostaria de ser. O duplo serve para auto compreensão de seu mundo interior e constituição de sua identidade, ao acionar o outro eu para realizar ações de transgressão que o eu original não concebe e isso faz com que sejam representadas, conforme Rank, “duas existências diferentes na mesmíssima pessoa, separadas pela amnésia. Esses casos de consciência dupla, que também podem ser observados clinicamente, encontraram múltiplas representações na literatura” (RANK, 2013, p. 18). Chama-se atenção ao termo “consciência dupla”, empregado por Rank, pois as personagens Olegário, Lídia e Umberto apresentam essa mesma característica na peça.

Umberto revela sua outra face, de chofer da família a criado esperto, que foge com a esposa do patrão. Essa face é demarcada e representada por sua mudança de atitude e pelas mentiras contadas ao longo da peça. No início da trama, ele tem a responsabilidade de conduzir a patroa pela cidade e também de vigiá-la, sob as ordens do patrão:

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. La demorou mais ou menos uma hora e meia.

OLEGÁRIO (*surpreso*) – Uma hora e meia na Colombo! (*noutro tom*) Sentou-se sozinha?

UMBERTO – Não. Encontrou lá três moças. Duas vêm aqui: D. Bárbara e D. Sandra. A outra não conheço.

(RODRIGUES, 1981, p. 47, grifo do autor).

Cabia a Umberto acompanhar e vigiar Lídia, essa atribuição de ser o terceiro olho de Olegário e o fato de não levar tão a sério os questionamentos do patrão desencadeia a desconfiança. Contudo, mesmo sabatinado pelo patrão ele comprovou ser de confiança, até mesmo porque percebeu as intenções do patrão e ao longo da peça vai ludibriando com um jogo de verdades e mentiras. As ações da personagem são carregadas de mistérios na trama e com um misto de surpresas, que geram instabilidade na peça, seja a favor de Lídia, seja a favor de Olegário. Ao mesmo tempo, o chofer não dispõe ao patrão nenhuma informação precisa em relação à fidelidade da esposa, na maioria das vezes essa dualidade comportamental de Umberto faz gerar espaço para a imaginação insana do patrão, que insiste em tê-lo como detetive das ações da esposa.

No final da peça, Umberto pede as contas ao patrão, alegando que sua mãe de setenta anos e cega, havia caído da escada e fraturado a bacia “UMBERTO – Tenho que ir de vez, Dr. Olegário. Minha mãe está passando mal.” (RODRIGUES, 1981, p. 100). Olegário diz que ele pode ir e voltar, mas “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...” (RODRIGUES, 1981, p. 100, grifo do autor). Novamente, Olegário não acredita muito na história do chofer de que o pai vai matar a sua irmã por ter caído no mau caminho, mas acaba por lhe dar a permissão ao passo que este vai se despedir de Lídia, porém antes ele afirma ter mais outra coisa para dizer:

UMBERTO – Aquele relógio – que desapareceu. O senhor até deu queixa à polícia. Não foi?

OLEGÁRIO – O que é que tem?

UMBERTO – Fui eu que roubei.

OLEGÁRIO – Que negócio é esse?

UMBERTO – Fui eu, sim, Dr. Olegário. Fui eu e botei no prego para comprar um terno.

OLEGÁRIO – E por que vem-me dizer isso agora? Para quê?

UMBERTO (*vira-se. Cínico*) – Quem sabe? Bem... mas vou falar com D. Lídia... (*ri*) Posso, não posso? Sou o único homem no mundo que... Não é mesmo, Dr. Olegário?

(*Riem os dois sordidamente*)

UMBERTO – Poderia espiar o banho de qualquer mulher...

(RODRIGUES, 1981, p. 101, grifo do autor).

O jogo de mentiras entre os dois leva à constante desconfiança de Olegário, mas permite que Umberto vá ver a família, mesmo alegando que havia roubado o relógio do patrão para comprar um terno e propondo ao patrão que é único homem do mundo que pode ver o banho de qualquer mulher, inclusive da esposa do patrão. As frequentes mentiras do empregado com a finalidade de ludibriar e iludir tem, ironicamente, o propósito de fazer o patrão de bobo.

1.4 Tensão em dose dupla: fidelidade ou infidelidade?

A *Mulher Sem Pecado*, ao colocar em cena a perversão de Olegário em desprezar a esposa, como consequência desse desprezo, o fracasso da personagem é iminente. As ações individualizadas de Lídia e Umberto se encontram no interior do mundo dramático de Olegário. Lídia, vê-se fascinada pelo chofer. Esse fascínio a induz a ações que a levam a fugir com Umberto.

Nelson Rodrigues expõe a dualidade existencial do indivíduo moderno, que aponta para um homem em busca de si mesmo. Clément Rosset, em *O Real e Seu Duplo* (2008), ao abordar a temática do duplo centra a análise no real e na fuga do real pelo viés da ilusão e do desdobramento da personalidade, pois, para o autor, “o real só é admitido sob certas condições e apenas até certo ponto” (ROSSET, 2008, p. 14). Como uma fuga do real, Olegário em sua farsa se duplica, revelando um “eu” que identifica aspectos até então desconhecidos de sua própria identidade.

O “outro eu” do protagonista intervém concretamente no universo do “eu” com a finalidade de investigar. A criação de uma nova perspectiva, propõe outra maneira de perceber e ver o mundo. A ilusão funciona como uma proteção contra a realidade, diante dos olhos do protagonista. No trecho abaixo, pode-se ver como ele montou a farsa:

OLEGÁRIO – Farsa, simulação... Um médico, bêbado, irresponsável, que me devia dinheiro, disse a todo mundo – inclusive à minha mulher – que eu era um caso perdido... Que não ficaria bom nunca... Compreendeu?

MAURÍCIO – Mas por quê? Para quê?

OLEGÁRIO – Foi uma experiência... Uma experiência que eu fiz com Lídia... Precisava saber, ter uma certeza absoluta, mortal... Agora sei, agora tenho a certeza... Há, no mundo, uma mulher fiel... É a minha... E perdão, Maurício... Chama a tua mãe... Ela me perdoe também... Vou-me ajoelhar diante de Lídia... (*exaltado*) Milhões de homens são traídos... Poucos maridos podem dizer: “minha mulher” ... eu posso dizer – minha! (*riso soluçante*) Minha mulher (*corta o riso, senta-se na cadeira*) (*grita*) Lídia! Lídia!

(*Entra Inézia. Apanha a manta e cobre as pernas de Olegário.*)

INÉZIA – Doutor.

OLEGÁRIO – Chame minha mulher. Minha!

INÉZIA – Saiu, Dr. Olegário. D. Lídia saiu e mandou entregar isso aqui – esta carta – o senhor.

(*Sai Inézia. Olegário abre a carta. Começa a ler.*)

(RODRIGUES, 1981, p. 103, grifo do autor).

O processo de investigação explora a tensa relação problemática da realidade em que as personagens estão imersas. A farsa tem um desfecho trágico e, ao mesmo tempo, cômico. O marido ciumento tenta de todas as formas provar que a esposa lhe traiu, utilizando-se dos mais variados meios. Ao recusar a realidade, desencadeia situações indesejadas, pois Olegário se desdobra, porém não para extravasar e viver os desejos reprimidos, mas sim para realizar uma tarefa de investigador, o desejo de não ser traído o leva a simulação e quando é convencido e tem a certeza de que o que procurava, uma mulher sem pecado. Essa mulher existe no mundo e é a sua; então, ele decide desmontar a farsa, porém tem a triste notícia da traição como fato consumado.

O desdobramento pode trazer consequências boas ou más, contudo no caso de Olegário, ao revelar os traços desconhecidos de sua personalidade e mostrar sua outra face, ele sofre as más consequências de seu desdobramento. Nesse sentido “a consciência humana, com sua capacidade de desdobramento, seu poder de imaginar torna-se fonte de terror” (BRAVO, 2005, p. 270).

O seu inconsciente gera o seu desdobramento na mesma personagem. Uma vez que a imagem do duplo deriva da duplicidade da natureza humana ao desejar a unicidade. Esse processo gera uma fragmentação que está ligado aos efeitos negativos pertencentes a identidade do homem moderno. A maldição de Olegário é a obsessão pela fidelidade, pois as ações de sua outra face instigaram Lúdia ao adultério. Nessa perspectiva, é pertinente salientar que a revelação da simulação não ocorre pela fuga de Lúdia com o motorista, as ações são independentes.

Pode-se deduzir que o desejo de confirmar que Lúdia perfeita e fiel instigou a admiração de Umberto. Consequentemente, ao longo da trama a esposa do patrão também se tornou desejada pelo chofer da família. Os novos amantes fogem e uma carta é deixada. Na última ação de Lúdia, na peça, é retratada a sua fuga com Umberto, porém essa ação fica no espaço dramático, visto que é representada por sua voz no microfone. Sua voz é imaginada na leitura da carta deixada ao marido. Ao chegar ao fim de sua investigação e confirmar que a esposa lhe é fiel, ele põe fim a farsa e vai à procura de Lúdia, porém já não a encontra. Inézia lhe entrega uma carta, imediatamente ele começa a ler: “VOZ DE LÚDIA (*microfone*) - Olegário! Parto com Umberto. Nunca mais voltarei. Não quero seu perdão. Adeus. Lúdia. Nunca mais voltarei. Nunca mais...” (RODRIGUES, 1981, p. 103, grifo do autor). O protagonista fixa o olhar na carta e reflete sobre as ações que o levam à ruína que culminou na traição da esposa e na última indicação cênica o dramaturgo expõe: “(*Olegário aproxima-se de D. Aninha. Esta continua, na sua atitude, enrolando o eterno paninho. Olegário encosta o revólver na frente*)” (RODRIGUES, 1981, p. 103, grifo do autor).

Ao finalizar a peça com a fuga da esposa do patrão com o empregado esperto, justamente no momento em que Olegário descobre que Lúdia lhe é fiel. Isso soa como um insulto a Olegário, revelando a solidão e a autodestruição. Nelson dá uma pista do fim trágico da peça, com o possível suicídio do marido

traído. Conforme Fraga (1998), “A rubrica final determina que Olegário encoste o revólver na frente. Presumivelmente, vai suicidar-se” (p. 51).

O jogo de desdobramento marca a presença do duplo desde o início da peça, em que a figura espectral da traição assume-se como elemento norteador da peça e a conduz até o desfecho. Há a marcação da loucura e a personagem finaliza suas ações com o suposto suicídio.

Olegário só pode apaziguar suas contradições no suicídio. A vocação de abismo determina o comportamento inteiro desse alucinado. Trata-se de um ciumento metafísico, que não precisa de nenhum indício exterior para dar largas a imaginação. O ciúme vem da própria existência do outro, ser independente, desligado da sua carne e do espírito (MAGALDI, 2010, p. 32).

A traição de Lídia representa a tentativa de realização do desejo desorganizado que havia se instalado em seu íntimo pessoal. Romper com as amarras de seu casamento opressor e conquistar liberdade para a realização das fantasias eróticas não obtidas na relação conjugal. É nessa perspectiva que há também um desdobramento de Lídia na peça diante de “uma dupla exigência do homem que força a mulher a duplicidade: ele quer que ela seja sua e que lhe permaneça estranha, deseja-a escrava e feiticeira a um tempo” (BEAUVOIR, 1970, p. 232).

Ao estruturar a peça *A Mulher Sem Pecado* em torno da temática da traição, o dramaturgo expõe a maneira que o fantasma da traição persegue o protagonista do início ao fim, e à medida que a peça vai evoluindo a sucessão de cenas induz a compreender que ele apresenta a traição como suspeita no início da peça com o comportamento das personagens e suas descrições nas indicações cênicas, bem como o relacionamento conjugal de Olegário e Lídia, que vive em constante tensão provocada pelo ciúme. O ciúme obsessivo contribui para os traços de sua personalidade, passando a perseguir sua esposa, pois teme a possibilidade de traição. A partir das ações que desencadeiam a traição de Lídia como fato consumado há uma mudança nas atitudes comportamentais da personagem. De esposa submissa para uma mulher que reage às ações do marido, rompendo a obsessão de posse do esposo.

Olegário vive em dupla tensão e os erros cometidos por ele são nítidos. Como consequência paga o alto preço, a traição. Tudo que ele mais temia era ser o marido traído, mas o seu ciúme obsessivo, a invenção da farsa e as inúmeras tentativas de controle das ações da esposa o levaram a seu trágico fim, ficar sem a amada Lídia, ser traído pelo empregado e, então, como diz Bravo (2005), “o encontro com o outro torna-se uma maneira de penetrar em si mesmo” (p. 275), situação que o leva a tirar a própria vida.

SEGUNDO ATO

**Imagem 05**

Capa da peça
Vestido de Noiva
(2013)

**Imagem 06**

Cena final de
Vestido de Noiva,
Encenação
Os Comediantes
(1943)

2 REALIDADE, ALUCINAÇÃO E MEMÓRIA: DE UM VESTIDO À DUPLA FACE

ALAÍDE (*fica em suspenso*) – Não sei. (*em dúvida*) Me esqueci de tudo. Não tenho memória – sou uma mulher sem memória. (*impressionada*) Mas todo o mundo tem um passado; eu também devo ter – ora essa!

(RODRIGUES, 1981, p. 112, grifo do autor)

2.1 A ambivalência do comportamento humano: fronteiras entre a realidade e a alucinação

Nelson Rodrigues adquiriu uma ampla dimensão na moderna dramaturgia brasileira, diante do impacto de sua produção na representação de costumes e comportamentos nacionais. Diante da diversidade de sua criação ficcional, que inclui textos cênicos, romance, contos, crônicas, telenovelas e filmes, foi pela fertilidade dramática que conquistou horizontes mundiais, com especial destaque à peça *Vestido de Noiva*, a qual marca o percurso audacioso e criativo do dramaturgo brasileiro, até então praticamente desconhecido. Porém, foi um autor que teve a audácia de inovar a produção artística brasileira, tanto no estilo quanto na estética. Ao abordar temas polêmicos, acabou por se tornar um dos nomes mais expressivos do teatro nacional. O próprio Nelson confirma o sucesso de sua peça, na fala: “com *Vestido de Noiva*, conheci o sucesso; com as peças seguintes perdi-o, e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há, simplesmente o reconhecimento de um fato e sua aceitação” (RODRIGUES, 2017, p. 13, grifo do autor).

Vestido de Noiva, segunda peça de Nelson Rodrigues, apresenta um mundo ficcional multifacetado, dividido entre os planos: realidade, memória e alucinação, planos pelos quais as dualidades das personagens são apontadas, em especial da protagonista Alaíde, que tenta recompor sua vida com memórias decompostas, enquanto agoniza em um leito hospitalar, devido ao seu atropelamento. Ao explorar os múltiplos aspectos no comportamento humano em *Vestido de Noiva*, o dramaturgo expõe as muitas faces das personagens, sendo considerado por Fraga

(1998, p. 64) um texto expressionista ao mostrar a realidade exterior através do olhar da protagonista.

O duplo de Alaíde surge por ela querer ser o que foi a meretriz, pela qual cultivou grande fascínio, Madame Clessi, que viveu no início do século uma liberdade sexual que se opunha àquela que Alaíde possuía em seu casamento com Pedro. Ao desejar viver o que a outra viveu, Alaíde se desdobra e mostra sua outra face. A transgressão de Alaíde representa a busca pela liberdade sem limites, tal como havia experimentado a prostituta.

Para Nelson Rodrigues, a peça representa o ponto de partida de uma carreira intensa e tumultuada, segundo Fraga (1998), “repleta de altos e baixos, de elogios derramados a críticas inconsistentes, de incessantes problemas com a censura oficial, além da oficiosa, por parte de intelectuais, da classe teatral e, é claro, dos próprios espectadores” (p. 59). *Vestido de Noiva* é a peça mais expressiva do percurso dramaturgic do autor, apresenta uma linha tênue entre passado e presente, intermediados pela mente confusa da protagonista, no plano da alucinação. Os três atos que compõem o texto cênico estão entrecruzados em três planos. Tal estrutura rompe com o que era visto até então e reforça a ideia de que o “drama é uma dialética fechada em si mesma, mas livre e redefinida a todo momento” (SZONDI, 2001, p. 30).

Levada ao palco na noite de 28 de dezembro de 1943, não só marcou a estreia da montagem da peça, como também revolucionou o teatro brasileiro “o Municipal viu ‘Vestido de noiva’ cinco vezes naquela temporada: dias 28 e 29 de dezembro de 1943 e, como já estava previsto 28, 29 e 30 de janeiro de 1944” (CASTRO, 1992, p. 176, grifo do autor). A peça abre as portas para o teatro moderno no Brasil, o que não havia ocorrido da Semana da Arte Moderna de 1922. Segundo Magaldi (2004b), a data tornou-se marcante, pois Nelson Rodrigues dava uma nova dimensão a nossa dramaturgia. O espetáculo representado pelo grupo amador de “Os Comediantes”, com a direção do polonês Zbigniew Ziembinski⁸

⁸ Zbigniew Ziembinski chegou ao Brasil durante a Segunda Guerra Mundial, foi um expressivo nome do teatro e muito contribuiu para a renovação da dramaturgia brasileira. Conta Souza (2015), que “Ziembinski nasceu na pequena cidade de Wieliczka, próximo a Cracóvia, então pertencente à Áustria, em 17 de março de 1908, numa família burguesa, filho de uma dona de casa e de um médico [...] na Polônia, graduou-se em Letras e Filosofia na Universidade de Jagielonska” (SOUZA,

inaugurou um modo de fazer teatro nunca antes visto nacionalmente, utilizando recursos inéditos, bem como sendo evidenciado não apenas na esfera artística, mas também sociocultural.

Lopes (2007) comenta que o grupo de amadores “Os Comediantes” foi procurar o diretor francês Lois Jouvét, um respeitável homem do teatro da época, para que ele aconselhasse o grupo acerca de como fazer um bom teatro. A resposta foi que eles precisavam de autores. O grupo já havia apresentado dois espetáculos com boa aceitação e estavam em busca de um autor brasileiro para o seu terceiro trabalho “os atores de ‘Os Comediantes’ leram *Vestido de Noiva* [...] desse encontro iria resultar uma significativa reviravolta na história do teatro brasileiro” (LOPES, 2007, p. 30, grifo do autor).

A peça rompeu com os padrões estéticos da época e incluiu um novo modo de fazer teatro, fato que inseriu o dramaturgo no nível das grandes produções mundiais. As inovações estilísticas do drama moderno renderam atenção e crítica que atestam sua importância por intelectuais como Manuel Bandeira, Gilberto Freyre e Augusto Frederico Schmidt, reconhecendo a peça como parte integrante de um processo de revolução que conseguiu elevar a literatura dramática nacional a patamares universais.

Em seu artigo publicado em *A Manhã*, edição do dia 6 de fevereiro de 1943, portanto antes da peça ser levada ao palco, Manuel Bandeira afirma que

2015, p. 75). Em 1941, conseguiu o visto e embarcou em um navio para o Brasil. Instalado no Rio de Janeiro realizou diversos trabalhos no teatro, televisão e cinema. Atuando como diretor e ator em companhias como: Os Comediantes, TBC e Teatro Cacilda Becker. Trabalhou com autores como Ariano Suassuna, Pirandello e Nelson Rodrigues. Com Nelson, desenvolve uma amizade próxima e em suas memórias afirma: “conheci Ziembinski, o diretor polonês. Veio para o Brasil fugido da guerra. E era um outro Ziembinski, quase louco. O público o vê, hoje, fazendo o velho mágico da novela da TV Globo. Mas, em 1943, era um ensaiador em furioso estado de graça. Quantas vezes o vi, nos botecos, berrando, na sua ferocidade jucunda: - ‘Jouvét é uma besta’. Quanto ao teatro brasileiro, Ziembinski não deixava um nome de pé. Derrubava tudo e ainda sapateava em cima dos cacos. Percebeu, instantaneamente o potencial plástico de *Vestido de Noiva*. Ele sonhava com um grande espetáculo; e a minha tragédia deu-lhe espaço para soltar todas as suas fantasias cênicas. Durante os seis, oito meses de trabalho, Ziembinski ardeu em mil e uma danças” (RODRIGUES, 1993, p. 166, grifo do autor). Em 1978, no Rio de Janeiro, morre “Zimba” como era carinhosamente tratado.

a criação de Nelson Rodrigues é admirável. O progresso de *A Mulher Sem Pecado* para *Vestido de Noiva* foi grande. Sem dúvida o teatro desse estreante desnorteia bastante, porque nunca é apresentado só nas três dimensões euclidianas da realidade física. Nelson Rodrigues é poeta. Talvez não faça nem possa fazer versos. Eu sei fazê-los. O que me dana é não ter como ele esse dom divino de dar vida às criaturas da minha imaginação. “Vestido de Noiva” em outro meio consagraria um autor. Que será aqui? Se for bem aceita, consagrará... o público (BANDEIRA, 1981, p. 15, grifo do autor).

Bandeira antecipou o afã que a estreia causou na consagração do nome de Nelson Rodrigues com a peça *Vestido de Noiva*. O dramaturgo relata que esperou ansioso pela publicação do artigo no jornal. Parecia pouco o artigo, mas para ele era muito e que começou a sentir febre e nem dormiu à noite, na ânsia de saber o que Manuel Bandeira havia escrito sobre sua peça. Conta ele que “no dia seguinte, antes do padeiro, antes do leiteiro, comprei o jornal. Lá estava o artigo, grande, sobre *Vestido de Noiva*. Perto do jornaleiro, em cima do meio-fio, li o artigo” (RODRIGUES, 1993, p. 163, grifo do autor). Depois de ler o artigo, Nelson afirmou sentir que Bandeira estava a abrir para ele as portas, as paredes e os muros da vida literária.

Conforme Magaldi (2010), o êxito surpreendente da peça alavancou o nome de Nelson Rodrigues em equivalência “à de Villa-Lobos à música, à de Niemeyer à arquitetura, à de Portinari à pintura e à de Carlos Drummond de Andrade à poesia. Passou a ser julgada a posição de Nelson como criador da dramaturgia brasileira moderna” (MAGALDI, 2010, p. 04). A estrutura de *Vestido de Noiva* rompe a ordem cronológica e espacial dos fatos e foge da tessitura estritamente linear. O dramaturgo nomeia a peça de tragédia em três atos e ao utilizar a técnica das ações simultâneas, opta pela divisão em três planos: realidade, memória e alucinação.

O plano da realidade é utilizado pelo autor para situar o leitor quanto aos acontecimentos que envolvem o acidente e a morte de Alaíde. Esse plano é caracterizado por apresentar diálogos rápidos e precisos. As ações da trama no plano da realidade surgem de quando em quando, e é responsável para indicar o tempo presente da história, que se inicia com os indicativos de um acidente e vai até indicar a morte e velório de Alaíde. Os planos da alucinação e memória são mais explorados pelo dramaturgo. Neles, os diálogos projetam as ações a partir da

mente em delírio de Alaíde. Em busca de uma situação de equilíbrio, a protagonista procura recontar sua história para estabelecer o seu 'eu', pois, com o acidente, havia esquecido quem era.

A peça começa no plano da memória, de modo que é interessante relatar que a memória é ativada no plano da alucinação, demarcado por algo que já havia acontecido no plano da realidade. Logo,

a distinção dos planos da memória e da alucinação não obedece a fronteiras rígidas. A memória deveria conter-se nos acontecimentos do passado, enquanto as cenas em que aparece Clessi, por exemplo, pertenceriam naturalmente ao território do delírio. Mas na mente em decomposição de Alaíde, os dois planos às vezes se confundem e estão inscritos na lembrança episódios que só podem ter consistência no plano alucinatório. Depois de um certo tempo, a própria Clessi ajuda Alaíde a recordar passagens verídicas – apoio do delírio para a tentativa de apreensão do passado (MAGALDI, 2004b, p. 20-21).

Magaldi destaca que a fronteira entre os planos da alucinação e da memória não está bem demarcada. No plano da memória, Alaíde procura ordenar o seu passado, instigada pela figura de uma confidente. Trata-se de Madame Clessi, personagem que procura colaborar para que Alaíde componha sua história e se perceba, principalmente, quando as imagens entre os planos se confundem e suas lembranças não respeitam uma sequência cronológica.

No que tange ao uso das ações simultâneas em tempos diferentes, e como elas se desdobram nos três planos, são características que demonstram quão inusitada é a peça. A esse respeito, Nelson Rodrigues cita em suas memórias, um exemplo peculiar, pois dentre as cenas da peça, há uma que apresenta uma mulher morta assistindo ao seu velório e que está a dialogar com o próprio cadáver:

para *Vestido de Noiva*, o processo de ações simultâneas, em tempos diferentes. Uma mulher morta assistia ao próprio velório e dizia do próprio cadáver: - 'Gente morta como fica'. Morreu, assassinada, em 1905, e contracenava com uma noiva de 1943. Eu acreditava no êxito intelectual, mas acreditava ainda mais no fracasso de bilheteria (RODRIGUES, 1993, p. 160, grifo do autor).

Nelson refere-se a Madame Clessi, mulher mundana, que fora assassinada no início do século e se torna confidente de Alaíde em seu delírio na tentativa de apreensão do seu confuso passado, como pode-se ver no fragmento: “ALAÍDE (*triunfante, levantando-se também e descendo*) – Agora me lembro! De tudo, tudinho! Seu nome! É você! – a morta é você!” (RODRIGUES, 1981, p. 144, grifo do autor). As confusas lembranças de Alaíde inserem o mundo de Clessi na trama e ambas estão a conversar e ver o velório de Clessi, que comenta: “CLESSI (*espantada*) – Gente morta como fica!...” (RODRIGUES, 1981, p. 146, grifo do autor). Ciente da complexidade da peça, Nelson chega a afirmar que “o público não vai entender nada” (RODRIGUES, 1993, p. 160).

Para uma interpretação da peça e dos diversos temas que traz em seu bojo, é importante compreender a proposta de organização de dois elementos relevantes em sua estrutura: o espaço e o tempo. Nelson Rodrigues arrisca a misturar o espaço e o tempo em combinações que se distanciam da tradição. Os vários tempos são interligados ao espaço fragmentado nos três embaralhados planos. A utilização do tempo na peça rompe com a previsibilidade cronológica e produz um admirável efeito. Ryngaert afirma que

quando o tempo e o espaço se fragmentam a ponto de o enredo ficar seriamente perturbado, pode ser que seja o personagem que suscite os retornos do passado e que seja como que visitado por recordações. Os aparentes caprichos do dramaturgo se explicam pela maneira como o personagem é projetado ou parece projetar em diferentes espaços-tempos (RYNGAERT, 2013, p. 122).

Como pode-se ver, o aspecto apontado pelo teórico acontece em *Vestido de Noiva*, uma vez que o desenvolvimento da trama é sistematicamente descontínuo e fragmentado. Ao mudar o tempo na trama, o espaço também é adequado na criação da cena referente. O mesmo ocorre nas cenas em que as ações são simultâneas com tempos diferentes. Na peça, inesperadamente, mudam-se o tempo, o espaço, o plano, bem como os trechos que se passam em diferentes espaços-tempos, o que permite voltar ao ponto de partida da história, com as possíveis soluções para encerramento da peça.

Para além das imagens construídas de forma simultânea, o dramaturgo também utiliza-se do recurso do *flashback* como ferramenta, há saltos temporais que procuram contribuir para determinação da personalidade de Alaíde, pois sua outra face é definida de acordo com o conteúdo do diário de Clessy e a partir dos diálogos com a Madame, realizados em seus delírios. Diante dos cruzamentos de memórias, em contraponto com a linearidade da ação tradicional, Ruy Castro resume bem esse jogo com o tempo da peça:

Afinal, o que havia de tão assombroso em 'Vestido de Noiva' para obrigar o público a superar-se? A simultaneidade dos planos. A ação se passa na realidade, na memória e na alucinação da heroína, uma mulher chamada Alaíde. Quando a peça começa, Alaíde já foi atropelada no largo da Glória e está sendo operada em seu delírio surgem os outros personagens: sua irmã Lúcia, cujo namorado Alaíde 'roubou' e com quem se casou; Pedro, que é esse homem e que continuou mantendo um caso com Lúcia; madame Clessy, uma cafetina morta pelo namorado em 1905 e cujo diário Alaíde encontrou no baú deixado no sótão de sua casa. A mulher morta no passado revive e conversa com os personagens da ação real, que se passa em 1943. Só isso já seria bombástico para a época, mas há momentos em que o marido de Alaíde se transforma no rapaz que matou Clessy; Alaíde conversa com Clessy na presença do seu próprio cadáver; e o espectador perde a noção de quando é realidade, memória e alucinação (CASTRO, 1992, p. 160).

No início da trama, Alaíde aparece agonizando no leito do hospital, e a partir daí a história segue em *flashback*, mas as ações não alteram o futuro da protagonista, que, inevitavelmente, morre antes do findar da estória. Paradoxalmente, toda a peça se passa entre o acidente e a morte de Alaíde, marcado pelo decurso do último e longo suspiro da protagonista, por intermédio de suas lembranças. Em seu subconsciente, surgem as personagens. Com essa estrutura, Nelson rompe com a orquestração do tempo e do espaço, deixando esses elementos confusos e, muitas vezes, ecoam na peça como dissonantes, mas é propositadamente que o faz. Como lembra Ruy Castro, as ações passam-se na memória e alucinação da heroína, que tenta constituir sua identidade, mas é explícita sua dificuldade em organizar os acontecimentos, bem como ordenar o tempo em que os advêm. Pode-se comparar os fatos, com a tentativa de montar

um quebra-cabeças, pois são revividos aos pedaços que só ao final se descobre a ordenação da imagem total, por meio da disposição, da possível simetria das peças, bem como da possibilidade de manipulação das mesmas.

Um fator interessante é que a protagonista atua nos três planos, em tempos diferentes e com ações díspares. Em alucinação, mescla sua identidade com a de Clessi, ao querer vivenciar as experiências da cafetina. No plano da memória, tem uma rivalidade com sua irmã Lúcia e, no plano da realidade, luta pela vida em uma sala de cirurgia. Pode-se inferir que pelo fato de sua vida estar por um fio, ela prioriza os planos da memória e da alucinação, dentre outros motivos, por desejar fugir da realidade cruel que está a vivenciar. Como em um jogo, ela oscila entre os planos em um processo de desdobramento, repleto de agonia e confusão, conforme pode-se perceber em sua fala: “ALAÍDE (*agoniada*) – Tudo está tão embaralhado na minha memória! Misturo coisa que aconteceu e coisa que não aconteceu. Passado com presente (*num lamento*) É uma misturada!” (RODRIGUES, 1981, p. 143, grifo do autor).

Outro atributo que merece destaque é a representação expressa no nome da peça, que é altamente simbólico, como elemento significativo para a cerimônia de casamento, pois, vestido de noiva remete à pureza, à castidade, a ideia de uma postura honrada e respeitosa. Quando iniciou a escrita do texto, Nelson Rodrigues estava em dúvida entre os termos “vestido” e “véu” de noiva, conforme se pode observar:

Ao voltar para casa, de bonde, eu já pensava em *Vestido de Noiva*. Mais dois ou três dias e tinha tudo na cabeça. Ressentido como público, estava disposto a agredi-lo. A dúvida era o título. Véu de noiva? Ou vestido? Preferi ‘vestido’, porque queria um título sem nenhum ornato. E comecei a escrever a peça. Eu trabalhava, como já disse, no *Globo Juvenil*. Foi lá que, uma tarde, bati à máquina a primeira tira de *Vestido de Noiva* (tudo em espaço um) (RODRIGUES, 1993, p. 160, grifo do autor).

No relato de suas memórias o dramaturgo justifica sua escolha. O vestido é uma peça de vestuário, o véu é apenas um ornamento. E a escolha por “vestido” se justifica porque o autor queria um título sem ornamento, ou seja, sem enfeite.

Contudo, o véu acaba compondo a peça, pois há uma personagem que é denominada Mulher de Véu. Cheia de mistérios, a personagem surge com o rosto tapado por um véu, porém o seu véu está invertido com um furo na face. Fato que a torna um enigma, conforme pode-se perceber na indicação cênica que a descreve: “(Luz amortecida em penumbra. Entra uma mulher, quase que magicamente. Um véu tapa-lhe o rosto. Luz normal)” (RODRIGUES, 1981, p. 130, grifo do autor). O véu também é utilizado para indicar as pessoas mortas da peça, que são referenciadas com um véu ou um pano cobrindo seus rostos. Quando o autor, na citação, relata sobre ressentimento, ele está se referindo à receptividade de sua primeira peça *A Mulher Sem Pecado*, que não foi como ele esperava, por isso queria dar o troco, produzindo uma peça impactante, agressiva.

O vestido de noiva, na maioria das vezes, é um símbolo repressivo da figura feminina na sociedade, além de representar também a mudança de estado civil. Ao abordar a representação dos símbolos, de uma maneira geral a sua ação é a de uma representação que gera um sentido porque faz com que dois termos separados se juntem. Nessa máxima, na peça, o vestido de noiva é mais que uma veste nupcial. Elemento simbólico que ao longo da história da humanidade, bem como parte da cultura ligada às questões da religiosidade, marca a passagem ritualística do estado civil. Historicamente sabe-se que antes do casamento da Rainha Vitória não havia cor que particularizasse o vestido. A cor mais utilizada era a vermelha, pois simbolizava “sangue novo” para a perpetuação da família. A cor branca foi popularizada com o casamento da rainha no Século XIX, como demonstração de castidade e pureza.

Em seu *Dicionário de Símbolos*, Chevalier e Gheenenbrant (1991) afirmam que o vestido é um símbolo exterior da atividade espiritual. Porém, essa simbologia pode se converter em um signo destruidor da realidade, quando o vestido não é mais que um uniforme sem relação com a personalidade. Na peça, Nelson apresenta uma morta que foi enterrada com um vestido de noiva, trata-se de Madame Clessi: “Bobagem ser enterrada com vestido de noiva!” (RODRIGUES, 1981, p. 114). Além desse exemplo o vestido aparece no enredo como elemento simbólico que retoma uma ideia do passado, em diferentes cenas o vestido volta com a “alucinação que tem de Madame Clessi, volta com Alaíde e também com as

memórias que tem de Lúcia, com uma insistência que só pode indicar que os complexos transtornos atuais de Alaíde têm conexão com o seu passado e com o seu casamento” (STANKIEWICZ, 2018, p. 99).

O enredo de *Vestido de Noiva* é aparentemente simples, se observado apenas pelo viés do que é narrado no plano na realidade, mas, na verdade, é uma complexa trama que se passa na década de 1940, envolvendo uma família da classe média da sociedade carioca. A família de Alaíde passa a residir em uma casa onde, anos antes, uma famosa cortesã havia morado. Lá, ela encontra entre os pertences da meretriz, que havia sido assassinada em 1905, um diário:

MADAME CLESSI – Então vocês foram morar lá? (*nostálgica*) A casa deve estar muito velha.

ALAÍDE - Estava, mas Pedro... (*excitada*) Agora me lembrei: Pedro é meu marido! Sou casada. (*noutro tom*) Mas essa Lúcia, meu Deus! (*noutro tom*) Eu acho que estou ameaçada de morte! (*assustada*) Ele vem para cá (*refere-se ao homem solitário que se aproxima*).

CLESSI – Deixa.

ALAÍDE (*animada*) – Pedro mandou reformar tudo, pintar. Ficou nova, a casa. (*noutro tom*) Ah! Eu corri ao sótão, antes que mamãe mandasse queimar tudo!

CLESSI – Então?

ALAÍDE – Lá vi a mala – com as roupas, as ligas, o espartilho cor-de-rosa. E encontrei o diário. (*arrebata*) Tão lindo, ele!

(RODRIGUES, 1981, p. 116, grifo do autor).

Alaíde fica deslumbrada pelo diário. Nele, há relatos da vida desregrada de Madame Clessi, suas paixões e detalhes de suas experiências amorosas. Ao lê-lo, a jovem Alaíde conhece uma realidade repleta de experiências que se opõem a sua e fica fascinada pelo espírito transgressor de Clessi e passa a desejar ser como a Madame. Com esse desejo de liberdade sexual despertado, a protagonista percebe sua não realização conjugal e pessoal.

No plano da memória, Alaíde relata que roubava os namorados da irmã. Uma de suas conquistas é o industrial Pedro Moreira, então namorado de Lúcia. Alaíde e Pedro se casam, porém a insegurança impera no relacionamento, pois ela afirma

ser constantemente atormentada com a possibilidade de Lúcia e Pedro reatarem o romance a qualquer momento. Nelson inaugura então uma temática recorrente em sua produção, os triângulos amorosos entre as personagens da mesma família.

Após uma briga com a irmã, Alaíde sai desesperada pela rua e é atropelada. Os repórteres em excitação e falando ao mesmo tempo anunciam:

PIMENTA – É o Diário?

REDATOR – É.

PIMENTA – Aqui é o Pimenta.

CARIOCA-REPÓRTER – É A Noite?

PIMENTA – Um automóvel acaba de pegar uma mulher.

CARIOCA-REPÓRTER – Uma senhora foi atropelada.

RELATOR DO DIÁRIO – Na Glória, perto do relógio?

REDATOR D'A NOITE – O que é que há?

PIMENTA – Aqui na Glória, perto do relógio.

REDATOR D'A NOITE – Onde?

CARIOCA-REPÓRTER – Na Glória.

PIMENTA – A assistência já levou.

CARIOCA-REPÓRTER – Mais ou menos no relógio. Atravessou na frente do bonde.

REDATOR D'A NOITE – Relógio.

PIMENTA – O chofer fugiu.

REDATOR D'A NOITE – O.K.

CARIOCA-REPÓRTER – O chofer meteu o pé.

PIMENTA – Bonita, bem vestida.

REDATOR D'A NOITE – Morreu?

CARIOCA-REPÓRTER – Ainda não. Mas vai.

(Trevas. Ilumina-se o plano da alucinação)

(RODRIGUES, 1981, p. 111, grifo do autor).

O acidente ocorrido no plano da realidade é narrado pelos repórteres, que descrevem detalhes do atropelamento e indicam a reação dos que estão no entorno, bem como as ações dos médicos e da família. O ponto de partida da peça é engenhoso, pois surge no plano da realidade, preenchido por poucas e rápidas

cenas ao longo da trama que, segundo Magaldi (2010), “vão do atropelamento à morte de Alaíde, passando ruídos característicos do acidente, a sirene da ambulância, a notícia transmitida à redação, a sala em que médicos a operam e jornalheiros gritando a manchete” (p. 46).

Alaíde é levada ao hospital e, enquanto está sendo operada, as ações da peça passam nos planos da memória e da alucinação. Suas lembranças e desejos são constantemente confundidos. Salienta-se que a peça inicia com Alaíde a procura de Clessi, no plano da alucinação, contudo, a primeira fala é verbalizada pelo microfone e sugere o acidente sofrido por Alaíde no plano da realidade.

Ao sofrer o acidente, no plano da realidade, Alaíde é levada a um hospital, enquanto os médicos tentam salvá-la, ela dá início a uma jornada interior e entra em delírio, em seu inconsciente externa suas fantasias pelo plano da alucinação. Ao tentar constituir e compreender o que se passa, busca justificativas no plano da memória, essas alucinações da protagonista compõem o palco no plano da alucinação, como pode-se ver em: “*uma jovem Senhora, vestida com sobriedade e bom gosto, aparece no centro da cena. Vestido cinzento e uma bolsa vermelha*” (RODRIGUES, 1981, p. 109, grifo do autor). Essa jovem é Alaíde, que está à procura de sua heroína, Madame Clessi, que foi assassinada no início do século pelo seu namorado, um jovem colegial de dezessete anos. As duas se encontram e conversam. Em seu delírio, Alaíde pensa reconhecer seu marido nos rostos dos homens que depara.

Acusada de assassinado, a protagonista, revela à Clessi que após uma briga de casal em que ela provoca o esposo, ele impulsivo, pega-lhe pelo braço, torce-lhe o pulso. Alaíde afirma ao marido que tudo não passa de uma brincadeira. Porém, logo em seguida, revela a Madame Clessi que assassinou Pedro com um ferro quando ele se abaixou para apanhar-lhe a pulseira que havia caído:

ALAÍDE (*louca de dor*) – Pelo amor de Deus, Pedro – ai. Não, Pedro! Juro...

(*Pedro larga. Alaíde esconde o braço machucado nas costas.*)

ALAÍDE (*ofegando*) – Você me machucou. Eu estava brincando só...

(Pedro vira-lhe as costas. Acende, com a mão trêmula, um cigarro. Volta-se para Alaíde.)

ALAÍDE *(deixando cair a pulseira)* – Pedro, minha pulseira caiu. Quer apanhar para mim? Quer?

(Pedro vai apanhar. Abaixa-se. Rápida e diabólica, Alaíde apanha um ferro, invisível, ou coisa que o valha, e, possessa, entra a dar golpes. Pedro cai em câmara lenta.) (Trevas.)

VOZ DE ALAÍDE *(microfone)* – Eu bati aqui detrás, acho que na base do crânio. Ele deu arrancos antes de morrer, como um cachorro atropelado.

(RODRIGUES, 1981, p. 122-123, grifo do autor).

Mais adiante, as duas percebem que o assassinato não passava de um sonho da mente perturbada de Alaíde, como pode-se observar no trecho: “CLESSI – Mas você não tinha assassinado ele? / ALAÍDE – Pensei que tivesse. Mas deve ter sido sonho! Olha ele!” (RODRIGUES, 1981, p. 158). Em conversa com Clessi, Alaíde tenta lembrar do dia de seu casamento e quem se fazia presente, enquanto se preparava para a cerimônia. Com expressivo esforço, lembra-se que se trata da Mulher de Véu e de Lúcia. Mais adiante, ela se lembra que as duas são, na verdade, a mesma pessoa, sua irmã.

A trama é composta por uma sucessão de acontecimentos e intercalações entre os três planos. No plano da alucinação e da memória, a história do namoro de Madame Clessi e sua morte se confunde com a história de Alaíde no dia de seu casamento com Pedro e vem à tona a vaga lembrança da discussão entre as irmãs, em que Lúcia acusa Alaíde de ter roubado o seu noivo. O casamento acontece entre Pedro e Alaíde, mas a protagonista se vê vítima de um plano de conspiração por parte de Lúcia e Pedro para matá-la.

Retomando o plano da realidade, o qual tem uma função de situar o leitor, pois o autor dá relevo aos planos da memória e alucinação, que constituem a matéria primordial do texto. Um bom exemplo disso é a composição das cenas que narram o momento em que Alaíde morre na mesa de operação e, em simultâneo, Madame Clessi e a própria Alaíde assistem cenas do próprio funeral. Em outro plano, Lúcia casa-se com Pedro. Partindo da premissa que a trama se passa no interior da mente de Alaíde, uma hipótese provável é que com a morte de Alaíde, a estória fosse encerrada, contudo, o enredo continua, mesmo após a morte da

protagonista. Quanto a essa estrutura Nelson Rodrigues, pelo buraco da fechadura, afirma que os planos se entrecruzam e “ao final da peça, quando morre o personagem central, ainda assim não se interrompe a história, que, em seu processo, havia previsto o acidente e se reservava para um outro tipo de desfecho” (LINS, 1979, p. 62).

À medida que a trama avança, há uma progressão quanto ao uso dos recursos cênicos, pois é a mente de Alaíde que projeta as personagens e suas ações. Nesse sentido, quando a protagonista tenta recompor a sua identidade, ela concentra esforços no plano da memória e quando se perde em seu delírio, faz uso do plano da alucinação. Porém, com a aproximação da morte, a protagonista não administra bem essa situação e “confundem-se quase os dois planos, numa maestria técnica espantosa em autor pouco afeito ainda aos reclamos do palco” (MAGALDI, 2010, p. 46).

Na cena final, o dramaturgo faz uso das ações simultâneas. De um lado do palco aparecem Alaíde e Madame Clessi, os “*poéticos fantasmas. Iluminam-se as duas divisões extremas do palco da realidade. À direita do público, sepultura de Alaíde. À esquerda, Lúcia, vestida de noiva, prepara-se no espelho*” (RODRIGUES, 1981, p. 167, grifo do autor). No momento em que Lúcia pede o buquê, como um fantasma, Alaíde vai em direção a irmã numa atitude de quem vai entregar o buquê. A cena se finda, exceto uma luz lunar sob o túmulo de Alaíde. Vale lembrar que as marchas nupcial e fúnebre vão crescendo, como que simultaneamente e, quando finda a peça, a marcha fúnebre sobrepõe à marcha nupcial.

Vestido de Noiva traz em seu bojo cenas que estabelecem conexões com a peça inaugural do dramaturgo. Por exemplo, a ligada a vida sexual, visto que esta, conforme Fraga, “restringe-se à sensorialidade do sexo conjugal, em que o prazer é terreno proibido, reservado somente para as uniões extramatrimoniais” (p. 61-62). Em *A Mulher Sem Pecado*, o perturbado Olegário reitera que “para a esposa, existe um limite” (RODRIGUES, 1981, p. 70), diante da queixa de sua esposa Lídia em relação a sua frieza sexual. Em *Vestido de Noiva*, diante da repressão que o matrimônio lhe impõe, quando em alucinação Alaíde solta sua imaginação, motivada pelas fantasias de sua heroína, Madame Clessi, ela se desdobra e mostra

sua outra face “no momento em que sua duplicidade existencial pode ser afastada ressurgindo numa nova unidade” (FRAGA, 1998, p. 62).

Notadamente, Nelson Rodrigues foi um grande observador do cotidiano. No que tange a linguagem que o dramaturgo utiliza em sua produção teatral é possível verificar a percepção que ele tinha com a oralidade. Ao optar por uma linguagem menos formal, ele consegue tornar a linguagem um dos pontos mais significativos de sua produção. Vale salientar que em suas memórias o dramaturgo sugere uma espécie de genialidade nata ao tratar de assuntos comuns de maneira tão chocante, em relação à escrita de *Vestido de Noiva*:

Eis a verdade: - até a estreia de *Vestido de Noiva*, eu não lera nada de teatro, nada. Ou por outra: - lera, certa vez, como já disse, *Maria Cachucha*, de Joracy Camargo. Sempre fui, desde garoto, um leitor voracíssimo de romance. Eu me considerava romancista e só o romance me fascinava. Não queria ler, nem ver teatro. Depois de *A Mulher Sem Pecado* é que passei a usar a pose de quem conhece todos os autores dramáticos passados, presente e futuros. Na verdade, sempre achei de um tédio sufocante qualquer texto teatral. Só depois de *Vestido de Noiva* é que tratei de me iniciar em alguns dramaturgos obrigatórios, inclusive Shakespeare (RODRIGUES, 1993, p. 173, grifo do autor).

Em suas memórias, o autor procura enfatizar o seu processo criativo e autoral, bem como registra que não foi influenciado por outros dramaturgos, mas, isso pode ser questionável, uma vez que o que diz o autor pode se distanciar daquilo que a sua obra expressa. Em *Vestido de Noiva*, Nelson Rodrigues faz uso de uma linguagem popular e cotidiana, mas a trama é dotada de um discurso bem elaborado, pois, nela, são retratadas personagens imersas em situações complexas. Esses fatores de originalidade e flexibilidade alcançou uma repercussão que não se compara a nenhuma peça brasileira até então. Como diz Magali (2010): “Pode-se afirmar que Nelson libertou nossa dramaturgia da cansativa preparação psicológica de certas tramas ibsenianos, modelo da estrutura realista tradicional” (p. 46).

A linguagem possui uma relevância ímpar na produção cênica de Nelson Rodrigues. Em especial para a produção de *Vestido de Noiva*, já que

a linguagem, absolutamente fluente, mistura elementos de humor negro e expressões corriqueiras, dificilmente apelando para o palavrão. A existência de uma censura obtusa, nesse sentido, foi benéfica para o escritor, que escapou do prazer infantil que têm os autores contemporâneos de utilizar o palavrão pelo palavrão (FRAGA, 1998, p. 64).

Nelson faz uso de uma linguagem fluente, aliada ao uso de um português coloquial do Brasil, ao produzir sua célebre peça. Fraga (1998) diz que talvez seja pela existência da censura, que mesmo utilizando-se de um tom agressivo e com um tom de humor próprio o dramaturgo não faz uso de palavrões em sua produção cênica. Os discursos são apresentados por um autor que está consciente da possibilidade de confronto discursivo que podem envolver a personalidade das personagens ou suas relações com os outros e com as questões sociais, bem como está consciente do conjunto de técnicas que compõem um texto cênico, inserido em um contexto, pois “a dramaturgia é (ou deveria ser) um ato de criação. O poder criativo, em sua própria essência, nega a submissão a quaisquer códigos ou padrões estabelecidos” (PALLOTINI, 2005, p. 08). Nesse sentido, Nelson ousou em *Vestido de Noiva* ao romper com os padrões estabelecidos; inegavelmente, sua produção é de uma riqueza de experiências que, como disse Magaldi (2010), rompeu a estrutura tradicional da dramaturgia brasileira.

O uso de uma linguagem coloquial, repleta de gírias, surge de maneira mais explícita na sala de imprensa no momento em que os repórteres tomam conhecimento da gravidade do estado de saúde da personagem Alaíde, logo após ter sofrido o acidente:

1.º FULANO (*berrando*) – Diário!

2.º FULANO (*berrando*) – Me chama o Osvaldo?

1.º FULANO – Sou eu.

2.º FULANO – É o Pimenta. Toma nota.

1.º FULANO – Manda.

2.º FULANO – Alaíde Moreira, branca, casada, 25 anos. Residência, Rua Copacabana. Olha...

1.º FULANO – Que é?

2.º FULANO – Essa zinha é importante. Gente rica. Mulher daquele camarada, um que é industrial, Pedro Moreira.

1.º FULANO – Sei, me lembro. Continua.

2.º FULANO – Afundamento dos ossos da face. Fratura exposta do braço direito. Escoriações generalizadas. Estado gravíssimo.

(RODRIGUES, 1981, p. 157, grifo do autor).

É também no plano da realidade e através dos contatos telefônicos para a transmissão da notícia do atropelamento de Alaíde que são expostos o sensacionalismo e a crueza da linguagem utilizada pela imprensa. A imprecisão da notícia é expressa na fala dos repórteres, pois ora afirmam que a vítima foi atingida por um automóvel, como em: “PIMENTA – Um automóvel acaba de pegar uma mulher” (RODRIGUES, 1981, p. 111); ora que foi atingida por um bonde, subentendendo que Alaíde havia atravessado na frente do bonde de forma proposital como pode-se ver em: “CARIOCA-REPÓRTER – Mais ou menos no relógio. Atravessou na frente do bonde” (RODRIGUES, 1981, p. 111). A informação confirmada por uma leitora do jornal que liga e conversa com o Relator do Diário, expondo sua versão do acidente afirma, no trecho, que mora e viu o desastre horrível: “MULHER – A culpa toda foi do chofer. Eles passam por aqui, o senhor não imagina! Então, quem tem criança!... / RELATOR DO DIÁRIO – Claro! / MULHER – Quando a mulher viu, já era tarde!” (RODRIGUES, 1981, p. 125). Nessa mesma linha, ressalta-se também que a morte de Alaíde é anunciada pelos repórteres de uma maneira abrupta, como se vê em:

PIMENTA (*berrando*) – Morreu a fulana.

REPÓRTER (*berrando e tomando nota*) – Qual?

PIMENTA – A atropelada da Glória.

REPÓRTER – Que mais?

PIMENTA – Chegou aqui em estado de choque. Morreu sem recobrar os sentidos; não sofreu nada.

REPÓRTER – Isso é o que você não sabe!

PIMENTA – A irmã chora tanto!

REPÓRTER – Irmã é natural!

(RODRIGUES, 1981, p. 161, grifo do autor).

Outro exemplo de uso da linguagem é a utilizada nos diálogos dos médicos. Uma linguagem que marca a frieza peculiar e dá um toque mais realista:

1.º MÉDICO – Pulso?
 2.º MÉDICO – 160.
 1.º MÉDICO – Rugina.
 2.º MÉDICO – Como está isso!
 1.º MÉDICO – Tenta-se uma osteossíntese!
 3.º MÉDICO – Olha aqui.
 1.º MÉDICO – Fios de bronze.
 (*Pausa.*)
 1.º MÉDICO – O osso!
 3.º MÉDICO – Agora é ir até o fim.
 1.º MÉDICO – Se não der certo, faz-se a amputação.
 [...]
 3.º MÉDICO – Só milagre.
 1.º MÉDICO – Serrote.
 [...]
 1.º MÉDICO – Pulso?
 2.º MÉDICO – Incontável... Não reage mais!
 1.º MÉDICO – Colapso!
 3.º MÉDICO – Pronto!
 (RODRIGUES, 1981, p. 117-160, grifo do autor).

Desde a entrada no hospital até a morte de Alaíde o plano da realidade mostra os médicos em cena por quatro vezes. Desde a primeira, percebe-se que o quadro clínico não é nada satisfatório para a atropelada. A frieza dos médicos é marcada com frases curtas, as quais são utilizadas nos diálogos que expõem o quadro clínico da paciente.

Como nas tragédias gregas, em *Vestido de Noiva*, Nelson Rodrigues faz uso do coro como recurso dramático e cênico. Desde a sua acepção grega, o coro designa um grupo homogêneo de personagens que toma a palavra coletivamente para comentar a ação em que está inserido. Conforme Pavis, o coro é constituído de forças "que representam os interesses morais ou políticos superiores" (PAVIS,

2015, p. 74). Cada plano conta com seu próprio coro que atua dentro do seu limite. Dessa forma, o plano da realidade conta com os médicos e os repórteres, os quais comentam e emitem opiniões acerca do acidente e do estado de saúde da protagonista.

2.º MÉDICO – Bonito corpo.

1.º MÉDICO – Cureta. (p. 134)

[...]

PIMENTA – Um chuchu!

REPÓRTER – Quem?

PIMENTA – A irmã.

(RODRIGUES, 1981, p. 161).

Os médicos qualificam a beleza de Alaíde “Bonito corpo” esse comentário foge a situação discursiva, pois estão a realizar um procedimento cirúrgico. Já os repórteres além de repassarem a notícia, fazem julgamentos acerca da irmã da morta que está a chorar. O Pimenta afirma que Lúcia é um “chuchu”, comumente ao repassar as informações em uma notícia não se espera que um repórter vá enaltecer uma característica pessoal dos que estão envolvidas em um acidente, seria o mesmo que, ao informar sobre a previsão do tempo, o repórter dizer que será um dia de chuva, mas que ele gostaria muito que fosse uma tarde de sol para poder ir à praia com a família. Dito em outras palavras, os médicos e os repórteres expressam opiniões que demonstram a fragilidade da sociedade em detrimento do respeito para com a figura da mulher representada na peça e em relação à ética da profissão.

No plano da alucinação, as três mulheres e o homem do prostíbulo não respondem, às vezes, aos questionamentos realizados pela protagonista acerca de Madame Clessi. Em outras cenas, eles respondem com outras indagações, sempre com informações imprecisas. No plano da memória, os pais de Alaíde representam os interesses morais e de poder que norteiam, em parte, o comportamento da protagonista.

Outro recurso utilizado pelo dramaturgo é a composição de personagens que atuam como porta-vozes da época da peça e seus diálogos constroem referências temporais, indicando o início do século, como: as mulheres do bordel “1.^a MULHER – Estava bonita. Parecia uma noiva” (RODRIGUES, 1981, p. 111); os jornaleiros “1.^o PEQUENO JORNALEIRO – Olha a mulher que engoliu um tijolo! O DIÁRIO!” (RODRIGUES, 1981, p. 124); as mulheres inatuais “MULHER INATUAL – Dizem que tinham combinado morrer juntos. Na hora, ela quis. Ele então...” (RODRIGUES, 1981, p. 138) e o homem de barba “HOMEM DE BARBA – Me disseram o negócio do piquenique” (RODRIGUES, 1981, p. 138).

Nelson faz uso expressivo das indicações cênicas. Esse excesso muito colabora como texto cênico e também é uma forma de ordenar o espetáculo. Ryngaert (1992) afirma que, diferentemente do teatro grego, no qual as indicações cênicas destinavam-se especificamente aos intérpretes, no teatro moderno elas também ajudam a compreender e a imaginar as ações pelos leitores, pois, para o autor: “alguns autores conferem lugar considerável às indicações cênicas como se definissem antecipadamente o modelo de representação ou como se não pudessem imaginar o texto das personagens” (RYNGAERT, 1992, p. 54).

Distintas dos diálogos, as indicações cênicas ou texto secundário surgem para mostrar a voz do dramaturgo e fornecer informações relevantes para compreensão dos diálogos das personagens. Nos instantes iniciais da peça, Nelson Rodrigues procura nortear o leitor/espectador quanto a composição da peça e a utilização dos três planos, concomitantemente entre os planos da realidade e da alucinação. Primeiramente, esse fato acontece com voz em microfone a narrar o acidente de Alaíde, como pode-se ver no trecho: “MICROFONE – Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas. Silêncio. Assistência. Silêncio” (RODRIGUES, 1981, p. 109); Logo em seguida com voz de Alaíde a procura de sua heroína: “VOZ DE ALAÍDE (*microfone*) – Clessi... Clessi...” (RODRIGUES, 1981, p. 109, grifo do autor). Nessa direção, as primeiras indicações cênicas são norteadoras da proposta do dramaturgo, uma vez que apresenta os três planos e como o cenário é organizado, como pode-se ver em:

(Cenário – dividido em 3 planos: 1.º plano: alucinação; 2.º plano: memória; 3.º plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. Trevas)

(Luz em resistência no plano da alucinação. 3 mesas, 3 mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes e compridos. Decotes. Duas delas dançam ao som de uma vitrola invisível, dando uma vaga sugestão lésbica. Alaíde, uma jovem senhora, vestida com sobriedade e bom gosto, aparece no centro da cena. Vestido cinzento e uma bolsa vermelha.)

[...]

(Música cordada. Ilumina-se o plano da realidade. Quatro telefones, em cena, falando ao mesmo tempo. Excitação.)

(RODRIGUES, 1981, p. 109-111, grifo do autor).

A composição dos planos evidencia a alucinação, pois a mesma está no “primeiro plano”, ou seja, isto é um indicativo que será mais explorado no decorrer da trama, privilegiando a complexidade psicológica das personagens, principalmente Alaíde e Clessi, que têm as suas fantasias aguçadas. Lopes (2007) afirma que não é por acaso que o plano principal é o da alucinação, pois é a partir dele que a peça se constrói, estabelecendo “uma espécie de paralelo entre os mecanismos de psique e os do teatro” (LOPES, 2007, p. 64).

Em *Vestido de Noiva* as indicações cênicas ganham atenção especial, uma vez que a complexidade da trama exige do leitor uma compreensão da caracterização das personagens e suas situações emocionais. Um bom exemplo disso são as qualificações da personagem Alaíde, como: nervosa, com angústia, hesitante, sempre doce, amável, excitada, aterrorizada, impressionada, sardônica, doce, obstinada, perturbada, animada, preocupada, arrebatada, histérica, perversa, maliciosa, atormentada, com irritação, sentida, veemente, intransigente, enigmática, provocante, acintosa, irônica, exaltada, desesperada, ofegando, agitada, agoniada, angustiada, surpresa, faceira. Esses qualificadores merecem destaque especial, já que constituem parte dos que estão presentes no primeiro ato da peça e comprovam a intensidade das emoções que integram a personalidade de Alaíde. É exemplificativa essa gama variada de emoções e reações que sugerem a mudança de comportamento e refletem a instabilidade da protagonista frente a sua conflituosa trajetória na trama. Interessante que essa instabilidade da personagem se dá na tentativa de interligar o presente ao passado, pelo viés da

alucinação. Ao falar do passado, ela realiza certas ações que, conforme Ryngaert (2013), “descontroem as identidades do ou dos personagens centrais a partir de um presente ficcional para considerá-los sob diferentes facetas” (p. 120).

Dentre tantos recursos que merecem atenção em *Vestido de Noiva*, a decodificação da linguagem, bem como dos recursos técnicos e de ação que constituem as cenas são fundamentais para a compreensão da peça. Nesse sentido, somados a linguagem, os significados expressos pela iluminação e a confluência com os espaços e tempos são essenciais para a compreensão da estética rodrigueana, que expõe o ser humano em situações limites, revelando impulsos secretos que se contrapõem aos institucionalizados pela conduta social do momento histórico de sua produção.

2.2 Tantos EUS – fragmentação da identidade

A peça estabelece entre as personagens uma série de relações conflitantes, as quais constituem elementos motivadores para gerar, em algumas, seus desdobramentos. Os casos que ganham um relevo especial é o de: Alaíde, Lúcia (a Mulher de Véu) e Pedro. Os três planos simultâneos e entrelaçados com os espaços e tempos da peça, propiciam situações na trama que algumas personagens chegam a questionar sua própria identidade, pois os seus conflitos internos, seus desejos, aliados a uma mente em delírio, que por sinal conduz a trama, leva a identificar projeções e cisões do duplo em *Vestido de Noiva*.

As reverberações da temática do duplo surgem na protagonista a partir de um desejo interno que passa a ser externado no plano da alucinação. Compreender como esse “eu” deseja ser “outro” significa traduzir o duplo de Alaíde como aquele “outro eu” que caminha ao lado da personagem instigado pelo desejo, considerando que “uma das primeiras denominações do duplo é o alter ego” (BRAVO, 2005, p. 161); desse modo, aborda-se o desdobramento da personagem na perspectiva de que esse “outro eu” contribui para a busca interior de sua história e da auto compreensão de sua identidade.

Nelson Rodrigues expõe uma expressiva questão à personagem Alaíde: Quem sou eu? No primeiro ato da peça, Alaíde sabe por quem procura, instigada por um desejo de querer ser, mas não sabe, de fato, quem é. Na tentativa de recontar sua história e saber acerca de sua identidade, a personagem ativa o plano da memória em plena alucinação, como em: “ALAÍDE (*fica em suspenso*) – Não sei. (*em dúvida*) Me esqueci de tudo. Não tenho memória – sou uma mulher sem memória. (*impressionada*) Mas todo o mundo tem um passado; eu também devo ter – ora essa!” (RODRIGUES, 1981, p. 112, grifo do autor). A protagonista procura reordenar sua história e sua identidade pelas recordações. Contudo, a medida que a trama avança, as lembranças são mescladas com acontecimentos interligados ao baú encontrado com os objetos de Madame Clessi e com as ações ocorridas no dia de seu casamento. Mas as informações do passado estão embaralhadas em seu inconsciente, assim como se vê no trecho: “ALAÍDE (*agoniada*) – Tudo está tão embaralhado na minha memória! Misturo coisa que aconteceu e coisa que não aconteceu. Passado com o presente (*num lamento*) É uma misturada” (RODRIGUES, 1981, p. 143, grifo do autor).

Quanto a essa fragmentação da memória, Bergson (1999) afirma que os aparelhos sensório-motores fornecem lembranças importantes para que o indivíduo possa incorporar ao presente, via processo de materialização. Nesse sentido, para que uma lembrança surja, é preciso acionar a memória até o ponto preciso onde a ação possivelmente foi realizada. Quando convocadas essas lembranças, segundo Bergson (1999), são acionadas e estabelecem uma associação de contiguidade e por similitude “é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida” (BERGSON, 1999, p. 179).

Como as percepções de Alaíde estão misturadas, a ordenação de seu mundo pessoal torna-se mais complexo, levando-a a retomar e misturar os acontecimentos de sua vida. Com muito esforço e contando com o auxílio de Clessi a protagonista consegue aos poucos interpretar os fragmentos de sua história para constituir o seu “eu”. Nesse decurso, ela descobre dois mundos opostos, um que é o do casamento infeliz, que representa a continuidade de sua vida pacata de mulher superprotegida, de classe média, que tem o destino traçado comum as jovens de

seu nível social. Por outro lado, há também o desejo de ser Clessi, que propicia a realização material de suas fantasias. Interessante ressaltar que o “eu” de Alaíde não apresenta como característica interior fechada sobre si mesma, mas sim um “eu” com abertura ao outro e ao mundo, abertura essa instigada pelo desejo.

A protagonista de *Vestido de Noiva* “pode ser considerada uma espécie de Bovary⁹ carioca. A insatisfação leva-a a roubar os namorados da irmã e o marido, Pedro, foi a última conquista” (MAGALDI, 2010, p. 26). Paradoxalmente, Pedro simboliza conquista e tormento na vida de Alaíde, casa-se com ele e não é feliz em seu matrimônio. Fato que desperta na jovem senhora da sociedade carioca desejo de ser como Madame Clessi, pois se encontra maravilhada pela vida da cortesã. Desde o momento da leitura do diário, é despertado nela o desejo de liberdade sexual. Tal situação se opõe a sua realidade, uma vez que suas vontades e fantasias são reprimidas pela conduta moral imposta pelo contexto familiar e social da época. O desejo de ser e realizar ações vivenciadas por outra personagem é um dos motes de seu desdobramento, além de ser uma personagem dotada de alta complexidade psicológica.

No bordel, quando a protagonista encontra Clessi e, ao tentar reencontrar sua identidade, ela deseja assumir a identidade do “outro”. A partir do que relata Jorge: “o desejo de ser Outro é uma das versões do desejo de despertar, mas se o despertar absoluto é impossível, o desejo de ser radicalmente outro contém o seu horizonte de destruição” (JORGE, 2014, p. 218), percebe-se que ao tentar assumir a identidade do “outro”, o “eu” busca um caminho de ser o “outro” e procura abandonar a vida cotidiana de senhora “bem” casada para se entregar a uma

⁹ Magaldi (2010) usa o comparativo ao referir acerca do comportamento de Alaíde que busca freneticamente o amor ideal e essa busca termina em conflito com a percepção real de sua relação amorosa. Emma Bovary é uma personagem do romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, escrito em 1857. Emma é ciumenta, muito possessiva com seus amantes e diante do abandono, ela comete suicídio. Llosa (1979) afirma que em *Madame Bovary* “ocorrem tantas coisas como em um romance de aventuras – casamentos, adultérios, bailes, viagens, passeios, logros, doenças, espetáculos, suicídio – só que trata em geral de pequenas aventuras” (LLOSA, 1979, p. 17), o autor também diz que os pensamentos e sentimentos no romance parecem fatos que pudessem ver-se e quase tocar-se, dada ao envolvimento com temas que envolvem além do adultério, fatalidade, determinação temperamental e social.

aventura, mesmo que no plano da realidade ela esteja em trauma no leito de um hospital, na iminência de morte.

Encantada pelo desejo de ser Madame Clessi, ou seja, o “eu” querendo ser o “outro”, há nessa transição de retirar a máscara de esposa passiva, recatada como parte significativa das mulheres da época, que assume ser mal amada e insatisfeita sexualmente no casamento para o seu desdobramento. Ao assumir o desejo de ser Madame Clessi, uma prostituta de luxo do início do Século XX (1905) que ressurge como um ideal feminino, Alaíde acredita que, essa condição, pode lhe propiciar as experiências da intimidade feminina, que tanto almeja. Nesse sentido, o duplo de Alaíde surge de seu desdobramento, de esposa passiva e não realizada (sexualmente) para uma outra face sem reservas, a partir da imagem admirável que tinha de Madame Clessi, como no trecho: “CLESSI (*forte*) – Quer ser como eu, quer? / Alaíde (*veemente*) – Quero, sim. Quero” (RODRIGUES, 1981, p. 117, grifo do autor). Fascinada com as experiências de Madame Clessi, ela procura saber de tudo sobre essa sua outra face quando relata que fez uma investigação: “ALAÍDE (*abstrata*) – Fui à Biblioteca ler todos os jornais do tempo. Li tudo!” (RODRIGUES, 1981, p. 117, grifo do autor).

2.3 Desdobramentos do inconsciente

Condutora das ações na trama, Alaíde revela os seus desejos mais profundos e inconscientes. O deslumbramento que tinha por Clessi surge mitificado e um de seus elementos mais expressivos é a liberdade sexual, a qual é aumentada quando ela toma conhecimento das experiências registradas no diário. Conforme Magaldi (2010) os desejos da protagonista são realçados no plano da alucinação porque “a frustração da realidade prosaica impele a heroína, no subconsciente, a identificar-se com a imagem da prostituta, cujo diário descobriu no sótão da casa” (MAGALDI, 2010, p. 26).

Este deslumbramento pelo diário, externado no plano da alucinação e entrelaçado com o plano da memória, lança a protagonista a um mundo alheio àquele da realidade, pois, as imagens do passado, resulta em gatilho para

aumentar em demasia o desejo de Alaíde de ser Clessi. Esse desejo se inicia quando sua família muda para a casa e o diário é encontrado. Fascinada com as informações contidas no diário, a protagonista pesquisa sobre a vida da Madame em jornais e descobre que além de ser uma notável mulher, ela era muito bela e tinha bastante dinheiro, que ganhou com a prostituição.

Esse fascínio representa uma fuga da situação traumatizante que estava a sofrer a protagonista. Isso permite recordações de fatos, de pessoas ou até mesmo de características próprias, que não lhe agradavam, que não eram facilmente recordadas. Porém, quanto às informações contidas no diário, ela lembra com detalhes tudo que ele revelava do mundo da Madame Clessi:

MADAME CLESSI – Então diga como é que começa. (*Clessi fala de costas para Alaíde*)

ALAÍDE (*recordando*) – Quer ver? É assim... (*ligeira pausa*) “ontem, fui com Paulo a Paineiras”... (*feliz*) É assim que começa.

MADAME CLESSI (*evocativa*) – Assim mesmo. É.

ALAÍDE (*perturbada*) – Não sei como a senhora pôde escrever aquilo! Como teve coragem! Eu não tinha!

MADAME CLESSI (*à vontade*) – Mas não é só aquilo. Tem outras coisas.

ALAÍDE (*excitada*) – Eu sei. Tem muito mais. Fiquei!... (*inquieta*) Meu Deus! Não sei o que é que eu tenho. É uma coisa – não sei. Por que é que eu estou aqui?

(RODRIGUES, 1981, p. 115, grifo do autor).

Encantada com o mundo de Clessi, dentre outros fatores, por representar um universo proibido, condenado tanto no contexto da cortesã, em 1905, quanto no contexto da época de Alaíde, em 1943, a personagem Clessi age como elemento norteador das ações da protagonista, por não ter passado pela opressão do casamento. Ela tinha um caso com um desembargador; mas, sua preferência mesmo era pelo adolescente. Ainda no início do século Madame era questionadora das convenções sociais em que estava imersa e não aderiu a esta institucionalização, preferindo o prazer e o amor conforme suas vontades. Já Alaíde sente as amarras do casamento e da sociedade carioca de sua época, que era uma

convenção social honrada, na qual os envolvidos, supostamente, deveriam se respeitarem mutuamente.

Madame Clessi é uma personagem fundamental para Alaíde, pois ajuda a protagonista a compreender o que se passa, como diz Stankiewicz (2018), “para poder lembrar quem é, o que sente, o que aconteceu a ela própria e para confrontar sua irmã Lúcia” (p. 96). Clessi também possibilita que Alaíde tenha uma experiência de estar em um prostíbulo, local que ela sente-se confortável. Alaíde fica à vontade, pois frequentar o bordel é uma aventura idealizada por ela e entrar em contato com o mundo da prostituição é uma transgressão desejada e a sua imaginação a oferece, assim como, a possibilidade de “amar garotinhos, assassinar Pedro, não apenas uma vez, assassinar todos os Pedros que lhe apareçam pela frente” (FRAGA, 1998, p. 67).

A jovem senhora carrega em si os rígidos preceitos morais que o seu meio social preconizava pelo seu *status* de “gente rica. Mulher daquele camarada, um que é industrial, Pedro Moreira” (RODRIGUES, 1981, p. 151). Pode-se identificar que o casamento não representa uma harmonia conjugal, muito pelo contrário, pois, desde o início do namoro, por tomar o então namorado (Pedro) da irmã Lúcia, Alaíde resolve confessar o ato no dia do casamento, como no fragmento: “ALAÍDE (*em alto e bom som*) Roubei o namorado de Lúcia!” (RODRIGUES, 1981, p. 151, grifo do autor). Tal ato culmina com a cena do dia do casamento em que há revelação de que o noivo tem um caso com a sua irmã:

ALAÍDE – Você sempre com esse negócio de tirou – tirou! (*num transporte*) É tão bom tirar o namorado das outras. (*irônica*) Então de uma irmã...

LÚCIA (*vangloriando-se*) – Você continua pensando que ele é só seu?

ALAÍDE – Penso, não. É.

LÚCIA – Já lhe disse que é de nós duas, minha filha! Não quer acreditar – melhor!

PEDRO (*para Lúcia*) – Você não devia dizer Alaíde não precisa saber!

ALAÍDE (*patética*) – Mas agora sei. Chegou tarde a recomendação. (RODRIGUES, 1981, p. 152, grifo do autor).

Além da irmã revelar que é amante de Pedro, conta ainda que ambos haviam planejado sua morte para ficarem juntos. Contudo, Alaíde segue com a ideia e casa-se com Pedro, pois o casamento representa para ela o sonho de toda jovem de sua idade; mas também é mais um alento de vitória sobre a irmã. De fato, essa equação não teria como resultado algo que pudesse realizar o sonho da jovem com um casamento ideal, uma vez que já principia condenado ao fracasso, reforçado com a falta de amor. Nessa linha de pensamento Fraga (1998) explica que “o amor de Alaíde por Pedro não me parece ter a força de uma paixão. O casamento é o rito social atribuído pela sociedade a moças de sua classe social. Alaíde obedece ao que lhe é determinado” (p. 66). O resultado desse ato é sua fragilidade diante das questões ligadas aos desejos sexuais.

Tal perfil, vivenciado por Alaíde em seu núcleo familiar, torna sua realidade não satisfatória e a faz pôr em xeque os valores morais e suas noções do que pode vir a ser certo ou errado, realidade ou ilusão. O diário a apresenta um mundo diferente e a vida da prostituta passa a exercer uma forte atração, passa a ser uma sombra, uma obsessão na vida de Alaíde. Clessi tinha o que ela tanto desejava: ser desejada, ser amada viver a plenitude de sua liberdade sexual e fantasias. Diante desse novo objetivo, sua vida passa a ganhar um novo sentido e projeta para si a busca de sua realização pessoal.

2.3.1 Repressão, transgressão e desdobramento: singularidades da personagem

Diante da repressão, principalmente a relacionada intimamente com o comportamento sexual da personagem Alaíde, o dramaturgo apresenta os desejos reprimidos da personagem como algo intransponível, perante sua realidade social exposta no plano da realidade. Logo, nesse plano a resistência relatada por Alaíde se dá apenas no âmbito do pensamento por conviver passivamente seu cotidiano. Não é que Alaíde renuncie os seus desejos e a realização de fantasias, ela os reprime, pois:

é impossível desprezar até que ponto a civilização é construída sobre a renúncia ao instinto, o quanto ela pressupõe exatamente a não-satisfação (pela opressão, repressão, ou algum outro meio?) de instintos poderosos. Essa 'frustração cultural' domina o grande campo dos relacionamentos sociais entre os seres humanos (FREUD, 1997, p. 52, grifo do autor).

As exigências impostas pelo grupo que compõe o relacionamento familiar e social de Alaíde sobrepõem ao desejo individual de prazer. Isso faz com que a liberdade individual não seja exequível para si. Contudo, essa repressão faz brotar na personagem um inconformismo e frustração com as ações de sua vida e, como já foi dito, isso faz brotar em si vontade de externar os seus desejos e fantasias, que faz aumentar a vontade de romper com o controle social e familiar, que é a repressão do plano da realidade. Dessa forma, admitir o real tem um limite e "se ele abusa e mostra-se desagradável, a tolerância é suspensa" (ROSSET, 2008, p. 13).

Esse rompimento se dá pelo desejo individual da personagem, a qual requer um comportamento de recusa contrário a ordem imposta. Porém, não é no plano da realidade que a Alaíde consegue contrariar tal ordem e romper a repressão. É no plano da alucinação que esse embate ganha relevo ao procurar romper com as regras familiares e sociais. Em alucinação, ela passa a instaurar a desobediência às normas, confrontando, assim, a repressão em detrimento de seu ideal de valor. Ao nutrir seus desejos e fantasias individuais, a personagem passa a querer ir além dos limites demarcados, eis a transgressão¹⁰. Alaíde consegue visualizar a tão almejada liberdade para se aventurar no novo. Contudo, esse processo de transgressão não é tão libertário como pode-se imaginar em um primeiro momento, haja vista que alguns elementos repressivos se fazem presentes. Dentre outros exemplos, pode-se citar o fato de Alaíde ver o rosto de Pedro nas faces dos homens

¹⁰ Importante registrar que Nelson Rodrigues também preconiza esse espírito transgressor, ao aproximar-se e apresentar o novo, no que se refere a produção teatral brasileira da década de 1940. De acordo com Facina (2004), o caráter transgressor de Nelson Rodrigues se traduz por inovar a estética teatral rompendo o "pensamento conservador que defende a família como alicerce da sociedade contra a liberdade individual" (p. 144). A estética do dramaturgo propõe um rompimento por meio de uma estrutura que transgride a forma e o conteúdo em sua emblemática peça *Vestido de Noiva*.

do bordel. A saber, essa questão será retomada quando se discutir o duplo de Pedro.

Enfrentar os valores morais que norteiam sua vida para seguir rumo ao caminho da ilusão, desejando ser uma prostituta é uma escolha árdua para a protagonista, pois representa uma escolha conflitante, tanto social quanto em seu aspecto psicológico. Desse modo, segundo Rosset (2008), a ilusão não representa um afastamento para sempre de sua vida infeliz, “na forma mais corrente de afastamento do real, não se observa uma recusa de percepção propriamente dita. Nela, a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar” (ROSSET, 2008, p. 17). À sua maneira Alaíde percebe suas experiências, mesmo diante dos conflitos que suas lembranças fragmentadas lhe dispõem. Stankiewicz (2018) ao fazer uma análise das repetições das lembranças de Alaíde afirma que

podemos considerar o palco inteiro e a concretização da encenação dessa peça de Nelson como a representação do que acontece na mente de Alaíde. Assim, os duplos da protagonista e a situação descrita em cena são levados do ‘inconsciente’ a uma ‘realidade’ fragmentada, implicada pelo discurso através de distorções criadas por suas ‘memórias’, que, em última instância, é uma visão do que acontece no íntimo de Alaíde, no curso de uma história que é, ao mesmo tempo, retrospectiva e progressiva (STANKIEWICZ, 2018, p. 104, grifo do autor).

Os conflitos recuperados pela lembrança da personagem desestabilizam sua personalidade e o desdobramento de Alaíde é realçado na trama, em diferentes planos, suas ações a torna uma personagem multifacetada. Uma dessas faces é a obsessão de ser Clessi. Esta face é apresentada pelo dramaturgo e é nela que Alaíde procura vivenciar seus desejos reprimidos e procura se transfigurar na imagem que tem da prostituta. Inclusive, desafia Pedro em meio a uma discussão que trata da questão, como se vê no trecho:

PEDRO – Você continua com essa brincadeira?

ALAÍDE – Brincadeira o quê? Sério!

PEDRO – Não me aborreça, Alaíde!

ALAÍDE – O que é que você fazia?

PEDRO – Não sei. (*rápido*) Matava você.

ALAÍDE (*céptica*) – Duvido. Nunca você teria essa coragem!

PEDRO (*olhando-a*) – É. Não teria.

ALAÍDE – Não disse? Mas se eu fugisse, se me transformasse numa Madame Clessi?

PEDRO – Sei lá, Alaíde! Sei lá!

ALAÍDE (*perversa*) - Ah! É assim que você responde? Pois fique sabendo...

PEDRO – O quê? ...

ALAÍDE (*maliciosa*) – Não digo! (*cantarola “Danúbio Azul”*)

PEDRO (*gritando*) – Agora diga. Diga.

ALAÍDE (*maliciosa*) – Digo o quê!

PEDRO – Então não falasse!

(RODRIGUES, 1981, p. 119-120, grifo do autor).

A passividade é uma característica do traço feminino de Alaíde que foi desenvolvido desde quando criança, como um destino imposto pelas pessoas que conviviam com ela socialmente. Porém, ao romper essa passividade ela passa a assumir uma postura sensual, desafiadora e destemida. Ela abandona a moral burguesa e o refinamento que as mulheres de sua classe são caracterizadas. Nesse trecho, as indicações cênicas acerca do comportamento de Alaíde merecem uma reflexão: “céptica”, “perversa”, “maliciosa”, essas qualificações demonstram que ela não está mais passiva diante das ameaças do marido, muito pelo contrário, há um enfrentamento.

Ao transgredir no plano da alucinação Alaíde se desdobra. Ao trabalhar com esse desdobramento de personalidade da protagonista Nelson Rodrigues organiza a trama com destaque para o caráter psicológico, em que a partir de “um conflito psíquico cria o duplo, projeção da desordem íntima” (BRAVO, 2005, p. 279). Nessa perspectiva, a duplicação da personagem Alaíde como transgressora é uma maneira de resistir e “escapar de quem é para encontrar, na ilusão, quem gostaria de ser” (SANTOS; MANGUEIRA, 2015, p. 84). Essa busca interior pelo resgate de sua identidade gera o confronto com o duplo, em que a existência do “outro” depende do “eu”, contudo o “outro” permanece existindo mesmo diante da morte

do “eu”. Em outras palavras, a trama continua mesmo com a morte¹¹ da protagonista no plano da realidade. Os acontecimentos da cena final de *Vestido de Noiva* são reveladores, como pode-se ver na última indicação cênica:

(Crescendo da música, funeral e festiva. Quando Lúcia pede o bouquet, Alaíde, como um fantasma, avança em direção da irmã, por uma das escadas laterais, numa atitude de quem vai entregar o bouquet. Clessi sobre a outra escada. Uma luz vertical acompanha Alaíde e Clessi. Todos imóveis em pleno gesto. Apaga-se, então, toda a cena, só ficando iluminado, sob uma luz lunar, o túmulo de Alaíde. Crescendo da Marcha Fúnebre. Trevas.)

(RODRIGUES, 1981, p. 167, grifo do autor).

A última cena trata da cerimônia de casamento entre Lúcia e Pedro. A marcha nupcial é entremeada pela marcha fúnebre, intermediadas pelo jogo de luz que enaltecem os laços de ódio entre as irmãs, bem como a relação de amor e morte. Interessante registrar a importância das indicações cênicas para compreensão, segundo Fraga (1998), de que “Alaíde é um arquétipo da condição humana, de nossos medos, dúvidas e frustrações” (p. 70).

Vestido de Noiva é um bom exemplo de como a temática do duplo é uma ferramenta importante para refletir acerca da estrutura do “eu” e suas relações com os desejos inconscientes. Conforme o pensamento de Bravo (2005), é possível considerar que “o mundo é uma duplicata: tudo não passa de aparência, a verdadeira realidade está fora, noutro lugar; tudo o que parece ser objetivo é na verdade subjetivo, o mundo não é senão o produto do espírito que dialoga consigo próprio” (BRAVO, 2005, p. 270).

¹¹ Ziembinski durante os ensaios para a estreia da peça sugeriu que encerrasse a peça no momento da morte de Alaíde, o que queria que a peça fosse encerrada no momento da morte de Alaíde, mas Nelson Rodrigues descartou a proposta e manteve a cena final em que Alaíde entrega o Bouquet para Lúcia. A esse respeito, Magaldi afirma que “o encenador Ziembinski gostaria de encerrar o espetáculo quando a protagonista deixa de respirar, na mesa cirúrgica. Com base em sua intuição, Nelson não concordou com as críticas, exigindo sempre que se respeitasse o desfecho que escreveu. Procurei apresentar, para a obediência à forma original, uma fundamentação teórica. E Nelson a aceitou sem reservas” (MAGALDI, 2004b, p. 21).

2.3.2 A confidente - espelho de uma mente em delírio

A outra face de Alaíde, em que a necessidade de realizar-se é similar ao processo de compensação, busca auxílio, e quando entra em alucinação, já nas primeiras ações da trama procura por Clessi. Após árdua procura, a protagonista encontra sua heroína, ressuscitada do diário

(2 mesas e 3 mulheres desaparecem. Duas mulheres levam duas cadeiras. As duas mesas são puxadas para cima. Surge na escada uma mulher. Espartilhada, chapéu de plumas. Uma elegância antiquada de 1905. Bela figura. Luz sobre ela.)

ALAÍDE *(num sopro de admiração)* – Oh!

MADAME CLESSI – Quer falar comigo?

ALAÍDE *(aproximando-se, fascinada)* – Quero, sim. Queria...

MADAME CLESSI – Vou botar um disco. *(dirige-se para a invisível vitrola, com Alaíde atrás)*

ALAÍDE – A senhora não morreu?

MADAME CLESSI – Vou botar um samba. Esse aqui não é muito bom. Mas vai assim mesmo.

(Samba surdinando.)

Está vendo como estou gorda, velha cheia de varizes e de dinheiro?

(RODRIGUES, 1981, p. 114-115, grifo do autor).

Alaíde vive a ilusão alimentada por seu desejo de ser como Clessi, brota em si a prostituta que tanto a fascinava e procura, em sua ânsia e ilusão, combater sua solidão e conquistar a tão desejada liberdade. Uma quer realizar as ações que a outra realizou, mas que socialmente é condenável, e no plano da alucinação, ela se abre diante da possibilidade de realizar tais desejos. Ao viver esse mundo de ilusão, Alaíde busca ordenar essa nova perspectiva de vida e procura lembrar de seu passado, porém está tudo embaralhado em sua cabeça, pois a fronteira entre o que é real e ilusão não está muito bem demarcada. Na peça, Clessi também age como confidente da protagonista. Nelson atribui a cortesã a função de adjuvante ao ser ressuscitada, passa a auxiliar a protagonista, a tentar relembrar de sua identidade, sua vida, sua história. Por vezes, “o confidente é o desdobramento do

herói, um *alter ego*, o empregado ou o amigo perfeito perante o qual deixamos cair as nossas defesas, confessando inclusive o inconfessável” (PRADO, 2005, p. 89, grifo do autor).

A personagem confidente projetada da mente em delírio da protagonista contribui para reordenação da sua identidade. Constantemente, Clessi interfere para que as lembranças de Alaíde possam ser sistematizadas e compreendidas:

CLESSI – Você parece maluca!

ALAÍDE (*ao lado de Clessi*) – Eu?

CLESSI – Você está fazendo uma confusão! Casamento com enterro!... Moda antiga com moda moderna! Ninguém usa mais aquele chapéu de plumas, nem aquele colarinho!

ALAÍDE (*agoniada*) – Tudo está tão embaralhado na minha memória! Misturo coisa que aconteceu e coisa que não aconteceu. Passado com presente (*num lamento*) É uma misturada!

CLESSI (*impaciente*) – Você fala tanto nessa mulher que morreu! Ela é o que, afinal?

ALAÍDE (*agoniada*) – Pois é, não posso me lembrar. Não consigo! Só me lembro que estavam fazendo quarto a uma senhora com um chapéu de plumas, espartilho, e dois homens com bigodes, pastinha e colarinho alto.

CLESSI – Essa moda é antiga. Então isso foi há muito tempo.

(RODRIGUES, 1981, p. 143, grifo do autor).

Transfigurada do diário para o seu imaginário em delírio, Clessi colabora para ordenação da memória de Alaíde para que a confusão seja desfeita e ela possa recontar sua história. Pode-se perceber que a confidente ajuda Alaíde em suas lembranças. Contribui para convencê-la de que não havia assassinado o marido e também para desvendar o fato de que a Mulher de Véu e Lúcia eram a mesma pessoa.

Nelson escreve a peça de tal maneira que as personagens parecem não vivenciar o que se propõe regularmente em uma trama linear, mas sim a projeção do que não tem ou do que lhes foi retirado. Uma dessas situações é o caso de Clessi e seu Namorado, o colegial de dezessete anos, Alaíde também contribui para que Clessi compreenda o que de fato aconteceu em seu passado. Pois em

algumas lembranças o rapaz surge com o mesmo rosto de Pedro, já em outras, ela projeta a imagem do filho que morreu aos catorze anos.

No segundo ato, plano da memória, é apresentada a primeira cena de Clessi com o Namorado. De prontidão, uma das características que a aproxima do rapaz é o fato dele ser tão criança, como ela afirma: “CLESSI (*carinhosa e maternal*) – Eu gosto de você porque você é criança! Tão criança [...] CLESSI (*sem lhe dar atenção*) - Tão branco – 17 anos! As mulheres só deviam amar meninos de 17 anos!” (RODRIGUES, 1981, p. 136, grifo do autor). Interessante nos ater ao que aponta a indicação cênica “sem lhe dar atenção”, pois ele é suplicante ao convidá-la para um piquenique no dia seguinte e ela o ignora. Sua negligência é tamanha que ele propõe um pacto de morte, ele diz: “FULANO (*meigo e suplicante*) – Quer morrer comigo? Fazer um pacto como aqueles dois namorados da Tijuca? (RODRIGUES, 1981, p. 136, grifo do autor), mas ela continua a descrever suas atraentes características: “CLESSI (*sempre terna*) – Lindo! Tem os cabelos tão finos!” (RODRIGUES, 1981, p. 136, grifo do autor).

No terceiro ato, quando a cena é retomada, o Namorado ameaça Clessi no momento que estão a discutir acerca dele ter aceitado o dinheiro que ela havia botado no seu bolso. A evocação ao dinheiro que Clessi repassa ao namorado, em duas das três cenas do casal, é um subterfúgio utilizado pela cortesã para que o rapaz não exija exclusividade e seu amor. Logo, ele não é cliente, não paga, pelo contrário ganha dinheiro da cortesã, apesar da relutância do jovem em aceitar. Contudo, ele persiste em tê-la e comenta novamente sobre pacto de morte entre o casal:

NAMORADO (*sentando-se*) – (*baixo*) Sabe o que é que a gente podia fazer?

CLESSI (*acariciando-o nos cabelos*) – O quê?

NAMORADO – Adivinhe.

CLESSI – Diga.

NAMORADO (*baixo*) – Morrer juntos. (*face a face, os dois*) Vamos?

CLESSI (*sonhadora*) – Você se parece tanto com o meu filho que morreu! Ele tinha 14 anos, mas tão desenvolvido!

NAMORADO (*súplice*) – Quer?

CLESSI (*meiga*) – Olhe assim. (*pausa, contemplação*) Os olhos dele! Direitinho!

(RODRIGUES, 1981, p. 151, grifo do autor).

A reação de Clessi não contempla o desejo do rapaz e sem nem ao menos dar atenção a proposta dele, ela o compara ao filho que havia perdido. Tal comparação representa a projeção de Clessi na ânsia por suprir a falta de algo em seu ser, no caso em questão, a figura do filho falecido. Ao relacionar as duas cenas, a primeira quando Clessi afirma que o namorado é uma “criança” e em seguida que ele parece fisicamente com o seu filho, há uma possível relação incestuosa. Além da adoração pelo Namorado, Clessi também se demonstrava detentora de muita paciência com as ideias de pacto de morte e outras que suportava para compensar sua carência e ausência do filho. Tal paciência culmina em seu assassinato pelo Rapaz, em 1905. Ao apresentar Madame Clessi como confidente, amante, mãe, prostituta, autêntica, independente, transgressora das convenções sociais de seu tempo, Nelson Rodrigues ironicamente faz uma crítica social, pois, mesmo ao perder a honra, as ações da mundana Madame Clessi chamam a atenção de Alaíde e o desejo de ser como ela é aumentado.

2.4 Outros duplos: simulacros da mente de Alaíde

Há outras personagens na peça *Vestido de Noiva* que passam por processo de desdobramento. Os conflitos gerados pelo inconsciente de Alaíde possibilitam o duplo de Lúcia (a Mulher de Véu) e de Pedro e suas múltiplas faces. Esses desdobramentos são alicerçados pela recorrente ambiguidade presente na peça.

Irmã de Alaíde, Lúcia “inicialmente não tem rosto. A partir de certo momento, Alaíde passa a reconhecê-la e ‘escolhe’ o que lhe parece verdadeiro em Lúcia: seu antagonismo, seu ressentimento” (FRAGA, 1998, p. 66, grifo do autor). É nessa perspectiva, que o dramaturgo constitui a personagem Mulher de Véu como uma mulher que não se revela ou não consegue ser revelada pela protagonista, como pode-se ver no fragmento: “ALAÍDE – Interessante. Estou-me lembrando de uma mulher, mas não consigo ver o rosto. Tem um véu. Se eu a reconhecesse!...”

(RODRIGUES, 1981, p. 120). Ela está sempre pronta para se armar com seu desejo de vingança e desafiadora, como pode-se ver na cena abaixo:

MULHER DE VÉU (*virando-lhe as costas*) – Não. Não chamo ninguém. (*agressiva*) Vá você!

ALAÍDE (*sentida, põe rouge lentamente; vira-se outra vez para a mulher de véu*) – Você tem alguma coisa!

MULHER DE VÉU (*de costas*) – Eu? Não tenho nada. Nada, minha filha (*ficando de frente para Alaíde, rápida e ríspida*) Você sabe muito bem! (*violenta*) Sabe e ainda pergunta!

ALAÍDE (*levantando-se e apanhando a cauda*) – Chega. Eu mesma vou chamar.

(*A mulher de véu, com rápida e sinistra decisão, coloca-se na frente de Alaíde.*)

ALAÍDE (*assombrada*) – Que é isso? (*noutro tom*) Eu acho que você não está regulando bem!

MULHER DE VÉU (*intimativa*) – Sente-se aí. (*as duas se enfrentam*) Não vai chamar ninguém!

(*Maquinalmente, Alaíde senta-se na banquetta, olhando, com espanto, a mulher de véu; esta mostra-se bastante excitada.*)

ALAÍDE (*numa alegação ingênua*) – Mas eu preciso de linha branca!

MULHER DE VÉU – Primeiro, vamos conversar! (*sardônica*) Linha branca!

ALAÍDE – Você vai querer discutir agora! Agora!

MULHER DE VÉU (*exaltada*) – Então! Por que não será agora? Que é que tem de mais? (*noutro tom*) Eu nunca falei, nunca disse nada, mas agora você tem que me ouvir!

(RODRIGUES, 1981, p. 130-131, grifo do autor).

Um ponto nodal na constituição dessa cena é o conflito psíquico de Alaíde ao criar o duplo de Lúcia como projeção de sua desordem íntima, uma vez que é o seu próprio inconsciente que cria a personagem Mulher de Véu. Tal criação mental, possivelmente, foi realizada para encobrir algo realizado pela Mulher de Véu contra a protagonista no momento de seu casamento com Pedro. Na cena que segue, a Mulher de Véu questiona Alaíde acerca do ocorrido no início de seu namoro com Pedro “MULHER DE VÉU – Quer dizer que não sabia que eu estava namorando Pedro?” (RODRIGUES, 1980, p. 132). Diante do questionamento, Alaíde responde indignada que aquilo não passava de um “*flirt à toa*”. Orientada pela confidente,

Clessi, a protagonista tenta lembrar do rosto da Mulher de Véu, sem o véu que lhe tampa a face, isso acontece no momento que a Mulher de Véu prepara a noiva, Alaíde para a cerimônia de casamento, momento que é marcado por intenso debate, de ameaças e revelações.

Clessi, no fragmento que segue, provoca Alaíde a desvendar quem é a Mulher de Véu e o porquê das intrigas: “CLESSI (*microfone*) – Então você tirou os namorados da mulher de véu?” (RODRIGUES, 1981, p. 134, grifo do autor). Aos poucos, o dramaturgo vai revelando que a Mulher de Véu é o desdobramento de Lúcia, projetado na mente de Alaíde.

Com o auxílio de sua confidente, a protagonista consegue desvendar que na verdade a Mulher de Véu e Lúcia são a mesma pessoa, como pode-se ver no fragmento: “CLESSI (*admirada*) – Quer dizer que Lúcia e a mulher de Véu são a mesma pessoa!” (RODRIGUES, 1981, p. 145, grifo do autor). Interessante ressaltar que a partir da revelação, que ocorre no segundo ato da peça, a Mulher de Véu, desdobramento de Lúcia, não entra mais em cena, pois ao arrancar o véu: “A mulher de véu arranca o véu” (RODRIGUES, 1981, p. 144, grifo do autor), a sua verdadeira identidade é revelada.

O duplo de Lúcia ocorre por um efeito de usurpação da identidade, pois o dramaturgo converteu a imagem de Lúcia em outra personagem ao esconder o seu rosto com o véu. O duplo é criado a partir do conflito psíquico, norteador pelo medo que envolve a personagem Lúcia para Alaíde. Ocorre que a Mulher de Véu é que é idêntica a Lúcia. Duas personagens, derivadas da mente perturbada da protagonista, porém na verdade é o mesmo sujeito.

Pedro é uma personagem expressiva na trama, pois representa o homem disputado entre as irmãs. Na peça, o dramaturgo apresenta a história de um triângulo amoroso, que envolve valores simbólicos que representam o ódio e a traição entre as duas irmãs em detrimento de Pedro. Objeto de disputa entre as irmãs, num primeiro momento ele é o namorado de Lúcia e logo foi “roubado” por Alaíde com quem se casou. De acordo com Lúcia, a irmã teria se aproveitado de sua enfermidade para se aproximar de Pedro e, conseqüentemente, conquistá-lo: “Você se aproveitou daquele mês que eu fiquei de cama, andou atrás dele, deu em cima. Uma vergonha!” (RODRIGUES, 1981, p. 133). Além de ser acusada de

roubar Pedro de Lúcia, ela também é acusada pela irmã de lhe tirar vários outros namorados antes de Pedro: “Mas uma coisa só eu quero que você saiba. Você a vida toda tirou todos os namorados, um por um” (RODRIGUES, 1981, p. 134). Tal atitude nos remete ao anseio de disputa de Alaíde, porém aliada a disputa essa atitude também revela sua imaturidade, o que representa que Pedro é uma conquista, logo ela não o ama, nem é feliz em sua vida matrimonial. Por isso, com a consumação do casamento entre Pedro e Alaíde, a protagonista passa a viver o desgaste de um relacionamento, marcado por traição o que resulta em sua busca contínua por algo que a faça se encontrar.

Pedro Moreira é a personagem chave da briga entre as irmãs, um importante industrial que representa a solidez econômica de um relacionamento, bem como o homem idealizado e desejado pelas duas. Contudo, suas ações na trama o revela como o elemento gerador da desavença entre elas. No plano da realidade, ele é marido. No plano da memória é o noivo e, no plano da alucinação, é o namorado de Alaíde. Ele é o suspeito de ser o assassino de Alaíde, tal suspeita é um dos eixos da trama. Mesmo casado com Alaíde, Pedro mantém um caso com Lúcia, sua antiga namorada. Ao casar com uma mulher e ser amante de sua irmã, com quem ele já havia tido um caso, revela sua versão machista e de dominador sobre as mulheres que conquistou. Esse caráter é uma preocupação apontada por Lúcia, quando em diálogo com Alaíde profere um questionamento acerca do que ele deve pensar sobre as duas:

MULHER DE VÉU – Ele tão natural, perguntando: “Você tem namorado?”

Que ideia ele faz de nós, meu Deus!

ALAÍDE (*revoltada*) – Eu sei que ideia!

MULHER DE VÉU (*veemente*) – De mim, que sou uma pervertida! De você, que é uma idiota! (*sardônica*) Em todo o caso, prefiro mil vezes ser pervertida do que idiota!

ALAÍDE (*indignada*) – Você ainda acha preferível! Ainda diz que é!

MULHER DE VÉU (*sardônica*) – Claro, minha filha! Então não é? “Deixem D. Lígia entrar”... Como ele é infame – esse noivo que você arranjou!

ALAÍDE (*irônica*) – Assim mesmo você gosta dele!

MULHER DE VÉU – Gosto. Amo. Mas gosto sabendo o que ele é e por isso mesmo. Mas você... Ah, meu Deus. Aposto que não acredita em nada do que eu contei.

(RODRIGUES, 1981, p. 140-141, grifo do autor).

O dramaturgo demonstra percepção frente aos juízos masculinos da época. No caso, Lúcia age como uma pervertida por ter um caso com um homem casado e Alaíde a esposa passiva é tida como idiota, por tentar aceitar e compreender a situação. Por outro lado, a atitude de Pedro não é posta em questionamento, o seu mau caráter não é apresentado como algo condenável socialmente. Muito pelo contrário ele é enaltecido como o homem que é amado e disputado por duas mulheres, irmãs. Pedro consegue enganar as duas, enquanto namorado de Lúcia, tem um caso com Alaíde, seduzido casa-se com ela. Enquanto marido de Alaíde, tem um caso com Lúcia e quando Alaíde morre, o viúvo casa-se com Lúcia. No final da peça o dramaturgo expõe o seu fascínio por triângulo amoroso¹², de duas irmãs pelo mesmo homem porém a ascensão de uma das irmãs depende da morte de outra, logo, para Lúcia subir ao altar com Pedro é necessário que Alaíde morra. O elemento masculino do triângulo amoroso torna-se o ponto de equilíbrio. Alvo do amor das duas irmãs, em um triângulo amoroso que se constitui “móvel do conflito de *Vestido de Noiva* é o amor de duas irmãs pelo mesmo homem” (MAGALDI, 2004b, p. 23, grifo do autor).

Outra questão importante relacionada ao papel masculino na peça é em relação ao poder estabelecido entre o pai Gastão e as filhas, a relação conjugal entre Pedro e Alaíde, pois nelas imperam a repressão das personagens femininas. A autoridade masculina na família é representada por Pedro e Gastão. O pai de Alaíde e Lúcia representa o moralismo e impõe respeito. Pode-se perceber essa situação na cena em que a Mãe ameaça chamar o pai para Lúcia, pois ela não está a obedecer, então, ela diz: “MÃE – Vou chamar seu pai! Você não me respeita!” (RODRIGUES, 1981, p. 145). Pedro é o representante dos valores morais ligados ao controle, com o poder inibidor, repreensivo e opressor de esposo:

¹² Pode-se citar como exemplo a peça *A Serpente* (1979) na qual o dramaturgo retoma a temática do triângulo amoroso.

ALAÍDE (*exaltada*) – Vou abandonar você, fugir daqui! Quero ser livre, meu filho! Livre! Tão bom!

PEDRO (*impulsivo, pega-lhe o braço, torce-lhe o pulso. Terrível*) – Não disse para não me provocar – não disse?

(RODRIGUES, 1981, p. 122, grifo do autor).

O perfil do esposo pode ser delineado a partir dos adjetivos que o dramaturgo classifica a personagem: *impulsivo*, *terrível*. Esse seu perfil de dominador atua sobre a esposa a ponto de interferir no desejo de Alaíde e provoca sua instabilidade. Somado a isso, Pedro também provoca a ruptura familiar em seu relacionamento, uma vez que ele não inspira confiança para sua esposa. Tornando-se um perseguidor de Alaíde, no que tange a moral e também como inibidor de sua liberdade e desejo sexual.

Assombrada pelo fantasma da desconfiança a protagonista procura refúgio, ao desejar ser Madame Clessi. Diante desse cenário, uma situação torna-se recorrente no texto, que é o fato de Alaíde ver nas faces masculinas o rosto de Pedro, ela projeta o duplo do esposo e o seu inconsciente cria imagens de Pedro no rosto de outras personagens. Este é o processo de desdobramento de Pedro, não do próprio personagem, mas de sua representação em relação aos desejos de Alaíde.

Em alucinação e acreditando estar sendo perseguida, Alaíde vê o rosto de Pedro na face de um cliente que frequenta o bordel aos sábados:

(*Trevas. Ilumina-se o plano da alucinação*)

ALAÍDE (*trazendo, de braço, a 1.ª mulher, para um canto*) – Aquele homem ali. Quem é?

(*Indica para um homem que acaba de entrar e que fica olhando para Alaíde.*)

3.ª MULHER – Sei lá! (*noutro tom*) Vem aos sábados.

ALAÍDE (*aterrorizada*) – Tem o rosto do meu marido. (*recua, puxando a outro*) A mesma cara!

(RODRIGUES, 1981, p. 111-112, grifo do autor).

Esse desdobramento de Pedro é fruto da neurose gerada a partir de conflitos do subconsciente da protagonista. Percebe-se que ela fica “aterrorizada” ao ver o rosto do marido e procura despistá-lo. Na cena que segue, o homem solitário se aproxima e Alaíde se afasta, contudo ele a questiona “O HOMEM – É nova aqui?” (RODRIGUES, 1981, p. 112). Alaíde nega e afirma que já está por ali há uns três meses. Quando o Homem diz se lembrar dela, ela o chama de bufão e quando ele fala que Clessi havia morrido gorda e velha, Alaíde o esbofeteia.

Ao fazer uma análise da manifestação do duplo Otto Rank observa que a mania de perseguição é frequente e está interligada com um estado de loucura:

As representações literárias do assunto sobre a Dupla Personalidade, ou sobre a mania de perseguição, demonstram com clareza poucas vezes alcançada, pela vítima na vida real, que o principal perseguidor é a Personalidade, de início o ente mais amado e contra o qual mais tarde se defende (RANK, 2013, p. 128).

Ao se deparar com a cara de Pedro no rosto dos homens do bordel, Alaíde sente uma estranha sensação de familiaridade. No texto *O estranho*, Freud (1976) trata do tema partindo de uma vertente linguística do termo atrelado ao que denomina de as qualidades do sentir e considera que o estranho “(*Unheimlich*), que também é o *externo*, o *que está fora (excêntrico)* e *desconhecido*, é aquilo que remonta ao antigamente conhecido, isto é, ao *familiar*” (LEITE, 2009, p. 180, grifo do autor). *Unheimlich* é um termo utilizado para aquilo que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas que veio à luz manifestado por alguma situação que o aproxima. Assim, é a experiência de Alaíde o que lhe é conhecido e familiar, se torna simultaneamente em preocupação, uma vez que a mania de perseguição continua a gerar desdobramentos de Pedro, pois a protagonista vê o rosto do esposo também na face do empregado:

(A 3ª mulher dança com uma sensualidade ostensiva. Passa o empregado, de volta, com a vassoura, o pano de chão e o balde.)

ALAÍDE (*saturada*) – Ah! Meu Deus! Esse também

1.ª MULHER – Quem?

ALAÍDE – Aquele. Tem a cara do meu noivo. Os olhos, o nariz do meu noivo - estão-me perseguindo. Todo o mundo tem a cara dele. (RODRIGUES, 1981, p. 114, grifo do autor).

O empregado é o segundo homem a ser visto por Alaíde com a mesma cara de Pedro. Interessante notar que neste trecho ela fala do noivo e não do marido, percebe-se que a protagonista está a fazer menção de Pedro em outro momento, antes do casamento. Tudo está embaralhado em sua mente e ao falar do namorado de Clessi, ela diz: “*O rapaz tem a mesma cara de Pedro.*” (RODRIGUES, 1981, p. 136, grifo do autor). Com essa indicação cênica Nelson Rodrigues subsidia a ideia que Alaíde tem do namorado de Clessi ser um desdobramento de Pedro, como pode-se ver na cena do início do terceiro ato:

Luz no plano da memória. Estão Clessi e o seu namorado vestidos à maneira de 1905.)

ALAÍDE (*microfone*) – Estou sempre com a ideia que seu namorado tinha a cara de Pedro!

(Clessi e Pedro sentados, num recamier.)

(RODRIGUES, 1981, p. 150, grifo do autor).

As formações discursivas do inconsciente da protagonista não estão muito ordenadas, em cada retomada há uma situação diferente, porém o rosto masculino visualizado nos adjuvantes da trama é o mesmo, o de Pedro. Um ponto convergente do desdobramento de Pedro, seja na face do cliente, do empregado ou do namorado de Clessi, está interligado com a estrutura do “eu” da protagonista e suas relações com a angústia de se identificar e sua relação com o desejo. Esse seu desejo está mais próximo da ilusão de seu inconsciente, pois há um afastamento do real ao compor as cenas. Clément Rosset aborda sobre a capacidade humana que tende à duplicação estar a serviço da ilusão, o autor procura “mostrar que a estrutura fundamental da ilusão não é outra senão a estrutura paradoxal do duplo” (ROSSET, 2008, p. 24).

Essa estrutura leva a questionar acerca da origem dessas manifestações da protagonista, pois as indicações cênicas iniciais da peça já apresentam as

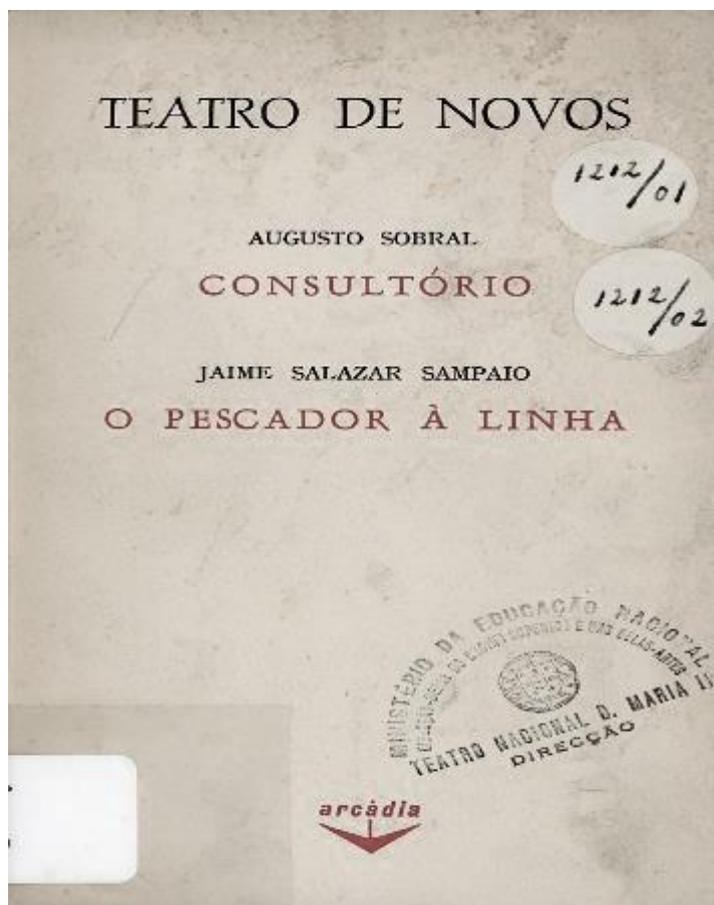
personagens com sugestões de Nelson Rodrigues que indicam que os homens do bordel constituem uma representação do mesmo, do igual com pequenas variações:

O LIMPADOR (cara de Pedro)
HOMEM DE CAPA (cara de Pedro)
NAMORADO DE CLESSI (cara de Pedro)
(RODRIGUES, 1981, p. 108).

Partindo da premissa de que as três personagens masculinas do bordel têm o rosto ao de Pedro, eles representam algo que ela já conhece. A imagem que tem do marido é de que ele tinha caso com sua irmã, que é um perseguidor, que lhe causa desconfiança e ameaça. Logo, não é a procura de um homem que Alaíde se encontra e sim em busca de sua heroína, a Madame Clessi.

Nelson Rodrigues é um observador assíduo do mundo e suas personagens são detentoras de uma percepção da realidade social sem igual. Em meio a sua própria turbulência interior, Alaíde cria simulacros que se contrapõem aos aspectos sociais que envolve o seu casamento ao mostrar os problemas possíveis que as relações pessoais e familiares podem gerar. Assim, sua mente em delírio cria os duplos das personagens em contraste entre o que realmente ocorreu e o que ela consegue lembrar.

TERCEIRO ATO

**Imagem 07**

Capa da primeira
edição da peça
Consultório,
(1961),
©TNDM II,
PRG 1737

**Imagem 08**

EJM_011149,
De Augusto Sobral,
Encenação de Artur
Ramos,
Produção TNDM II,
1961,
Na imagem: Costa
Ferreira, Adelaide
João e Carlos Avilez
©TNDM II. Fotografia
de JOSÉ MARQUES

3 CONSULTÓRIO E A ARTICULAÇÃO DO DUPLO

Todas as pessoas deviam passar assim para dentro umas das outras [...] Se as pessoas se dessem inteiras... Às vezes, se alguém nos tomasse nos braços sem nós sabermos quais eram os nossos braços...

(AUGUSTO SOBRAL, 2001, p. 89)

3.1 Em busca da unicidade - Sobral e o moderno teatro

A expressão teatral de Augusto Sobral integra à geração de dramaturgos portugueses da década de 1960. Na sua peça *Consultório*¹³ (1961), o dramaturgo apresenta um mundo ficcional repleto de ações que exprimem significações e dualidades, aspectos esses que permitem discutir a complexidade humana, a partir da análise da identidade das personagens e de suas relações intra e interpessoais. Na peça, o autor expressa quão necessária é a dependência do sujeito do outro para se compreender, construir a própria história para, enfim, dar sentido à existência.

O teatro, sem dúvida, é a arte que enobrece a comunicação humana, promovendo ao espectador a experimentação da ficção como se fosse a própria realidade, quando os atores dão vida aos seres de papéis. Ao apresentar uma personagem à procura de ajuda médica para ir à busca do “eu”, o dramaturgo faz uso da linguagem cênica, no sentido de propor considerações acerca das inquietudes humanas. Em *Consultório*, a reflexão sobre o “eu” e o “outro” ganha um viés frutífero, propondo ponderações acerca da necessidade da arte; coloca-se em evidência o ser humano em busca de equilíbrio com seu meio, da relação com o outro, assim como de sua natureza com a necessidade. Porém, “não é possível um permanente equilíbrio entre o homem e o mundo que o circunda, sugerindo que a arte é e sempre será necessária” (FISCHER, 1983, p. 11).

¹³ O nome da peça aparece divergente em alguns textos críticos, há ocorrências em que a peça será apresentada como *O Consultório*. Optamos por nomear a peça como está na primeira edição, portanto *Consultório*.

O teatro é uma arte que está associada à história e, desde a Antiguidade Clássica, é uma expressão da linguagem humana. Com seu papel imponente na cultura, é capaz de fazer com que uma determinada concepção das relações humanas e de poder seja como uma linha que volta várias vezes no tempo e no espaço para falar do mesmo assunto como se fosse inédito. Contudo, como diz Vasques (2003), é capital refletir que “as mudanças no teatro reflectiram, naturalmente, as alterações fundamentais que se processaram na ideologia e nos valores das sociedades” (VASQUES, 2003, p. 152).

Szondi (2004), em estudo sobre o drama moderno, afirma que em um determinado campo de pensamento que abarca a arte como objeto, a estética “deixa de ser ligada apenas à determinação dos gêneros e ao ensino de sua produção, como algo distinto da reflexão epistemológica, e passa a ser compreendida propriamente como ciência do belo artístico e *como filosofia da arte*” (SZONDI, 2004, p. 17, grifo do autor). O teórico aponta que a estética, quando compreendida como ciência do belo artístico com fundamentação artística, possibilita o surgimento de uma mudança no modo de pensar a arte, em *Teoria do Drama Moderno* indica o caminho a ser seguido e em *Ensaio sobre o trágico* propõe os parâmetros de uma teoria literária com base no contexto de uma filosofia da arte de caráter histórico.

Nessa perspectiva, torna-se pertinente uma breve reflexão acerca da sociedade portuguesa, no período histórico que envolve a produção de Augusto Sobral. Sendo assim, parte-se do primeiro quartel do século XX, com a proposta de compreender as relações de poder instauradas depois que a primeira República Portuguesa (1910-1926) foi derrubada e Antonio de Oliveira Salazar chegou ao cargo máximo do governo português, o de Presidente do Conselho do Estado Novo, instalando a ditadura militar no país, permanecendo no poder até 1968.

Mesquita (2007) afirma que a sólida e estrutural formação jurídica de Salazar talvez tenha contribuído para institucionalizar um regime estabelecido em metódicas violações à Constituição e à legislação, bem como outras manipulações que envolvem a repressão e a ordem. Em 1933, Salazar fez aprovar em plebiscito uma nova Constituição que consagrava o Estado autoritário e corporativo, com a recusa da luta de classes, do individualismo liberal, do socialismo e do

parlamentarismo. Essa nova Constituição foi marcada pela opressão e vigilância na vida cultural do país, de modo que a ditadura do regime salazarista teve seu fim demarcado com a revolução de 25 de Abril de 1974.

Abordar a produção teatral de Augusto Sobral implica refletir também acerca do teatro português contemporâneo. Pode-se perceber que as suas primeiras manifestações surgiram marcadas por profundas transformações políticas e sociais na Europa, entre as duas Guerras Mundiais. Estudos críticos, sobretudo o de Antonio Braga (1998), definem o modernismo em Portugal como um movimento estético, em que a literatura surge associada às artes e caracteriza-se pela alteração formal de vários gêneros literários e artísticos, tendo como maior expressão os movimentos *Orpheu* e *Presença*.

Em 1915, a revista *Orpheu* surge movida pelo entusiasmo das mudanças culturais do início do Século XX, seus idealizadores defendiam a integração de Portugal no cenário da modernidade europeia. Conforme Lisboa (1984), a revista foi mais que uma aventura literária, o movimento apresentava características polêmicas e reformadoras, já que, “*Orpheu* foi mais do que uma viragem: foi um abalo sísmico de uma intensidade e fulgor [...] foi um investimento total de um grupo de homens que ousaram ousar” (LISBOA, 1984, p. 09, grifo do autor). Dentre os membros, alguns se destacaram, tais como Almada Negreiros (1883-1970), Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) e, seu principal líder, Fernando Pessoa (1888-1935). O primeiro número teve uma repercussão que mereceu destaque especial de Pessoa:

Deve esgotar-se rapidamente a edição. *Foi um triunfo absoluto*, especialmente com o reclame que *A Capital* nos fez com uma tarefa na 1.^a página, um artigo de duas colunas. [...] temos que fazer segunda edição. *Somos o assunto do dia em Lisboa*; sem exagero lho digo. O escândalo é enorme. Somos apontados na rua, e toda a gente – mesmo extraliterária – fala no *Orpheu* (PESSOA, 1974, p. 414, grifo do autor).

O segundo número foi impresso, ambos, primeiro e segundo foram bancados pelo pai de Mário de Sá-Carneiro, porém o tão aguardado terceiro número não chegou a ser publicado durante a vida de seus idealizadores, pois só aconteceu em

1983. Os escritores debruçaram sobre questões de análise e representação do sujeito, cada um a seu modo, abrindo espaço para uma nova estética. Por outro lado, Rebello (1979) afirma que as eventuais incursões dos colaboradores de Orpheu pelos domínios da expressão dramática eram tributárias de uma estética do fim do século XIX, o Simbolismo – Decadentismo, do que premonitórias da aventura da arte modernista. Fernando Pessoa escreve, à época, um drama hiper-simbolista: *O Marinheiro*.

Perante esse cenário de demarcação de um novo momento para as Letras em Portugal, entre os anos 1927 e 1940, publica-se, em Coimbra, a revista *Presença*. Reis (2003) diz que a revista faz ecoar o legado cultural da Geração Orpheu, tendo como principais fundadores José Régio, Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, Adolfo Casais Monteiro e Miguel Torga. A revista teve o primeiro número lançado em 10 de março de 1927 e “com maior ou menor regularidade, ela foi saindo durante 13 anos, até Fevereiro de 1940, data da publicação do último número (editaram-se, ao todo, cinquenta e seis, isto é, uma média de cinco por ano)” (LISBOA, 1984, p. 22, grifo do autor).

O movimento realça a ligação do teatro rumo a uma tendência renovadora e universal. Ao fazer um agrupamento heterogêneo do grupo de autores e de obras que definiram e percorreram linhas inovadoras do teatro português em *História do Teatro Português*, Duarte Ivo Cruz (2001) afirma que “A *Presença* constitui um factor importante, mas algo original na cultura portuguesa do século XX. De certo modo marca um novo arranque no sentido da modernidade” (CRUZ, 2001, p. 285, grifo do autor). Em síntese, a *Revista Presença* foi uma reação a literatura produzida em Portugal de 1920, uma de suas características inovadoras era a difusão das produções que estavam em destaque na Europa e no mundo.

A censura¹⁴ imposta pelo regime militar limitou o teatro português nesse período e muito da produção teatral só foi levado à cena, após a queda do fascismo. Nesse sentido,

¹⁴ A censura é parte integrante da história portuguesa, sua institucionalização se deu, conforme Fadda, com “a retomada do poder pelos militares em 1926, é institucionalizada a censura e, a partir de 24 de Junho de 1926, os jornais saem trazendo o carimbo com os dizeres <<Este número foi visado pela Comissão de Censura>>. Após o golpe de estado e durante o Estado Novo são

a 'Presença' surge no mesmo ano em que é instituída a censura prévia aos espetáculos, em que se publica o tristemente célebre decreto de 6 de Maio, que explicitamente atribui à Inspeção dos Espetáculos a função de 'fiscalizar e reprimir' a actividade teatral a pretexto de evitar as ofensas "à lei, à moral, aos bons costumes" e "às instituições vigentes". O golpe militar de 1926 viera estancar o movimento de renovo que, desde o começo dos anos 20, se esboçava na cena portuguesa (REBELLO, 1979, p. 55, grifo do autor).

Com efeito, acontece a efervescência de espetáculos circunstanciais. Os espetáculos eram, muitas vezes, improvisados sobre esquemáticos estandartes e representados em locais como ruas, fábricas e escolas. Assim, começou a suceder um repertório teatral decorrente das novas condições de produção e, no dizer de Rebello, "como todas as coisas a escrita teatral evolui e transforma-se: o próprio modo de produção teatral varia em função das infra-estruturas que o condicionam" (REBELLO, 1984, p. 55). O autor afirma também que, neste momento histórico, o texto dramático enquanto literatura entrou em crise e o espetáculo teatral perdeu gradualmente seu papel, que é nuclear, já que é nele que se irradiam os demais elementos. Tanto os espetáculos quanto as publicações dos textos germinam como ameaça ao regime.

promulgados três importantes decretos-lei sobre a imprensa: o de 29 de Julho de 1926, o de 11 de Abril de 1933 e o de 14 de Maio de 1936. Em 1926 é restabelecida a censura prévia, mas tem um carácter provisório, de modo que o decreto de 15 de Julho vem aboli-la, apesar de continuar a existir de facto até à sua reintegração na lei saída duas semanas depois" (FADDA, 1998, p. 563, grifo do autor). A autora também cita o decreto 13.564 de 6 de maio de 1927, que trata da proibição de espetáculos que são ofensivos à lei, à moral e aos bons costumes. Este decreto determina coordenadas para a fiscalização e repressão da atividade teatral. O desejado rompimento da censura e a conquista da liberdade de imprensa "não se verifica sequer quando, em 1968, Marcelo Caetano substitui Salazar como chefe de governo. Caetano anuncia a vontade do novo governo de publicar uma lei de imprensa, mas a intenção é a de regulamentar novamente a censura" (FADDA, 1998, p. 565). A mudança, mesmo que na designação, acontece quando entra em vigor a lei da imprensa em 1972, porém a prática da censura continua até uma efetiva mudança, que ocorre com a Revolução do Cravos de 25 de Abril de 1974.

No que tange a caracterização do moderno teatro português no período entre as duas guerras, Luiz Francisco Rebello afirma no artigo *Presença – e Ausência – da Moderna Dramaturgia no Teatro Português Contemporâneo*¹⁵, que

quanto à produção nacional, o panorama ainda é mais árido. Unicamente subiram à cena, durante esses vinte e cinco anos, três peças de autores portugueses a que, de pleno direito, o qualificativo de <<modernas>> pode razoavelmente aplicar-se: *O Gelo e a Sombra*, de Raul Brandão (1927), *Gladiadores*, de Alfredo Cortez (1934) e *Dulcineia ou a última aventura de D. Quixote*, de Carlos Selvagem (1944) – todas estreadas, aliás, no Teatro Nacional (REBELLO, 1967, p. 578, grifo do autor).

Rebello, no mesmo texto, afirma que outros dramaturgos também foram ao palco e lograram sucesso e que só a partir de 1945, no Neo-realismo, é que a produção nacional começa a vencer o receio e passa a apostar na renovação. No entanto,

uma dramaturgia portuguesa de vocação moderna, dotada de características próprias, julgo que não é impossível. Nacional na sua expressão, universal no seu significado, ela terá contudo de visar mais longe do que a simples trasladação (REBELLO, 1967, p. 585).

O contexto de censura motivou alguns dramaturgos portugueses a aderir uma linguagem mais codificada, metafórica, própria do teatro do absurdo. A desconfiança da ditadura, diante da possibilidade do teatro representar um meio de subversão, o palco, segundo Rebello (1977), poderia representar o lugar onde ressoam, serenas ou agitadas, as pulsações do coração da cidade, pois, trata-se de “arte colectiva por sua própria natureza, fenómeno essencialmente comunitário” (REBELLO, 1977, p. 20), sendo assim, poderia ameaçar a ordem e o progresso da nação. Por ser o teatro um importante elemento cultural e um singular instrumento de comunicação com o público, Melo e Castro afirma que:

¹⁵ Esse texto é uma matéria da revista *O Tempo e o Modo*, número especial (quádruplo, correspondente aos números 50 a 53, de Junho a Outubro de 1967).

ele denuncia e põe em causa a própria natureza do poder. E para Salazar o pior que podia acontecer era 'o poder cair na rua'. O teatro era e é, de certo modo, a rua... mesmo que seja intimista, intelectual, de vanguarda e elitista, esse é o seu paradoxo e a sua força (MELO E CASTRO, 2006, p. 121, grifo do autor).

Em *História do Teatro Português* (1991), José de Oliveira Barata também faz considerações que reforçam a censura sofrida pelo teatro, diante da constante vigilância. Segundo ele, possivelmente, nenhuma manifestação artística nacional havia sentido os rigores da censura salazarista e caetanista como o teatro; ele vai dizer que: “para além das perseguições a autores dramáticos que, enquanto cidadãos, foram presos, julgados e proibidos de exercerem as suas profissões” (BARATA, 1991, p. 51).

Com o Pós-Guerra, de alguma forma a evolução do teatro português processou-se em linhas evolutivas distintas. Como afirma Cruz (1983), “por um lado, a criação dramática propriamente dita sobe alto, atinge qualidade por vezes ímpar no conjunto, percorre caminhos estéticos de acelerada actualização” (p. 205). Por outro lado, o profissionalismo teatral foi diminuído, à medida que o público também é reduzido, tal situação, para o autor, “dá-se o afastamento dos dramaturgos portugueses da cena, seu meio e modo natural” (CRUZ, 1983, p. 205).

Mesmo diante das adversidades, esse foi um momento de grandes revelações na dramaturgia portuguesa, quando alguns nomes ganharam relevo, como: Jorge de Sena com *O Indesejado* (1945); Luiz Francisco Rebello com *Alguém Terá de Morrer* (1956) e *É Urgente o Amor* (1958); Ramada Curto com *Fogo de Vistas* (1956); Bernardo Santareno, com *O Lugre* (1959) e *O crime da Aldeia Velha* (1959); Norberto Ávila com *A Descida aos Infernos* (1959); José Cardoso Pires com *O Render dos Heróis* (1960); Cardoso Jaime Salazar Sampaio com *O Pescador à Linha* (1961); Prista Monteiro com *A Rabeca* (1961); Orlando Vitorino com *Nem Amantes Nem Amigos* (1962); Carlos Selvagem com *O Anjo Rebelde* (1962); João Gaspar Simões com *Marcha Nupcial* (1964), entre outras peças, bem como outros dramaturgos.

Nesse cenário, surge Augusto Sobral e se inscreve como um dramaturgo que impõe um estilo peculiar, tanto pelo rigor da construção dramática, quanto eficácia do diálogo. Augusto Sobral nasceu em Lisboa, em quatorze de março de 1933. Estudante na Escola de Belas Artes de Lisboa (arquitetura), tem sua estreia como dramaturgo em 1957, com a escrita original de *D. Sebastião* e a estreia no palco em 1961 com *O Borrão* e *Consultório*. Suas primeiras peças integram alguns dos textos mais consagrados da dramaturgia pós-beckettiana. Colaborou em espetáculos teatrais levados à cena e teve seu nome confirmado como um dos mais importantes dramaturgos portugueses da atualidade. Também integrou o grupo de oposição a Oliveira Salazar, com o Movimento de Unidade Democrática - MUD Juvenil.

Aliado ao poder de ironizar as situações diversas e também à maneira de abordar questões cruciais do tempo em que viveu, o autor tornou o teatro um lugar para o debate de ideias e reflexão acerca do desdobramento humano, particularmente em *Consultório* (1961), peça na qual se propõe a abordar a dolorosa solidão das personagens. Artur Ramos afirma que, curiosamente, no ano de 1961 surge de uma nova geração de dramaturgos. Segundo esse crítico,

o ano de 1961 – vá lá saber-se porquê – foi extraordinariamente fértil na revelação de novos dramaturgos portugueses. Alguns desses escritores eram já muito conhecidos, outros menos, mas todos eles se aventuraram pela primeira vez nesse ano nas vias da escrita teatral (RAMOS, 2001, p. 227).

Como ocorreu com seus contemporâneos, Sobral também foi vítima da censura do regime que impediu algumas de suas peças de serem encenadas. Pode-se citar, por exemplo, *Os Degraus*, escrito em 1964, que, “com dois actos” foi “impedido de chegar ao palco” (TEIXEIRA, 2009, p. 11). Teixeira afirma ainda que isto pode ter induzido o dramaturgo e recém arquiteto a interromper ou abandonar, temporariamente, a redação das peças *I Corelli* e *Quem Matou Alfredo Mann?*, iniciadas na mesma época em que escrevera *O Borrão*, peças retomadas cinco anos mais tarde, quando o dramaturgo retoma a produção teatral. Tal situação não abalou a produção de Sobral, já que o final da década de 1960 foi precisamente marcado com a redação da peça *Abel, Abel*, texto dramático que só foi concluído

em 1984. O mesmo ocorreu com a peça *O Bigode*, retomada e abandonada diversas vezes por Sobral, que somente quarenta anos mais tarde apresentou sua versão definitiva. O notável monodrama *Memórias de uma Mulher Fatal*, que é um esplendoroso exercício de teatro e humor também passou por situação similar, pois, de acordo com Rebello (1984), esta peça é uma das peças que só teria sido possível com a liberdade conquistada com o 25 de Abril.

Teixeira (2009) afirma que Augusto Sobral¹⁶ é um dramaturgo versátil, pois também atuou como tradutor, traduziu as peças *Sonho de uma noite de verão* de Shakespeare e *A Escola de mulheres* de Molière, entre outras, ilustrou livros e capas, atuou como cenógrafo e encenador, ao lado de Manuel Coelho, Fernando Gusmão, Luís Alberto e Victor Esteves, *Notícias do Poder* (1976) é um dos trabalhos que se destaca desse grupo. Enfim, no teatro em Portugal é “um autor que se publica e se representa, antes direi, um autor que se representa e se publica” (TEIXEIRA, 2009, 127). No triste dia três de fevereiro de 2017 os jornais portugueses noticiam a morte Augusto Sobral, Dramaturgo e homem do teatro, aos 83 anos.

3.2 Características do absurdo no teatro de Augusto Sobral

A morte e a esperança são questões existenciais que permeiam a tensão gerada pela Segunda Guerra Mundial e ganha densidade nos anos pós-guerra. Aliada a essas questões está o sentimento do absurdo da existência e da condição humana. As implicações do contexto permitem discutir estas questões em um

¹⁶ Suas peças foram reunidas na obra *Teatro*, que teve o primeiro volume lançado em 2001, pela Imprensa Nacional Casa da Moeda com as seguintes peças: *D. Sebastião* (19570), *Consultório* (1961), *O Borrão* (1961), *Os Degraus* (1964), *Quem Matou Alfredo Mann?* (1981), *Memórias de Uma Mulher Fatal* (1981), *Bela-Calígula* (1987), *Abel, Abel* (1984) e *Dialogue des Arcanes* (1999). Nessa publicação são preteridos alguns de seus textos “*Madalena* (1953), omissos por ser considerado pelo autor um fruto incipiente desprovido de virtudes específicas [...] *Le Cotillon des Galants* (1970), *Os Macacões* (1977) e *O Caso da Mãozinha Misteriosa* (1978), excluídos por pertencerem ao gênero do teatro musicado” (FADDA, 2001, p. 08, grifo do autor). Em 2009 é lançado o segundo volume do teatro de Augusto Sobral, nele são publicadas as peças: *O Bigode*, que teve a escrita iniciada em 1969 e sua conclusão só ocorreu em 2006, *Estou na Muralha à Tua Espera* (2002) e *Inexistência* (2002).

corpus específico. Inicialmente, a formulação teórica versa acerca do absurdo da existência, remete ao principiar do termo “absurdo” como conceito filosófico. Pavis (2015), a esse respeito, afirma que

a origem deste movimento remonta a CAMUS (*O Estrangeiro, O Mito de Sísifo*, 1942) e a SARTRE (*O Ser e o Nada*, 1943). No contexto da guerra e pós-guerra, estes filósofos pintaram um retrato desiludido de um mundo destruído e dilacerado por conflitos e ideologias (PAVIS, 2015, p. 01, grifo do autor).

Em 1942, Albert Camus, ao fazer uma reflexão sobre as questões do mundo não passíveis de explicação, ao lançar *O Mito de Sísifo*¹⁷, formula seguinte tese: “só existe um problema filosófico realmente sério: é o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia” (CAMUS, 2010, p. 17). Com o findar da Guerra, Martin Esslin, ao fazer uma análise de algumas peças, cunha o termo “Teatro do Absurdo”, para se referir as peças que questionam os males do mundo, fazendo, naquele contexto, referência aos

¹⁷ O filósofo escreveu esta obra aos vinte e nove anos de idade e em plena Segunda Guerra Mundial, é a primeira formulação teórica do absurdo e apresenta a sua apreensão do horror nas armadilhas do cotidiano, seu inconformismo, à recusa as fugas, tempos de atrocidades institucionalizadas, de poder nefasto, de náuseas, bem como da tomada de consciência pelo ser humano do sentido absurdo. Um dos focos que move o texto é relatado pelo autor, segundo Camus, no início do ensaio “As páginas que se seguem tratam de uma sensibilidade absurda que se pode encontrar esparsa em nosso século – e não de uma filosofia absurda que o nosso tempo, para sermos claros, não conheceu. É, portanto, de uma honestidade primordial assinalar, logo de início, que elas devem a certos espíritos contemporâneos. Minha intenção de ocultá-los é tão pequena, que eles se verão todos citados e comentados ao longo da obra” (CAMUS, 2010, p. 20). O mito citado trata de Sísifo que é condenado a empurrar incessantemente uma enorme pedra numa imensa montanha. Quando chega quase ao topo a pedra desce até o ponto de partida e Sísifo desce e recomeça a empurrar a pedra. O trabalho árduo, inútil e sem esperança não o faz pensar, somente executar a tarefa, mas Camus se interessa pela pausa, durante o retorno, pois é quando Sísifo tem noção do absurdo que se tornou sua rotina. Para Camus: “Ao final desse esforço imenso, medido pelo espaço sem céu e pelo tempo sem profundidade, o objetivo é atingido. Sísifo, então, vê a pedra desabar em alguns instantes para esse mundo inferior de onde será preciso reerguê-la até os cimos. E desce de novo para a planície. É durante esse retorno, essa pausa, que Sísifo me interessa. Um rosto que pena, assim tão perto das pedras, é já ele próprio pedral! Vejo esse homem redescer, com o passo pesado mas igual, para o tormento cujo fim não conhecerá. Essa hora é como uma respiração e que ressurgue tão certamente quanto sua infelicidade, essa hora é aquela da consciência. A cada um desses momento, em que ele deixa os cimos e se afunda pouco a pouco no covil dos deuses, ele é superior ao seu destino. É mais forte que seu rochedo” (CAMUS, 2010, p. 86).

estudos de Albert Camus. Segundo o autor, “já em 1942, Albert Camus tranquilamente indagava por que razão, já que a vida tinha perdido toda a sua significação, o homem não haveria de buscar uma saída no suicídio” (ESSLIN, 1968, p. 19).

Por apresentar um retrato do homem desiludido em um mundo destruído e dilacerado o termo “absurdo” traz em seu bojo uma carga polissêmica. Desse modo, Pavis (2015) caracteriza a linha absurdista como movimento. Já o pensamento de Martin Esslin vai em outra posição, ao afirmar que “por sua própria natureza, o Teatro do Absurdo não é, nem pode jamais ser, um movimento ou escola literária, pois sua essência reside na exploração livre e independente por parte de cada escritor, de sua visão individual” (ESSLIN, 1968, p. 209).

Fadda (1998) afirma que o contexto do pós-guerra, que envolve o teatro do absurdo, “é uma definição usada convencionalmente pelos estudiosos para indicar uma das grandes tendências da dramaturgia do nosso século” (p. 19). Esse contexto fomenta questionamentos acerca da existência divina, fato que influencia autores como, por exemplo, Beckett. Tal característica, aliada à incomunicabilidade das personagens, exige dos dramaturgos uma astuta capacidade de utilizar a linguagem e outros elementos cênicos, ao realizar um misto de lucidez e absurdo.

Diante desse cenário caótico em que o homem se encontra perdido, os dramaturgos criam diferentes formas de representar essa nova realidade. Tem-se assim: “o homem apanhado no dilema inelutável em que os esforços exaustivos levam ao mesmo resultado que a indolência passiva” (ESSLIN, 1968, p. 348). Esse homem particularizado em sua própria existência encontra-se envolvido em um sistema de valores universais, estar só em meio a uma situação cotidiana e desesperadora a procura da saída.

Pode-se salientar que esse individualismo representa uma expressão das angústias da modernidade. Trata-se de uma sensação que induz o homem a observar a realidade com ângulo de visão demarcado pelo desfoque, em que uns não reconhecem os outros, assumindo um comportamento individualista e de isolamento em relação a realidade exterior. Nessa direção, o homem se vê

aniquilado como as ruínas que o cercam, admite a sua própria impotência afundando-se no desconforto, encerrando-se em si mesmo, envolto pelo silêncio, inclusive metafísico. Chega-se à perda das certezas que definiam os seres e o mundo, e do equilíbrio que regulava as relações (FADDA, 1998, p. 20).

A afirmação de Fadda lembra a situação vivenciada pelo Rapaz na peça *Consultório*, uma vez que essa personagem se vê impotente diante do mundo que o envolve. Ele assume sua face individualista e do isolamento humano, na recusa por medir forças com a realidade exterior, até se envolver no mundo ficcional do casal, que resulta em seu desdobramento.

Nessa perspectiva, uma parte dos dramaturgos do pós-guerra é categorizada como absurdista. Essas produções tratam de destruição de valores e crenças, bem como da solidão humana. Rebello (1998b) destaca alguns nomes do teatro mundial que marcam sua escrita dramática, com os contornos dessas características, pois, para ele,

o teatro do absurdo – denominação cunhada pelo teatrólogo inglês Martin Esslin, que a escolheu para título de um livro publicado originalmente em 1961, dedicado à obra de autores como Beckett e Adamov, Ionesco e Jean Genet (além de outros <<afins e prosélitos>>) (REBELLO, 1998b, p. 13-14, grifo do autor).

Com a considerável ascensão do teatro do absurdo e seu vasto alcance mundial, com especial destaque para os franceses, chega a Portugal, na década de 1960, a linha absurdista. Nesse contexto,

o teatro do absurdo chega assim a Portugal dos anos 60 com as primeiras representações baseadas em textos dos autores franceses, e é previsível o impacto que pode ter provocado quando chegou aos palcos lusitanos, que se debatiam entre as tentativas de renovação estética e a estagnação dos tradicionalistas (FADDA, 1998, p. 22).

Com traços inevitáveis da produção de autores franceses, os dramaturgos portugueses traçam percursos originais e independentes na linha do teatro do

absurdo, mesmo com o empecilho de ter surgido em pleno contexto de restrições asfixiantes, impostas por um regime repressivo, que impunha limites à cultura e à inovação. Fadda (1998) realizou uma consulta do material documental e concluiu que, sem dúvida, tais acontecimentos ocasionaram efeitos nefastos no teatro português, provocados fundamentalmente pela censura. Salienta ainda que os dramaturgos portugueses não criaram uma escola artística, uma vez que essa linha estética foi, por alguns críticos e artistas, rejeitada¹⁸.

Ao qualificar o teatro contemporâneo, Duarte Ivo Cruz afirma:

o qualificativo temporal de *contemporâneo* é evidentemente vago e ambíguo. Sê-lo-ia mais, quando aplicado a um período de 50 anos, se faltasse a coerência que, desde o início, marca e potencia as tendências de evolução. Ora a verdade é que, a partir sensivelmente do fim da II Guerra Mundial e até aos nossos dias, o teatro português define uma trajectória coerente, no quadro dos seguintes pontos matriciais: actualização formal, com relevo para a integração das fórmulas dramáticas do teatro épico e do teatro do absurdo; concentração num temário de análise e crítica social muito marcado e politicamente empenhado; tentativa de renovação das expressões cênicas e do espetáculo; visão cultural do teatro como um todo; certa irregularidade a nível do profissionalismo, com grande ênfase dada ao experimentalismo e à descentralização por via profissional e amadora; irregularidade da frequência de público, com uma clara passagem do teatro comercial, bom ou mau, para o teatro experimental ou culturalmente exigente, o que teve como

¹⁸ Podemos citar o exemplo Jaime Salazar Sampaio. Que em entrevista disponível na obra de Fadda (1998), acerca do Teatro do Absurdo, declara o seguinte: “Começarei por dizer que a designação <<Teatro do Absurdo>> me parece pouco teatral... e bastante absurda. Isto porque, para mim, todo o teatro mergulha mais ou menos profundamente na Realidade e, nesse sentido muito geral, *todo o teatro é pois realista*. Acontece porém que uma parcela substancial da realidade é (ou parece ser, aos olhos de alguns) absurda, sendo pois natural que certos dramaturgos se ocupem dela. Suponho mesmo que, em certa medida, o teatro sempre falou do absurdo, mesmo ao focar em termos lógicos, uma realidade supostamente bem conhecida pelo homem. Fê-lo porém muitas vezes de um modo inconsciente (como podemos observá-lo num grande número de peças menores) ou de uma forma consciente mas no geral implícita (e tal é o caso de algumas obras-primas de todos os tempos). O mérito de homens como Beckett e outros representantes do chamado <<Teatro do Absurdo>> foi levarem mais longe, misturando descaradamente o absurdo com o quotidiano mas sempre no intuito, suponho eu, de melhor captarem a realidade [...] Aconteceu porém que o teatro do absurdo (aceitamos por comodidade, esta designação) tinha para nós, portugueses da minha geração, uma grande vantagem: sendo um teatro que aparentemente não localiza a ação no *espaço* ou no *tempo*, tornava-se útil, na medida em que permitia por vezes passar na censura, levando dentro algum <<contrabando>>, alguma metáfora mais ou menos reveladora da situação real do País” (FADDA, 1998, p. 492-493).

efeito a médio prazo o desaparecimento da revista (CRUZ, 2001, p. 303, grifo do autor).

Mencionados os problemas ligados pela existência da censura, Fadda (1998) afirma: “chegamos assim ao limiar dos anos 60 e a dramaturgia segue em Portugal duas directrizes principais, uma de tipo épico aprendida com os ensinamentos brechtianos, e outro derivando do teatro do absurdo francês” (p. 232).

Importa-se a linha do absurdo, que, segundo a autora, foi menos hostilizada pelo regime. Pode-se citar, dentre outros importantes dramaturgos: Miguel Barbosa, Fiama Hasse Pais Brandão, Helder Prista Monteiro, Manguel Grangeio Grespo, Jaime Salazar Sampaio. Esses autores rompem com as convenções dramáticas do momento e apresentam personagens que perderam as referências íntimas e estão envolvidas em universo incerto, tal como Augusto Sobral (1933-2017) faz em *Consultório*.

Uma crítica expressiva do teatro absurdo em Portugal é feita pela estudiosa Sebastiana Fadda¹⁹ que, ao enumerar autores que apresentam coerência na linha do teatro do absurdo, cita que “Augusto Sobral insere-se na linha do absurdo com três textos, *O Consultório* (1961), *O Borrão* (1962) e *Os Degraus* (1964), nos quais o autor revela uma vocação a seguir muito bem aperfeiçoada” (FADDA, 1998, p. 233, grifo do autor).

Augusto Sobral também é mencionado como absurdista por Duarte Ivo Cruz em *Introdução ao Teatro do Século XX*, ao listar dramaturgos novos, surgidos na década de 1960:

mas talvez, o mais seguro e certo autor das novíssimas gerações reveladas, seja Augusto Sobral. A sua obra conhecida, breve mas válida, permite-nos descortinar a necessidade da forma actualíssima, face à problemática que constrói e transmite. A comunicabilidade, o encontro e desencontro do homem, o destino

¹⁹ A autora cita Augusto Sobral e o insere na linha do teatro do absurdo, porém na obra *O teatro do Absurdo em Portugal* (1998), Sebastiana Fadda aprofunda a análise “na produção de três dramaturgos portugueses considerados dos mais representativos prosélitos do género em questão” (FADDA, 1998, p. 238). São eles: Miguel Barbosa, Helder Prista Monteiro e Jaime Salazar Sampaio.

irresistível da solidão, surgem nas cenas de *O Borrão* (1961), *O Consultório* (1961) e *Os Degraus* (1964), através de uma técnica de decomposição da linguagem, da expressividade pelo 'non-sense', que, por conseguida, não é comum entre nós (CRUZ, 1969, p. 113, grifo do autor).

Em *História do Teatro Português* (2001), Duarte Ivo Cruz afirma que “Augusto Sobral (N. 1993) também se iniciou em águas próximas do absurdo com *O Consultório* (1961) e *O Borrão* (1962)” (CRUZ, 2001, p. 318, grifo do autor). Na mesma vertente, António Quadros, em *Crítica e Verdade* (1964), afirma que

Augusto Sobral aponta decidida vocação teatral, mas nem sempre atinge o burlesco trágico que visa com as suas três figuras alegóricas. Monólogos um tanto longos e dissolução de lógica prosódica, à Ionesco, mas sem a naturalidade dentro do absurdo que a fórmula requer (pois o processo facilmente pode cair na fórmula) (QUADROS, 1964, p. 265, destaque do autor).

Urbano Tavares Rodrigues, ao escrever a crítica da peça no *Jornal Diário de Lisboa*, de 03 de Junho de 1961, destaca também que

a peça de Augusto Sobral nada mais nos diz: A alguns parecerá pouco. Talvez. Entretanto, lá se encontra, estilizado, o drama da solidão dos homens e a contiguidade dos mundos da razão e da loucura, bem como esse sentimento da vida absurda, que dir-se-ia ser a própria atmosfera em que respira o moço protagonista. Solução, é claro, nenhuma. Apenas uma ilustração de encontros e desencontros (RODRIGUES, 1961, p. 04).

Em *Breve História do Teatro Português* (2000), Luiz Francisco Rebello destaca os principais dramaturgos portugueses da linha absurdista, cada um a sua maneira, uma subtil desmontagem dos lugares-comuns, dos comportamentos estereotipados, dos valores oficiais da ordem estabelecida. E, dentre eles, cita “Augusto Sobral, além das duas pequenas peças ricas do substrato humano, *O Consultório* (1961) e *O Borrão* (1962), em que as sugestões de Ionesco não fazem esquecer o que nelas se pode reconduzir a Tchekov e Raul Brandão” (REBELLO,

2000, p. 153, grifo do autor). No lastro da estética do teatro do absurdo em Portugal, Fadda (1998) afirma:

Se é verdade que Portugal talvez esteja assim em débito com o teatro do absurdo pela eficácia do impulso que, mesmo a nível estético, foi capaz de transmitir ao desejo de renovação e ao espírito de integração na modernidade europeia, tem o mesmo teatro do absurdo um crédito em aberto com as companhias lusitanas, de um modo especial com as amadoras, que consagraram a sua aceitação (FADDA, 1998, p. 24).

Como pode-se perceber, os críticos citados aproximam as primeiras peças de Augusto Sobral na linha absurdista lusitana, bem como na “linha absurdista de Beckett e Ionesco” (FADDA, 2001, p.13). Ao associar a estética a um novo ciclo de representações, possivelmente ligado ao ciclo de “Teatro de Novos para Novos”, que teve lugar no palco do Teatro Nacional D. Maria II, pode-se contar com encenadores como Artur Ramos, Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro.

Rodrigues da Silva (2008) faz uma análise das primeiras peças de Augusto Sobral *O Borrão*, *Consultório* e *Os Degraus* e afirma que apesar de cada trabalho ser constituído de artifícios diferentes o propósito é atingido pois,

essas peças de Sobral sugerem que o outro está sempre presente, mesmo não resulte da aproximação a compreensão, pois a essência dos textos interpreta que o outro é complementaridade, tendo em vista que isso também ocorra entre os seres humanos; no entanto faz-se mister um contexto de vivência mútua para que cada um tenha consciência da própria existência (RODRIGUES DA SILVA, 2008, p. 138).

O crítico brasileiro expõe que nas primeiras peças do dramaturgo as tramas apresentam que cada ser humano é uma ilha individual que precisa do mar ao redor para existir, em outras palavras, as personagens do dramaturgo são constituídas de dependência mútua, no caso das personagens de *Consultório* elas tomam consciência de sua existência a partir da relação com o outro.

Diante dos apontamentos apresentados pelos críticos, pode-se dizer que, ao compor *Consultório*, *O Borrão* e *Os Degraus*, Sobral utiliza o lastro da estrutura estética vigente naquele momento, tal como seus contemporâneos. O dramaturgo tentou inserir elementos de protestos, ora mais, ora menos, norteado pelo afincado de romper a barreira censória do Regime Salazarista. Pode-se verificar que, mesmo com sentido despropositado, suas personagens são caracterizadas pela solidão, pelo individualismo, pelo desespero e dualismo. Segundo Esslin (1968), nessa linha de pensamento, pode-se afirmar, portanto, que “o Teatro do Absurdo projeta o mundo pessoal do autor, faltam-lhe personagens obviamente válidos [...] a ação de uma peça do teatro do absurdo não pretende contar uma história, mas comunicar uma configuração de imagens poéticas” (ESSLIN, 1968, p. 349). Logo, as personagens são referenciadas no ser humano e seus desafios.

3.3 Peças de um jogo

Com um percurso artístico multidisciplinar, Augusto Sobral, desde jovem, é seduzido pelas artes cênicas. Integra, juntamente com seus contemporâneos, a nova geração de dramaturgos portugueses. Estudos críticos apontam a década de 1960 como uma onda de renovação nas artes portuguesas, sobretudo na dramaturgia, mesmo que

por outro lado exacerbam-se as medidas de repressão e o início das guerras coloniais torna plausível um arbítrio e progressivo recrudescimento censório: aparecem novos autores, as suas peças são publicadas mesmo que nem sempre representadas, ou são publicadas e a seguir apreendidas. Sobem assim ao palco *Consultório* e *O Borrão* de Augusto Sobral, *O Pescador à Linha* de Jaime Salazar Sampaio, *A Rabeca* de Prista Monteiro, mas recebem o veto *Os Três Fósforos* e *Retrato com Pássaros* de Teresa Rita, *Felizmente Há Luar* de Luís de Sttau Monteiro, *Os Chapéus de Chuva* de José Cardoso Pires (FADDA, 2001, p. 13-14, grifo do autor).

Mesmo tendo escrito a peça *D. Sebastião*, em 1957, que se manteve inédita até 2001, Fadda vai dizer que apenas “sai da gaveta para uma fugaz aparição numa

leitura pública feita em 1961-62 na Sociedade Guilherme Cossoul de Lisboa e logo volta a encobrir-se no mesmo recanto até ficar desenterrado para a presente edição” (FADDA, 2001, p. 11). Sobral teve em 1961 duas peças levadas à cena “o curto acto *Consultório*, escrita também em 1957, e a farsa breve *O Borrão*, redigida em 1960, tendo bastado estas duas peças num acto, em que ecoa a lição de Raul Brandão, para o afirmar como autor dramático” (TEIXEIRA, 2009, p. 11, grifo do autor).

A peça *Consultório* (1961) foi ao palco²⁰ em 02 de junho de 1961 no teatro D. Maria II e integra o segundo espetáculo do Teatro de Novos “representada em 1961, editado em teatro dos novos, Lisboa, 1961” (PICCHIO, 1964, p. 439), juntamente com a peça *O Pescador à Linha*, de Jaime Salazar Sampaio. Fadda (2001) destaca que:

Consultório, começada em 1954, acabada em 1957 e refundida em 1960, é estreada a 2 de Junho de 1961 juntamente com *O pescador à linha* de Jaime Salazar Sampaio no Teatro Nacional D. Maria II, inserida no ciclo Teatro de Novos para Novos, com encenação de Artur Ramos (*Os Três Fósforos*, de Teresa Rita, já montada, foi cortada no ensaio final de aprovação da censura) (p. 13, grifo do autor).

Segunda peça escrita do autor e a segunda²¹ a ser representada, foi classificada pelo Jornal Diário de Notícias, edição de 3 de junho de 1961, do

²⁰ Em consulta ao “Livro de registro dos espetáculos”, da Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II, a estreia da peça foi no “Dia 2 de Junho de 1961 *O Consultório – O Pescador à Linha* (Teatro de Novos para Novos) Distribuição dos prémios “Robles Monteiro” às 16 horas.” (LIVRO DE REGISTO DE ESPETÁCULOS, 1961, s/p.). O espetáculo voltou ao palco nos dias: 8 e 15 de Junho 1961. Encenação de Artur Ramos. Em 2001, ocorreu uma nova representação pelo grupo 4 Ventos. Encenação de João Manuel de Sousa. Também em 2018, o Grupo de Teatro do Politécnico de Setúbal Teatro Porta a Porta, representou a peça em 2018. Encenação de José Gil.

²¹ A saber, *O Borrão*, escrita em 1960, foi ao palco em 16 de março de 1961, meses antes de *O Consultório*. Segundo Fadda, “*O Borrão*, redigida em 1960 e apresentada em estreia a 16 de Março de 1961 no Teatro Capitólio pelo Grupo Cénico da Associação Acadêmica da Faculdade de Direito, com encenação de Morais e Castro, conhece também duas realizações televisivas produzidas pela RTP, em 1978 e em 1991, dirigidas respectivamente por Oliveira e Costa e Fernando Midões” (FADDA, 2001, p. 13, grifo do autor). Alguns críticos utilizam como referência o ano de 1962, ao se referir à peça *O Borrão*, ano de publicação.

seguinte modo: “O Consultório ensaio de farsa melodramática de Augusto Sobral” (IMPRESSÕES, 1961, p. 8). O texto tem o enredo pautado nos dramas psicológicos das personagens que se encontram na sala de espera: o casal, o rapaz, e, na recepção do consultório médico, a empregada. As personagens estão à espera do médico psiquiatra e ocupam o tempo a conversar, pois a empregada alertou-os: “EMPREGADA – O Senhor Doutor demora um pouco mais, hoje” (SOBRAL, 2001, p. 77). O casal não consegue superar a perda do filho e cria representações ficcionais como se ele continuasse no convívio familiar; quem mais manifesta sinal de delírio é o Senhor, que alucinado acredita que o seu filho ainda se encontra vivo, crença alimentada pela esposa como pode-se ver no trecho: “digo-lhe sempre que ele não se esqueceu de nós, invento notícias, recados, só quando o vejo mais exaltado. O médico não quer, diz que é contraproducente, que posso impedir a cura” (SOBRAL, 2001, p. 85).

Por perceber a incapacidade do Senhor de aceitar a ideia do filho morto e percebendo o esforço da Senhora em controlar o esposo que, às vezes, se mostra ameaçador, o dramaturgo constrói a seguinte cena:

O Rapaz pega no crochet que atira para o lado imediatamente. À medida que a conversa entre o Senhor e a Senhora vai subindo de tom, aproxima-se da entrada da sala.

SENHOR – A dois passos de nós e não lhe é possível... É que não quer. E tu sabes perfeitamente por que é que ele não quer. E vais-me dizer agora por que é que ele não quer. Agora vais ter paciência, mas vais dizer-me a verdade. Por que é que ele me odeia?

SENHORA – Mas não é verdade.

SENHOR – O que é que não é verdade?

SENHORA – Ele não te odeia.

SENHOR – Quero uma explicação mais clara. Julgas que sou parvo? Sou muito teu amigo, nunca te bati... (*Ameaçador.*) Estás a ouvir-me? Nunca te bati...

Cresce para a Senhora que lhe foge avançando até ao meio da cena. O Senhor persegue-a, acabando por a agarrar por um braço. A Senhora encolhe-se com medo, enquanto o Senhor, de costas viradas para a entrada da sala, vai tomando uma atitude cada vez mais agressiva.

SENHORA – José! José! Não! Não! (*O Rapaz surge no vão da porta, a Senhora fita-o esgazeadamente, acabando por apontar para ele quando o marido a vai a agredir.*) Diz-lhe tu! Diz-lhe tu! (*O*

Senhor volta-se, olha para o Rapaz e fica meio indeciso. A Senhora ergue-se pouco a pouco e abraça o marido pelas costas, poisando o queixo no ombro dele e falando-lhe ao ouvido.) Cresceu, nestes anos todos. Está mais forte...

SENHOR – Anda cá.

RAPAZ – Eu?

SENHORA – Não tenhas medo.

SENHOR – Eu estava capaz de dar cabo de ti. A tua mãe já sabia que tu cá estavas. *(A Senhora faz sinais ao Rapaz para ele responder que sim. O Rapaz fica estático e não responde nada. O Senhor avança para ele. À parte.)* Fizeste bem em vir. Deves vir de vez em quando. Por mim, sou homem e compreendo bem estas coisas, nem pensas nisso, não é? Mas por ela, coitada... Tu não vês o estado em que ela está? É sempre ela que me dá notícias tuas, eu nem digo nada para não a apoquentar, mas bem vejo que lhe custa. As mulheres veem estas coisas doutra maneira. *(Alto.)* Cresceu imenso. Não cresceu? Anda sentar-se. Temos muito que falar.

(SOBRAL, 2001, p. 90-92, grifo do autor).

Nesta cena pode-se perceber que o Rapaz entra no jogo ao ceder e ingressar no mundo ficcional do casal e fingir ser o filho, conforme verifica-se no momento do reencontro do pai com o suposto filho. As ações das personagens geram uma ocorrência de desdobramento do ser. Envolvido na simulação farsesca, o Rapaz passa a assumir as ações do filho morto. No primeiro momento com certo receio, mas aos poucos o envolvimento vai aumentando, ao passo que chega a confundir realidade e mentira. Com esse envolvimento, o Senhor tem a convicção de que o filho está vivo e o rapaz que almejava a comunhão com o outro, sente-se realizado. Ao anunciar a chegada do médico ao consultório, tem-se a seguinte cena: “EMPREGADA – O Senhor Doutor chegou” (SOBRAL, 2001, p. 100). Já não há mais personagens para atendimento, se foram. Ao entrar na pele do outro, ou seja, ao passar pelo filho do casal a personagem passa por um processo de desdobramento e revela o duplo que há em si.

O texto cênico é base para o espetáculo nesse sentido, Ryngaert (1992) afirma que “um bom texto de teatro é um formidável potencial de representação. Este potencial existe independentemente da representação e antes dela” (p. 35). Considerar a importância do texto no processo de ficcionalização teatral, significa reconhecer que, para além de seu objetivo principal (a projeção para o espetáculo),

a versão impressa propicia a interação do texto com o leitor e, em seu sentido mais amplo, constitui elemento significativo da dramaturgia. A produção teatral de Sobral valoriza a interface da ficção com o público. Nessa perspectiva, Sena aponta a importância da participação do espectador na criação estética, bem como do envolvimento da sociedade com o teatro:

Dadas às circunstâncias actuais de deseducação teatral, até a um desastre da regeneração social do teatro português, onde os valores andam trocados, perdendo-se pouco a pouco num tablado que, afinal, não está, contra todas as regras construtivas, acima da plateia (SENA, 1988, p. 42).

Com efeito, é imprescindível mencionar que, além da participação e envolvimento social para uma peça chegar ao palco, outra importante etapa era quase que imprescindível, ou seja, ter o texto cênico publicado, pois, como já foi mencionado, os desafios enfrentados pelos dramaturgos devido a censura eram das mais diferentes ordens. Durante o período ditatorial, as peças já publicadas tinham mais chances de ir ao palco do que as que não eram publicadas.

Em suas peças, ao realizar uma interpretação do mundo idealizado, Augusto Sobral se apropria dos recursos da linguagem teatral, bem como da enunciação dramática. Ao compor *Consultório*, ele utiliza uma linguagem dramática eficiente, mesmo desenvolvendo um tema que pressupunha a incomunicabilidade das personagens. Sobre o assunto, é importante destacar que o dramaturgo era

parco em produzir, mas não em facultar obras cujo denominador comum é o rigor da construção e a eficácia do diálogo, elementos que constituem urdidura e dum pano cuidadosamente tecido, desde o princípio o autor demonstra uma sagaz ironia que, nos textos mais maduros, não desdenha o sarcasmo nem ignora as questões cruciais do tempo em que vive (FADDA, 2001, p. 07).

O dramaturgo consegue cativar a atenção merecida pelo conjunto de sua produção ao se apropriar de uma linguagem eficaz e acessível. Em *Consultório*, as personagens apresentam dificuldades de comunicação e o autor adensa o tratamento linguístico para que o texto se estabeleça na esfera comunicacional e

revele o seu propósito, ao mostrar que, para além do diálogo, há o mundo ficcional. As personagens encontram-se em xeque com a barreira da lucidez, um misto que envolve ações que se inserem no absurdo das relações humanas. Em outras palavras, as limitações apresentadas nos diálogos das personagens estão inter-relacionadas com a eficácia da linguagem empregada pelo dramaturgo ao compor as cenas, legitimando o teatro como um debate de ideias.

A seu respeito, é legítimo falar num teatro em que o palco se torna lugar de debate de ideias, porque as ideias, de forma lógica e aberta ou alegórica e subtilmente, é no palco que se materializam. Teatro de ideias, por conseguinte também teatro da palavra, palavras que impelem a pensar ou repensar sobre o homem e sua natureza, sobre o homem e os seus mundos que pode ou não edificar, sem dispensar os aspectos lúdicos do género em questão (FADDA, 2001, p. 07).

Fadda (2001) exalta o potencial que a linguagem detém, sobretudo compreendida como rede de signos que compõem as produções literárias, culturais e dramáticas, que constituem a produção de um texto cênico. Considerando o conjunto de convenções necessárias, vem à mente o que afirma Saussure que “a linguagem é multiforme e heteróclita; o cavaleiro de diferentes domínios, ao mesmo tempo físico, fisiológico e psíquico” (SAUSSURE, p. 2001, p. 17). A linguagem como intermédio do pensamento na condução ao debate de ideias, por meio de signos que nos conduzem a compreensão de um mundo feito de linguagem, de palavras. Palavras que impelem pensar ou repensar sobre a natureza do homem e seus mundos. Artaud, ao referir que as artes pertencem à linguagem através dos signos, afirma que a linguagem teatral “escapa à palavra, da linguagem por signos, gestos e atitudes que têm um valor ideográfico tal como existem ainda em certas pantomimas não pervertidas” (ARTAUD, 1987, p. 39).

Em *Consultório*, Augusto Sobral faz uso das palavras com maestria para compor o mundo ficcional da peça e as dualidades das personagens. Em 3 de junho de 1961, Urbano Tavares Rodrigues, no artigo *Teatro de Novos para Novos, no D. Maria II*, fez a crítica da peça no Jornal Diário de Lisboa, onde afirma que

de Augusto Sobral representou-se <<Consultório>>, um acto de realismo fantástico que, sem chegar a ser empolgante, tem muito de experiência conseguida. Pode a parte anedótica do assunto lembrar-nos <<Marguerite>> de Salacrou (que o autor acaso jamais terá lido), pode a subtil utilização dos silêncios levar-nos a supor que Sobral assimilou a lição de Samwel Beckett (RODRIGUES, 1961, p. 04, grifo do autor).

O autor do artigo reconhece que Sobral carece de uma atenção especial, pois já nas primeiras peças levadas ao palco, apresenta uma linguagem capaz de ganhar atenção do público ao envolver as personagens em um sentimento da vida absurda, repleta de encontros e desencontros. Ao aproximar Sobral de Samuel Beckett, escritor que, em seu tempo, propôs um rompimento com a linguagem convencional, ao projetar a essência humana para além das convenções estabelecidas, a peça carregada de lacunas e subjetividades, o que a faz ir para além da palavra, fazendo o silêncio significar. Ao comentar acerca da linguagem utilizada por Beckett, Peter Szondi afirma que “tendendo ao abismo do silêncio e sempre recuperada a duras penas, a conversação vazada dentro do espaço metafísico vazio, que torna tudo significativo” (SZONDI, 2001, p. 108).

O silêncio é um forte instrumento de comunicação. Na obra de Beckett os momentos de fala e os momentos de silêncio ou pausa estão linguisticamente bem demarcados ao longo dos textos e não significam simples interrupções dos diálogos. Sobral também se utiliza do silêncio, não explicitamente como Beckett, que marca, nas indicações cênicas, os silêncios e pausas. Em *Consultório*, o dramaturgo explora os momentos de ausência de palavras como um recurso para compreensão das ações proferidas pelo discurso.

Nesse sentido, o silêncio pode representar uma comunicação vazia de sentido, mas geralmente traduz hesitação das personagens ao falar, uma busca por uma memória, uma gradação, uma mudança de tom, um comportamento falso, responder ou deixar em suspensão a expectativa de uma resposta, como pode-se perceber na seguinte fala: “SENHOR – Não se parecem? (*A Senhora não responde, mas tem um silêncio triste, quase que de assentimento.*) É parecido. Sabe?” (SOBRAL, 2001, p. 79-80, grifo do autor). O silêncio da personagem Senhora é carregado de significado, considerando que, para Orlandi,

o sujeito estabelece necessariamente um laço com o silêncio; mesmo que essa relação não se estabeleça em um nível totalmente consciente. Para falar, o sujeito tem necessidade de silêncio, um silêncio que é fundamento necessário ao sentido e que ele reinstaura falando (ORLANDI, 2007, p. 69).

Porém, o silêncio não é autônomo e não existe por si próprio, ele é definido pelo contexto que determina sua possibilidade. A autora complementa afirmando que o silêncio não se constitui nas palavras silenciadas que se guardam no segredo, sem dizer. Mas que o silêncio guarda outro segredo que o movimento das palavras não atinge.

Em outra perspectiva de análise do uso da linguagem, o dramaturgo faz uso nos diálogos de frases vazias de sentido ou que não estabelece relação direta com a cena em questão, fazendo com que, em certos momentos, o texto perca sua capacidade dramática e não imprima movimento na cena, pois, “a linguagem, todavia, é uma faculdade residual, não imprime movimento nem no emissor nem no receptor, pois resulta de um processo autista de quem a profere” (FADDA, 2001, p. 14). Fadda refere-se à dificuldade de comunicação e de relações sociais das personagens; por um lado, o Senhor e a Senhora com sua relação de autoridade falhada perante uma situação de perda. Por outro, o Rapaz isolado em sua individualidade e sem ponto de referência, assim como a empregada que se põe alheia ao que está acontecendo, atuando como mera comparsa.

O texto secundário, o das indicações cênicas, contribui substancialmente para o texto principal, o ficcional, e sua progressão dramática das cenas. As indicações cênicas, que no teatro grego eram conhecidas como as “didascálias destinavam-se aos intérpretes. No teatro moderno, em que falamos de indicações cênicas, trata-se de textos que não são destinados a ser pronunciados no palco, mas que ajudam o leitor a compreender e a imaginar a ação e as personagens” (RYNGAERT, 1992, p. 54). No caso de *Consultório*, elas subsidiam a linguagem e a narratividade da peça e tornam-se primordiais para compreensão da trama. Ao contribuir indicando outros instrumentos que propiciam avanços na trama e fazer com que os gestos, silêncios, jogos de luzes, configurações do cenário e outros

elementos cênicos contribuam para a linguagem das personagens, que como dito anteriormente apresentam diálogos, por vezes, limitados.

Sobral confere um lugar de destaque para as indicações cênicas. Na versão em análise, aparecem marcadas em itálico, como se definissem antecipadamente como o autor deseja que seja a representação. Com detalhes próprios, o dramaturgo insere uma voz autoral no texto produzido para a representação. Pode-se perceber, no trecho abaixo, as informações para a construção de sentido já na caracterização das personagens:

SENHOR, *DE 55 a 60 anos. Pela aparência, inexpressivo e calmo*
 SENHORA, *50 anos que poderiam parecer 70 se não fosse a verticalidade seca*
 RAPAÇ, *20 anos. Frágil, procurando a sua força no exterior*
 EMPREGADA, *nova, qualquer idade. Atraente, loira se possível*
 (SOBRAL, 2001, p. 77, grifo do autor).

Como elemento inseparável do texto teatral, as indicações cênicas compõem o processo de criação de Augusto Sobral ao determinar como as personagens devem ser caracterizadas, inclusive com detalhes, como, por exemplo, a Empregada, nova (de qualquer idade), mas além de atraente, diante da possibilidade, escolher uma que seja loira.

Na indicação cênica seguinte, o dramaturgo fornece ao leitor informações para compreensão da peça ao descrever o cenário, posição e estilo do mobiliário, o tempo que se passa a trama e como as personagens devem compor a cena:

Sala de espera de um consultório médico tendo à direita uma pequena antecâmara ou extremidade de um corredor da qual está separada por uma porta de um único batente. Na antecâmara uma pequena secretária e uma cadeira de serviço da Empregada; na sala, que tem ao fundo uma janela, todo o mobiliário deve ser constituído apenas por uma mesa new style e um jogo de duas cadeiras de braço e canapé, podendo além disso existir elementos de simples decoração que nos coloquem num ambiente antiquado, denotando desleixo.

Actualidade.

Quando abre o pano, o Senhor e a Senhora estão sentados no canapé. O Senhor de chapéu na cabeça, olhando em frente sem chegar no entanto a denotar fixidez. A Senhora, sentada à direita dele, olha vagamente o chão de cabeça inclinada. O Rapaz entra pouco depois acompanhado da Empregada (SOBRAL, 2001, p. 77, grifo do autor).

Para além de orientar o encenador e os atores na composição do espetáculo, as rubricas são fundamentais para a compreensão da história contada por parte do leitor, pois exercem o “papel” de narrador ao apresentar proeminências não explícitas nos diálogos. Uma das características do texto teatral é que as personagens se constituem e se fazem presentes por meio de diálogo. Nessa linha de pensamento, as informações que o autor repassa no texto secundário ajuda o leitor a compreender e produzir sentido nos objetos e espaços que compõem a trama, que, a propósito da peça, atuam como metáforas para a relação alucinação e realidade.

A descrição do cenário demonstra que o dramaturgo é cuidadoso e indica minúcias de apelo visual. O espaço cênico descrito por Augusto Sobral contém os detalhes dos elementos que compõem o desalinho da cena “denotando desleixo”. O espaço cênico é único, apenas no final, quando em delírio o Senhor o percebe como se fosse outro local que não o consultório, conforme se observa no trecho:

SENHOR (*olhando em roda*) – Como essa casa fica diferente... Havemos de arranjar isto tudo a pouco e pouco. (*Olhando para a mesa fixamente.*) Já devias ter tirado aquela mesa dali. Com aquelas revistas em bocados... parece que já andaram no caixote de lixo (SOBRAL, 2001, p. 93, grifo do autor).

Ao descrever o lugar que o autor acredita ser propício para o desenvolvimento das ações na trama, as estruturas espaciais são retomadas, por vezes acrescidas de detalhes que se apresentam como significativos para cada cena. Pode-se citar como exemplo a janela mencionada na indicação cênica inicial, que é retomada com mais detalhes, como se vê nos fragmentos: “*Dirigem-se para a janela do fundo onde fica absorvidas na contemplação do movimento da rua*”

(SOBRAL, 2001, p. 80, grifo do autor); *“Pela janela aberta entra uma bola de crianças que bate no chão e rebola pela sala”* (SOBRAL, 2001, p. 85, grifo do autor). Na trama, a janela representa ampliação do espaço, uma abertura para o exterior, como se projetasse uma fuga do ambiente claustrofóbico que é a sala de espera de um consultório médico, pois, “existem janelas nos cenários, numa afirmação consciente ou inconsciente, por banda do autor, de que há outros mundos, um lá-fora ao nível da cidade. Um álibi urgente. Um jardim onde brincam crianças e salta uma bola” (MIDÕES, 2001, p. 132).

A demarcação do tempo ficcional acompanha a composição do espaço. O tempo é o da atualidade, do presente. Contudo, é perceptível a ativação do tempo que já se passou pelo viés da memória. Sobral explora o recurso da memória nos momentos que as personagens estão a debater algo do presente e buscam subsídios a partir das informações extraídas do passado.

Isto se torna evidente com a personagem Senhor. No instante em que, totalmente envolvido na trama e acreditando ser o Rapaz o seu filho morto, o Senhor diz: “Era isso mesmo que eu pensava. O que tu gostaste sempre disso! Sempre imaginei que seria essa a tua carreira, Lembras-te quando eras miúdo?” (SOBRAL, 2001, p. 95). Para compreender que o suposto filho estava a estudar análises químicas, o Senhor busca no terreno da memória uma justificativa. A esse respeito, Bergson afirma que “desde que pedimos aos fatos indicações precisas para resolver o problema, é para o terreno da memória que nos vemos transportados” (BERGSON, 1999, p. 06).

A memória permite a relação do presente com o passado e as representações do passado, ao virem à tona no presente imediato do Senhor, justifica uma situação para si, age como um escape, um consolo, mesmo que as demais personagens estejam cientes que tudo não passa de um envolvimento farsesco, produto de uma mente em delírio. As lembranças quando convocadas pelo presente são acionadas e estabelecem relação de contiguidade, pois, conforme Bergson, “é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida” (BERGSON, 1999, p. 179).

Um diferencial do texto dramático é que com sua forma peculiar, ao apresentar diálogos entre as personagens, deve-se considerar para além do que as personagens vão expressar, como vão expressar os conflitos ideológicos, as individualizações, seus desdobramentos.

Esses paralelismos que compõem as indicações espaço-temporais não podem ser ignoradas. Ao estabelecer um diálogo com o texto principal, o texto secundário se constitui como parte fundamental para a ficcionalidade da peça. Ao indicar aspectos do espaço, do tempo, das personagens, ao contar uma determinada situação, enfim, o autor contribui para que o leitor possa acompanhar a narratividade da peça, pois, “a função narrativa subiste nas marcações cênicas” (ROSENFELD, 1985, p. 174).

No teatro, são as personagens que sustentam o mundo ficcional com suas sucessivas ações na trama, ponderadas pelo contexto social, histórico e temporal. A peça se constitui como um conjunto de ações vividas e a personagem é seu núcleo, ao veicular o conteúdo da peça. Nessa direção,

a ‘personagem’ não apenas ocupa o espaço de todas as incertezas textuais e metodológicas, como é o próprio lugar do embate. Para além dos problemas de método, o que está em jogo é o Eu em sua autonomia de ‘substância’, de ‘alma’ (UBERSFELD, 2005, p. 69, grifo do autor).

Em *Consultório* as personagens, enquanto elemento determinante da ação, exprimem discurso sobre si, sobre as demais, emite valor, suposições, faz inferências, gestos, mentem, iludem, são iludidas, exprimem emoções, ficam triste, alegres, confiam, desconfiam, sentem medo, raiva, enfim, compõe o jogo de cenas, mas o discurso não é de fato seu. É o dramaturgo que cede a fala, as caracterizam e compõe a complexidade de cada um, pois, como diz Ryngaert (1992) “a personagem é uma encruzilhada de sentidos” (p. 135).

Os discursos das personagens são passíveis de sentidos múltiplos, uma primeira impressão acerca de sua identidade é o nome, mas as personagens de Sobral não são nomeadas, com exceção do Senhor.

Os discursos das personagens são reunidos debaixo da mesma sigla que constitui o primeiro sinal de sua identidade. Os nomes atribuídos às personagens são uma indicação importante, de tal maneira que alguns dramaturgos não utilizam, sem dúvida para que não surjam demasiado marcadas sob o ponto de vista social e para que o essencial seja aquilo que elas dizem (RYNGAERT, 1992, p. 141).

Uma situação recorrente na produção de Augusto Sobral é que intencionalmente a maioria das personagens são denominadas por papéis sociais, com a primeira letra em maiúsculo, em vez de nomes. Esse recurso, utilizado pelo dramaturgo, torna as personagens universalizadas, ou seja, não identificando a personagem, ela pode abranger todo o universo humano, dentro da categoria que se encontra classificada. Por exemplo, a Senhora é uma personagem que não se refere a um único ser humano, do sexo feminino em idade adulta específica, mas pode se referir a muitas mulheres adultas. Há exceção, como ocorre com a personagem Senhor, que depois de ser identificado algumas vezes no texto como “Senhor” a esposa o chama de José, como percebe-se no trecho: “SENHORA – Vamos José. Vamos lá” (SOBRAL, 2001, p. 80). O termo “senhor”, sem a inicial maiúscula também é utilizado para se referir ao Rapaz, como forma cortês de tratamento, conforme pode-se observar nos fragmentos: “SENHORA – Aquele senhor está a ler. Deixe-o ler” (SOBRAL, 2001, p. 78); “SENHOR – O senhor não acreditou” (SOBRAL, 2001, p. 79). É interessante destacar que a única personagem com nome na peça é o Senhor José; mesmo assim, trata-se de um nome que não particulariza em demasiado, uma vez que José é um nome muito popular.

As personagens de Augusto Sobral são construídas com características que abrem margem, lacunas para sua caracterização, pois demonstram sua incompletude. Rodrigues, por exemplo, ao se referir às personagens diz: “eis o incurável esquizofrênico a quem morreu um filho pequeno e a seu lado a doce companheira” (RODRIGUES, 1961, p. 04). Percebe-se que o Senhor, que é apresentado como o inexpressivo e calmo, revela-se o oposto, em alguns momentos, ao se manifestar com agressividade, conforme pode-se observar na indicação cênica abaixo:

Cresce para a Senhora que lhe foge avançando até ao meio da cena. O Senhor persegue-a, acabando por a agarrar por um braço. A Senhora encolhe-se com medo, enquanto o Senhor, de costas viradas para a entrada da sala, vai tomando uma atitude cada vez mais agressiva (SOBRAL, 2001, p. 91, grifo do autor).

A agressão é direcionada contra quem mais lhe dá apoio, a Senhora. Na peça, a personagem Senhora apresenta aparência sofrida, sua vida é cuidar do esposo, que tem momentos de delírio, utilizando-se dos mais variados recursos, pondo, assim, em causa a sua lucidez.

O rapaz, jovem de vinte anos, no início da trama apresenta uma ligadura no pulso que afirma ser resultante de uma queda: “RAPAZ – Caí dum cavalo” (SOBRAL, 2001, p. 78). No decorrer da trama, a suposição de ter caído do cavalo é constantemente interrogada pelo casal. Pode-se interpretar, no decorrer da peça, que ele possivelmente tentou cometer suicídio. Ele está no consultório para uma conversa com o Senhor Doutor. O Rapaz está à procura do seu próprio “eu”. A peça conta também com a personagem Empregada, atraente, que está a organizar os horários e sempre atarefada, a folhear papéis ou o livro de registros. Está sempre a sair e entrar em cena, demonstrando ser a única lúcida. Há, ainda, outras duas personagens que são mencionadas, mas que não compõe diretamente a trama. Uma delas é o Senhor Doutor, o médico que está sempre a chegar, cuja presença é assim anunciada: “EMPREGADA – O Senhor Doutor chegou” (SOBRAL, 2001, p. 100), quando já não há pacientes para o atendimento; a outra personagem é o Filho, constantemente mencionada, quase sempre com menção ligada a lembranças saudosistas. Trata-se de uma figura espectral que aparenta estar à procura de um corpo para sua materialização.

Como é característico do Teatro do Absurdo, Sobral, ao apontar a relação de dependência mútua, apresenta as personagens Senhor e Senhora como pares complementares. Num primeiro instante, percebe-se os dois como companheiros de matrimônio, mas à medida que a trama avança verifica-se que partilham de uma mesma situação, a ausência do filho. Apesar de consequências diferentes os dois dividem o sofrimento de perda, conforme se identifica no fragmento: “SENHORA (Para o Rapaz, meio em segredo) – É isto sempre, desde que o meu filho morreu.” (SOBRAL, 2001, p. 84, grifo do autor). A Senhora segue a vida, apesar de afirmar

que a felicidade se foi para sempre, passa os dias envolvida com as questões cotidianas, como no fragmento: “Que hei de fazer se ele precisa tanto de mim. Só me apavora a ideia de viver menos tempo que ele” (SOBRAL, 2001, p. 86). Ela vive pelo esposo e a zelar pelo seu bem estar, mesmo que para isso tenha que inventar que o filho está vivo e que está distante para preparar sua carreira profissional.

Para o Senhor José, as consequências da ausência do filho são perturbadoras, ele partilha de um sofrimento latente, como se vê no trecho: “começou a andar num abatimento muito grande [...] não imagina como ele era amigo do filho. Chegava a ser demais” (SOBRAL, 2001, p. 84). O abatimento sentido pela personagem José, diante da suposta ausência do filho, justifica seu descontrole emocional e seu estado desestabilizador da razão. A dependência de estabelecer contato e relação com o filho reflete o desejo incessante por encontrá-lo, contudo a personagem é um espectro, que existe na expressão do amor que o pai tem pelo filho, e o contato somente se torna possível diante da farsa criada pela esposa e que o Rapaz se envolveu.

Além do delírio, o Senhor apresenta também falhas de memória e imprecisão nas referências de tempo e espaço. Pode-se citar como exemplo, a cena que ele faz menção ao consultório, acreditando ser sua casa:

O Senhor e a Senhora agarram na mesa um de cada lado e vão encostá-la à parede da esquerda. O Senhor toma o centro da cena.

SENHOR – Ah! Já se está mulher. Hás-de concordar que é preciso correr com aquela mesa. É horrível.

SENHORA – Tens razão, nunca tinha reparado.

SENHOR – E esta porcaria destes jornais? (*Dirige-se à mesa.*) Onde é que foste buscar isto? O *Illustrated London News*, de há dez anos. Dez anos. Tu és maluca, minha filha. Isto deita-se fora.

SENHORA – Tens razão. Deita-se fora. (*Agarra nas revistas de braça do e vai pô-las ao canto da esquerda.*) Como ninguém as lê vão ficando para aí.

(SOBRAL, 2001, p. 93, grifo do autor).

Diante da situação posta pelo Senhor, o casal começa a pôr alguns móveis no lugar indicado e retirar outras, como os jornais. O envolvimento na simulação

farsesca é tamanho que a lucidez na Senhora é posta em questão novamente, pois em cena anterior ao ser questionada pelo Rapaz sobre seguir as orientações do médico, diante da possível cura para o Senhor, ela diz: “SENHORA – Chego a não ter certeza. Só desejava acreditar mais quando invento as mentiras. Inventar de maneira a que acreditássemos os dois” (SOBRAL, 2001, p. 86).

A afirmação de algo que se sabe que é falso é utilizada com frequência na produção aqui analisada; exemplo disso é o fato de, já no início da peça, o Rapaz afirmar “embaraçado” ter caído de um cavalo para justificar a ligadura que tem no pulso, porém não é bem isso que aconteceu. O dramaturgo não nos fornece antecipadamente como será a personagem Rapaz. A construção é progressiva, utilizando dados textuais com propriedade ao escolher e caracterizar as individualidades. Ele é inicialmente apresentado com caracterizações gerais e, ao longo da peça, são revelados os seus problemas identitários, sua personalidade, seus desdobramentos.

Ao se envolver no mundo ficcional do casal, o Rapaz expõe o motivo de estar no consultório do mesmo médico do casal, apesar de negar quando questionado pela Senhora se ele está ali para se tratar, responde: “RAPAZ – Não. Venho conversar sobre uns assuntos” (SOBRAL, 2001, p. 81). O Rapaz coloca em questão sua sanidade mental e as três personagens são postas em situação de igualdade, com problemas similares. A esse respeito, Fadda afirma:

As personagens de *Consultório* colocam o problema escorregadio da perda de identidade e da aptidão para comunicar, da necessidade e impossibilidade de estabelecer laços de comunhão. Mas todas as células, individual, familiar e social, estão enlouquecidas como se fossem cancerosas: os pais perderam o filho e o filho perdeu o rumo, se é que alguma vez teve algum; os três não reconhecem o vínculo de sangue que os une por não se conhecerem mutuamente, tanto que aceitam a ligação apenas paliativo temporário e voluntário auto-enganador (FADDA, 2001, p. 14, grifo do autor).

As três personagens são postas como loucos em um mundo enlouquecido, ligadas por uma farsa premeditada, que visa o bem estar do Senhor José, mas que trouxe o bem estar para os três ao ponto de renunciarem a consulta. Esse desfecho

da peça rendeu um ponto de vista positivo na crítica publicada pelo *Diário de Notícias*, como se observa abaixo:

Três doentes aguardam sua vez de ser recebidos pelo médico. Mas acabam por renunciar a consulta, porque a solidariedade humana naquela tarde pôde dar-lhes a paz e um novo sentido da vida, que nem todas as mezinhas deste mundo seriam capazes de lhes proporcionar (IMPRESSÕES, 1961, p. 8).

Quanto ao Rapaz, o enfoque volta-se para a sua dupla identidade, que explica seu interesse, a sua complexidade e sensibilidade, o fato dele tentar contra a sua própria vida, indica que o seu íntimo está confuso e aceita se passar pelo filho do casal, na ânsia de ajudar o casal acaba por dar um sentido à sua própria vida.

Sobral explora suas personagens e as características simbólicas de cada uma se multiplicam. Assim, as ações da empregada são fundamentais para a dinâmica da trama, que, envolta em suas tarefas rotineiras, ela demonstra inquietude e afirma: “não consigo estar sem fazer nada. *(sorrindo)*” (SOBRAL, 2001, p. 87, grifo do autor). Atraente e atarefada chama a atenção do Rapaz e quando tem um tempo livre conversa como ele e lhe faz uma proposta: “Pronto. Agora tenho um bocado para descansar. Ainda bem que está cá. Sempre posso conversar um bocado consigo. Que hoje nem trouxe nada para ler. Tenho aqui o meu *crochet*” (SOBRAL, 2001, p. 87, grifo do autor). Ela propõe ensinar ao Rapaz uma atividade para entretê-lo, *crochet*. Passa-se, então, a ensiná-lo, mesmo com receio, o Rapaz se dispõe a aprender.

Evolvidos na atividade, chegam a perder o ponto:

EMPREGADA – Vamos lá com atenção para não nos enganarmos outra vez. Passe o seu braço por aqui. *(Encaminha o braço do Rapaz por debaixo do seu, a passar junto ao seio.)* Havia de passar a vida aqui...

RAPAZ – Gostava?

EMPREGADA *(num tom mais seco)* – Para se habituar a ver estas coisas. O filho é que pagou as favas.

(SOBRAL, 2001, p. 88-89, grifo do autor).

Além da alusão implícita à sensualidade, na cena eles estão a conversar sobre a situação enfrentada pelo casal. A Empregada levanta questões absurdas que Urbano Tavares Rodrigues comenta em sua crítica:

afigura-se-nos curiosa também a figura da empregada, a única que engrena na distração das suas rotinas e assim se desvia das perguntas monstruosas que a vida faz nascer e para as quais o autor parece insinuar que não há outra resposta que não seja a da auto-ilusão (RODRIGUES, 1961, p. 04).

A personagem Empregada e seu papel na trama faz com que o Rapaz pense em questões relativas as limitações humanas, como é o caso do Senhor envolto no mundo privado de ilusões criado pela Senhora, conforme percebe-se no fragmento: “EMPREGADA – Que tem isso? Por que não havemos de confiar na seriedade de cada um? As pessoas vão até onde podem ir” (SOBRAL, 2001, p. 90). Essa situação, não deixa de ser um caso de exílio, já que o Senhor vive alheio ao que, de fato, está a acontecer com o seu filho amado. Em sua crítica, Rodrigues (1961) chama a atenção para os questionamentos que aproximam o texto da estética do teatro do absurdo. Um desiludido do mundo, candidato a suicídio que se comove com a situação do outro, que tem necessidades médicas relativamente similares a sua.

Ao questionar os limites individuais, a Empregada provoca, também, uma confrontação do homem com as suas últimas consequências de sua condição projetada (pelo dramaturgo). Transmitindo, assim, “sua sensação de existência *particular*, sua visão individual do mundo” (ESSLIN, 1968, p. 349, grifo do autor). Mundo esse criado por imagens de ilusão, que confrontam a condição humana num emaranhado de imprecisão da representação do homem.

As relações estabelecidas entre as personagens de *Consultório* não parecem ter uma coerência em uma análise superficial, até mesmo pela situação de não se conhecerem antes do que é narrado na peça, mas demonstram complexidade psicológica do ser humano, mesmo não estando explícitas em seus diálogos. Ao falar das personagens no teatro do absurdo, Pallotini afirma que “suas

personagens têm, como ponto de referência, o ser humano, por mais deformado, retorcido, estilizado que possa ser” (PALLOTINI, 2015, p. 158).

Ao apresentar três doentes que estão no aguardo para atendimento médico e que, por fim, acabam por renunciar a consulta, Augusto Sobral trabalha com a solidariedade humana, pois “as personagens buscam-se numa ânsia de não estarem sós e buscam-se para saberem que ainda existem, se afirmarem como existentes” (MIDÕES, 2001, p. 128). Ao serem solidárias, confirmam sua existência e significação em um mundo que está repleto de ausência, de isolamento e solidão.

3.4 Há um outro eu em mim

Em *Consultório*, Augusto Sobral aborda a temática do duplo ao apresentar uma personagem em busca de seu verdadeiro “eu”. Essa matéria que envolve a peça é constituída a partir da relação entre o “eu” e o “outro”, inserida na inevitável relação do sujeito com a sociedade. Essa relação é estabelecida quando o Rapaz se passa pelo filho do Senhor. Diante da necessidade de conhecer melhor a si mesmo, ele se envolve no mundo ficcional farsesco do casal e se desdobra em “outro”, demonstrando outra face de si. Essa projeção do duplo é mediada pelas informações provindas da farsa (simulação) criada pela personagem Senhora. Diante de outras possibilidades de leitura, parte-se da premissa que o Rapaz se duplica, ao passar por outro. Assim, não se trata de dois sujeitos, mas sim de um “eu” duplicado.

Antes de se envolver na farsa do casal, em um diálogo com a Empregada do médico, o Rapaz expõe uma reflexão acerca do porquê está ali em um consultório psiquiátrico. Ele demonstra sua preocupação com a natureza humana e com a hipocrisia do mundo em que está inserido. Esse aspecto pode ser identificado no diálogo:

RAPAZ – Todas as pessoas deviam passar assim para dentro umas das outras como aquela senhora e aquele senhor. Só o Senhor Doutor é capaz de compreender tão bem tanta gente. E talvez naquele caso não possa mais do que ela. Se as pessoas se

dessem inteiras...Às vezes, se alguém nos tomasse nos braços sem nós sabermos quais eram os nossos braços...Parou? Ainda não sou capaz de ir sozinho.

EMPREGADA – E quem poderia meter-se assim na pele de todos?
(SOBRAL, 2001, p. 89).

Sobral apresenta um mundo ficcional que envolve os sujeitos em um universo privado de luz ao final do túnel, mantidos pela ilusão do ser. Ao refletir acerca de uma suposta possibilidade de uma pessoa passar por dentro das outras, o Rapaz procura alternativas que o auxiliem a encontrar-se a si mesmo e romper os abismos pessoais que lhe causam angústia. Quanto à angústia, considera-se relevante a observação de Clément Rosset (2008), ao destacar que “talvez o fundamento da angústia, aparentemente ligada aqui à simples descoberta que o outro visível não era o outro real, deva ser procurado num terror mais profundo: de eu mesmo não ser aquele que pensava ser” (ROSSET, 2008, p. 92). Diante da angústia de perceber que é incapaz de demonstrar a sua própria existência por si mesmo, o Rapaz deduz que o Senhor Doutor tem a capacidade de compreendê-lo, bem como compreender as situações vivenciadas pelas demais personagens que estão à espera no consultório médico.

Entretanto, mesmo convencido que o médico pode ajudá-lo, o Rapaz, angustiado no mundo em que vive, questiona a competência do psiquiatra em compreendê-lo:

RAPAZ – Ora aí está uma coisa que eu nunca tinha pensado. A profissão, a maldita profissão.

EMPREGADA – A profissão?

RAPAZ – O mundo está cheio de gente que vende coisas. Gato por lebre.

(SOBRAL, 2001, p. 90).

Com esse diálogo, o Rapaz põe em xeque a competência do médico. No anseio de compreender a sua própria angústia pessoal, nas cenas seguintes, ele se coloca no lugar do outro. Kristeva (1994), ao comentar acerca do estranho que habita em nós, afirma que “o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa

identidade, o espaço que arruína nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo” (KRISTEVA, 1994, p. 9). A autora destaca que os abismos pessoais fazem com que o sujeito externe uma outra face e podem causar consequências capazes de arruinar a compreensão pessoal do indivíduo. No caso do Rapaz, essa projeção não surge necessariamente de sua interioridade.

O Rapaz demonstra interesse em compreender a situação de seus novos amigos que conhece no consultório e se insere na farsa (simulação) que o casal está envolvido. Diante dessa complexidade, Fernando Midões (2001) afirma que,

em *O Consultório*, a busca do outro torna-se mais complexa porquanto as personagens se transbordam – sempre procurando o seu fim – para o psiquiatra (todo o acto se passa na sala de espera dum consultório psiquiátrico), ou não fosse este o sacerdote moderno da moderna confissão, que mais não é do que ajuda ao imprescindível escapismo do outro (MIDÕES, 2001, p. 131, grifo do autor).

O desenrolar das ações é composto de profundidade, intermediada pela busca das personagens por alguém a quem possam confessar suas inquietações e apontar encaminhamentos (o psiquiatra). Enquanto esperam, e na ânsia por compreender sua existência, o Rapaz busca entender o outro, envolvendo-se na farsa, que se compõe em um mundo que não está no plano da realidade ficcional, pois o Senhor e a Senhora vivem isolados em um mundo de ficção particular e próprio. Esse distanciamento das personagens, entre realidade ficcional e a vida que lhe seria idealizada, constitui um sentimento absurdo, que sugere a fragmentação do homem e seus comportamentos bizarros, retratados em acontecimentos cotidianos inesperados.

Esses comportamentos projetam as imagens que constituem as identidades das personagens e seus desdobramentos. Na produção teatral de Augusto Sobral, encontra-se exemplos da figura do duplo. O conceito de duplo é concebido a partir de uma vasta gama de princípios ou entidades que se opõem e se complementam em diferentes áreas do saber. No teatro, o simbolismo do duplo tanto revela, quanto amedronta as singularidades que compõem as personagens. O tema da

duplicidade, presente ao longo de séculos nas produções cênicas, demonstra uma latente necessidade do ser humano de conhecer a si mesmo.

A relação entre a personagem Rapaz e seu duplo ocorre ao representar as ações do filho do casal, ou seja, de representar um “outro” externo, não foge a possibilidade de não relacionar com a identidade, que se constrói a partir da relação “eu-outro”. Nestes termos, a identidade pode ser vista em um contínuo processo de construção. Ao procurar se reestabelecer, a personagem se defronta com o tema do duplo que, segundo Mello (2000), “goza de uma popularidade constante e a explicação para o seu incessante reaparecimento provavelmente reside no fato de o mesmo dizer a questões por demais inquietantes e conflituosas para o ser humano: Quem sou eu?” (p. 111). Assim, ao utilizar de um simulacro exterior, a personagem ganha um contorno duplo. O filho do casal é a máscara dessa face externa que objetiva agradar os companheiros da sala de espera. Essa máscara faz com que a personagem procure convencer os que estão consigo e a si mesma que é uma individualidade, quando, na realidade, não passa de um papel. Papel esse que resulta de um envolvimento com a simulação, e para representá-lo o Rapaz constrói a *persona* para criar uma personalidade que não tem similaridade psicológica com sua individualidade, a não ser a física. Nesse sentido, Bargalló (1994) afirma que o uno é o outro, logo o Rapaz é ele mesmo e um outro, o filho do casal.

O duplo configura-se nos aspectos que envolvem a identidade e unicidade, da personagem Rapaz, que passa por um processo de desdobramento. Desse modo, perceber-se é essencial para o desenvolvimento de sua personalidade, para reconhecer quem ele é e compreender a identidade criada. Nessa perspectiva, o duplo condiz com a denominação de duas imagens de si mesmo. Situa-se diante de um ambiente em que o sujeito e seu duplo coexistem em simbiose. Essa coexistência é possível, porque o duplo se configura como uma entidade que se formou extrinsecamente a esse “eu”. De acordo com Cunha (2018), o duplo pode ser mais do que uma parte integrante do “eu” e pode originar-se diferentemente sem que tenha de surgir necessariamente de sua interioridade, o sujeito e seu duplo afirmam-se e afastam-se pela iminência de uma diferença.

Nessa conjuntura, o mito do duplo é representado em *Consultório* através do desdobramento da personalidade. O “eu” passa por “outro”, ou seja, um passa a ser dois. Dois é um dígito repleto de ambivalências e divisões. A cifra carrega um simbolismo que expressa uma rivalidade e uma reciprocidade e anuncia a oposição, a saber:

Como todo progresso não se opera senão por uma certa oposição, ou, pelo menos, pela negação daquilo que se quer ultrapassar, dois é o motor do desenvolvimento diferenciado ou do progresso. Da mesma forma, se a personalidade se afirma opondo-se, como já foi dito, dois é o princípio motor da individualização (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 346).

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1991), a ideia de duplicação faz parte da natureza humana e surge da contraposição, mas necessita do equilíbrio de forças. Neste sentido, o homem é múltiplo e carrega consigo a ideia de desdobramento e disfarces, de modo que a individualização ocorre a partir de uma relação oposta. Esta relação é perceptível pelo confronto da personagem com a máscara (persona) criada na projeção do “outro”. Ao ser inserido na farsa (simulação) do casal, o Rapaz age a partir das informações que a Senhora lhe passa por sinais, conforme observa-se no diálogo:

SENHOR (*para o Rapaz*) – Tens tido dificuldades? O dinheiro tem chegado a tempo? (*A Senhora faz sinal para que ele diga que sim.*) Agradece-lhe a ela. Por mim já te tinha deixado rebentar. Não imaginas a raiva com que te fico às vezes. É ela que trata de tudo. Mas vá lá, sempre valeu a pena.

SENHORA – Valeu a pena.

RAPAZ – Deve valer a pena...

SENHOR – Valeu.

SENHOR – Eu compreendo. Ele devia vir cheio de medo a imaginar desculpas. Não é preciso, dá cá um abraço. Aposto que queres voltar para casa.

SENHORA - Ó filho, agora que já está um homem.

SENHOR – E depois? Também deve pensar em nós, nesta tristeza em que vivemos. Nunca pensas nisso?

RAPAZ – Penso...

(SOBRAL, 2001, p. 92-93, grifo do autor).

Mesmo com dúvidas, o Rapaz se envolve na farsa. Ao consentir e realizar as ações que retratam os sinais que a Senhora lhe passa, ele se insere no lugar do filho do casal, assumindo-se como “outro”. Esse desdobramento do “eu” em “outro” o faz realizar ações de uma nova “identidade” e as manifestações do duplo são utilizadas para desempenhar outro papel social (o de filho do casal) que a trama requisita de si. Nessa perspectiva, o conceito de dualidade transcende a realidade ficcional da peça e o Rapaz assume sua outra face a partir de uma espécie de pacto com a Senhora. Dito em outras palavras, o “outro” não tem origem no seu íntimo pessoal, surge de um envolvimento no mundo ficcional do casal, mediado pela Senhora. Isso faz com que essa “personificação dissociada dos impulsos e inclinações tidos antes como reprováveis, mas que nessa maneira indireta podem ser satisfeitos irresponsavelmente” (RANK, 2013, p. 187).

Partindo da premissa de que o duplo surge quando uma mesma personagem apresenta duas incorporações em um determinado mundo ficcional, na peça o fenômeno surge a partir de um processo de duplicação, em que o “outro” é um estranho (espectro do filho do casal) para o “eu” (a personagem Rapaz). Isto é, o duplo é diferente do “eu”, daquele que lhe deu origem. Até o momento em que o Rapaz toma conhecimento da existência do filho morto do casal pela Senhora, ele não conhecia nada sobre o jovem, como pode-se ver no fragmento: “RAPAZ – Eu sei que lhes morreu um filho. A senhora disse-me” (SOBRAL, 2001, p. 88). Como já afirmado, as ações que caracterizam o duplo são direcionadas pela Senhora, nessa conjuntura, a personagem Senhor o reconhece como seu legítimo filho, que retorna a casa, após uma pausa em suas ocupações:

SENHOR – Via-se bem. (*Para o Rapaz.*) Mas que andas tua a fazer tão ocupado?

SENHORA – Então, filho, eu não te disse da bolsa de estudo?

RAPAZ – É. Tive uma bolsa de estudo.

SENHORA – Eu tinha-te dito. Esqueces-te de tudo.

SENHOR – Esta minha cabeça. É verdade, agora me lembro. Foi quando... Quando é que foi isso?

SENHORA – Eu ia contar.

RAPAZ – É. Tive uma bolsa de estudo.

SENHORA - Por causa daqueles trabalhos...

RAPAZ – Por causa daqueles trabalhos... foi.

SENHORA – Daqueles prémio de análises químicas.

RAPAZ – Pois é... daquele prémio de análises químicas.

SENHORA – Foi por isso.

SENHOR – Ó filha, por que é que estás sempre a interromper? Ele ia dizer...

RAPAZ – Tive uma bolsa de estudo por causa daqueles trabalhos do prémio de análises químicas.

SENHORA – Pois.

RAPAZ – Analisei uns elementos e verifiquei...

(SOBRAL, 2001, p. 94-95, grifo do autor).

Como a duplicação ocorre com o “eu” no lugar do “outro”, dada a situação de ausência (morte) do filho do casal, é claramente bem sucedida, uma vez que os problemas de esquecimento do Senhor e o tempo decorrido da ausência são álibis para que as ações sejam naturalizadas. O longo período de tempo fora é justificado, por supostamente ser ele um estudante bem sucedido, vencedor de prêmios de análises químicas. Na ocasião, o duplo já se aproveita da situação para justificar que suas ausências não cessam ali e relata (aos supostos pais) que ganhou uma bolsa e vai trabalhar na Alemanha e tem ainda uma viagem e não poderá ficar em casa por muito tempo, como se identifica na cena:

RAPAZ – É para a Alemanha. Vou trabalhar para a Alemanha.

SENHORA – É. Vai para a Alemanha. Eu sabia, mas queria fazer-te uma surpresa. Ele dizia que havia de estar conosco antes de partir.

SENHOR – Então agora é que a gente nunca mais te põe a vista em cima. Não nos fazes isso, pois não? Quando voltares é que hás-de ter que contar.

RAPAZ – Infelizmente estarei cá pouco tempo. Tenho uma colocação prometida na América do Sul, na Venezuela, numas pesquisas...

SENHOR – Nããããã... Não te enterres em vida. Deixa-te disso. Venezuela. Ora, Venezuela. Um rapaz como tu, que todos sabem

que tem valor. Não te deixes enterrar. Nisso é que eu posso dar-te conselhos. Vocês são novos e iludem-se nessa ânsia.

SENHORA – Ó filho, mas se ele foi capaz sozinho...

SENHOR – Não faças nada sem falar comigo. Não arranjes compromissos de que não te possas safar. Que isto são todos muito nossos amigos, mas à última hora é o diabo.

RAPAZ – É preciso aproveitar as oportunidades.

(SOBRAL, 2001, p. 95).

O protagonista deseja tornar-se o “outro” e o faz muito bem ao desempenhar o papel do filho do casal de maneira consciente. Ao se apresentar como um duplo inventado, motivado pela circunstancialidade da ocasião, ele interpreta as ações do “outro”, mesmo sem ter uma caracterização detalhada que o defina. Possivelmente, ele aproveita da situação de suas saídas e as torna um mote para justificar sua ausência, na iminência de preparar a situação para uma possível necessidade de eliminação de seu duplo.

Há uma cena em que o Senhor está a conversar com o suposto filho sobre os amigos, enquanto relembra casos, quando lança a seguinte ideia, como se vê neste trecho: “Sim, creio que sim. (*Falsa animação.*) Estive a conversar com ele umas vezes e pareceu-me muito modificado. Entusiasmado, discutindo por tudo e por nada e até com um certo dom de palavra, é verdade. É extraordinário como a gente se modifica” (SOBRAL, 2001, p. 97, grifo do autor). Quanto a esse trecho, é importante frisar que, mesmo diante do envolvimento na farsa, ao ponto de criar situações hipotéticas, como por exemplo, as que poderiam ou não ter acontecido com o provável amigo, a personagem Rapaz não despreza o seu “eu” original, que demonstra ter controle sobre as ações de seu duplo.

Ao manter, portanto, a farsa (simulação) o Rapaz também mantém alimentada à expectativa do Senhor de ter o filho de volta. Porém, é indispensável que o “outro” faça interferências na identidade do “eu”. Lamas (2004) afirma que “não importa o prisma em que se mire o tema do duplo, ou as tipologias de quaisquer outros autores que a ele se dedicaram [...] será sempre um tema de referência à questão da identidade humana e ao motivo de finitude” (LAMAS, 2004, p. 66). Isso quer dizer que é latente a possibilidade de finitude da duplicação ao ocorrer a morte, ou, como no caso do Rapaz um rompimento da situação.

Considerando que a outra face do Rapaz não foi completamente internalizada pelo seu “eu”, é importante mencionar que o caráter de proximidade entre a sua identidade original e seu duplo chegou a um ponto que o esgotou, e ele precisa se distanciar do casal. Farto com a situação e por não suportar mais, o Rapaz decide ir pra casa e se despede do casal.

RAPAZ – Estou esgotado. Tenho de me ir embora.

SENHORA – Peço-lhe. Estes dias só... (*intencional*) antes da partida. (*Alto.*) Então o alfinete?

(SOBRAL, 2001, p. 99, grifo do autor).

A falsa relação parental esgota a personagem Rapaz, que decide sair do consultório, mesmo sem ser atendido. Essa ação para o casal representa a ausência do filho, mas para o jovem representa um distanciamento da sua outra face. Ir embora significa retomar a sua identidade original e confinar o seu duplo, criado a partir de conflitos psicológicos. Segundo Rank esses conflitos não são explicados suficientemente “na constatação psicológica de que ‘o conflito mental cria o duplo’, o que corresponde a uma ‘projeção do conflito interno’, e sua realização, uma libertação interior, que traz consigo um alívio, embora à custa do medo do confronto” (RANK, 2013, p. 185, grifo do autor). O Rapaz rompe, mas não revela ao Senhor quem, de fato, ele é. No diálogo abaixo, pode-se observar tais aspectos:

RAPAZ – Tenho de me ir embora.

SENHOR – Já?

RAPAZ – Tenho de me ir embora.

SENHOR – Não ficaste zangado? Não quero que te vás embora zangado.

RAPAZ – Vou jantar com um professor que me vai dar uma carta de recomendação.

SENHOR – Quando voltas?

RAPAZ – Não sei quando poderei.

SENHORA – Antes da partida...

SENHOR – Vem amanhã, temos que pensar numa despedida. Convida os teus amigos.

RAPAZ – Boa noite, pai.

SENHOR – Dá, cá um beijo, rapaz.

SENHORA – Muitos, muitos beijos. (Abraça-se ao Rapaz e beija-o repetidas vezes.)

RAPAZ – Boa noite. Até amanhã.

SENHOR E SENHORA – Até amanhã.

O Rapaz sai.

(SOBRAL, 2001, p. 99-100, grifo do autor).

Mesmo inventando a mentira que tem um compromisso de ir jantar com um professor, que vai lhe oferecer uma carta de recomendação, o Rapaz não desmonta a farsa da Senhora. Logo, mantém no casal, especialmente para o Senhor, a projeção do filho vivo (seu duplo). Ao se despedir, deseja boa noite, chama o Senhor de pai e sai.

Somadas as circunstâncias, ao atuar como filho do casal, o jovem encontra motivos para vencer o medo de encarar a vida, pois havia tentado contra sua própria vida. Quanto ao medo da morte, Rank (2013) afirma o seguinte:

Pode-se argumentar que o medo da morte seja simplesmente expressão de um impulso excessivamente forte de autopreservação, que não quer abdicar de sua satisfação. Certamente o medo justificado da morte, que é vista como um dos principais males da humanidade, tem sua raiz mais profunda no instinto de autopreservação cuja maior ameaça é a morte (RANK, 2013, p. 188).

Uma mente perturbada tende a temer a morte. Isso se agrava ainda mais ao estar imersa em emoções negativas, como, por exemplo, o medo que presumivelmente predispõe elementos motivadores de desprazeres. No entanto, o medo de alguma maneira cria no Rapaz uma aversão à morte. Sendo o medo uma resposta emocional, age não como ameaça, mas como mecanismo de autoaceitação individual e o potencializa para fortalecer o seu íntimo pessoal.

Ao relacionar o fato do Rapaz procurar o médico para superar o trauma de uma tentativa de suicídio (velada) com a ação de se passar pelo filho do casal, de representar a figura espectral do jovem, ele encontra motivação para seguir sua vida. Ao fazer alusão ao mito de Sísifo, a personagem está a empurrar a grande rocha até um alto cume. Metaforicamente, ao se passar por outro, ele tem um momento consciente e reconhece a contradição entre a razão humana e mundo farsesco que se encontra inserido. Assim, como diz Camus (2010) a personagem se torna mais forte que seu rochedo, ao perceber sua existência no mundo e se potencializar para enfrentar a vida, “faz do destino um assunto do homem e que deve ser acertado entre os homens” (CAMUS, 2010, p. 87).

Essa outra face espectral do Rapaz contribuiu para que ele enfrentasse as ações do passado e pudesse buscar forças para reestabelecer a si mesmo, ou seja, perceber-se em sua totalidade, nessa bula, Bravo (2005) afirma que “o mito do duplo torna-se aqui a metáfora ou o símbolo de uma busca de identidade que leva ao interior” (BRAVO, 2005, p. 269). Somado a isso, Augusto Sobral demonstra que o duplo funciona como um meio de impedir a morte do filho na imaginação desequilibrada do Senhor, pois, para ele, o filho permanece vivo e isso é seu veio para superar o abismo da distância e da saudade.

Augusto Sobral procura tirar o espectador de seu lugar comum. Fazendo brotar a sensação de curiosidade, de espanto e que tenha uma postura crítica acerca do comportamento humano. A peça *Consultório* faz com que o espectador questione o cotidiano banal e o modo de compreender o mundo e a alienação dos sujeitos, pois “todos se ignoram a si próprios e ignoram os outros; todos morreram para si próprios e para o mundo, perdidos nele e espreitando-o da janela da sala de espera de um psiquiatra” (FADDA, 2001, p. 14). A partir das ações das personagens pode-se questionar o absurdo da existência da vida cotidiana, suas definições sociais no mundo e as alienações. Nesse sentido, o dramaturgo demonstra que as personagens doentes (em busca de cura) e alienadas são reflexos de uma sociedade doente, que procura afirmar a sua existência e a sua aspiração à solidariedade. Fortalecendo a ideia de que o teatro é um importante instrumento para refletir as angústias e os pensamentos da sociedade, ligados à essência humana e suas imperfeições.

QUARTO ATO

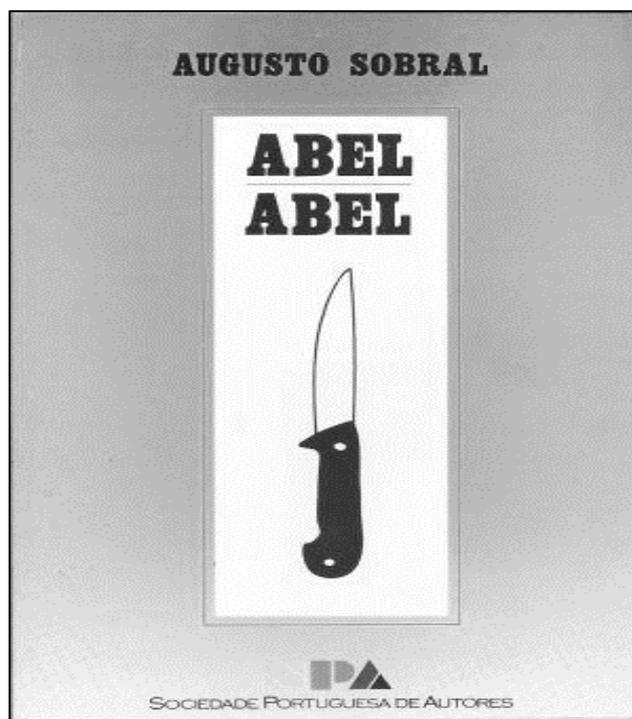


Imagem 09

Capa da Primeira Edição da peça *Abel, Abel* (1992).

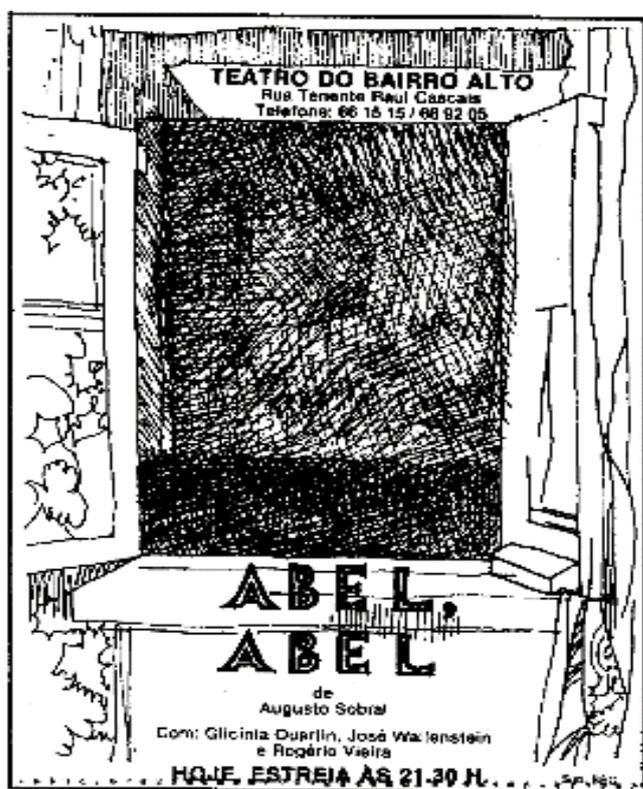


Imagem 10

Cartaz da peça *Abel, Abel*, de Augusto Sobral. Diário de Lisboa, 18 Maio de 1984, p. 15.

4 O CONFLITO DO MITO EM *ABEL, ABEL*: DA TRANSFORMAÇÃO À LITERALIZAÇÃO DA HISTÓRIA

As pessoas quando sentem que não são capazes de chegar aonde veem os outros chegar, põem-se logo a pensar o pior dos outros... É por isso que o mundo nunca há de passar disto. Se tu não fosses como és, se fosses capaz de puxar por ti, já não tinhas inveja do teu irmão...

(AUGUSTO SOBRAL, 2001, p. 326)

4.1 A dimensão do mito Caim e Abel: a subversão da relação fraternal

Na peça teatral *Abel, Abel*, de Augusto Sobral, o tema do ódio entre irmãos estabelece um diálogo com a narrativa bíblica de Caim e Abel. Nesse sentido, diante das controvérsias existentes, principalmente em relação ao texto bíblico, o objetivo da pesquisa é se ater à questão do conflito entre os irmãos que protagonizam a trama, uma vez que dessa relação emerge a imagem do duplo. Nessa perspectiva de análise, nota-se que o conflito está associado ao duplo desde a criação do mundo, quando Deus criou a luz e seu oposto, as trevas; essa oposição incide sobre a remota figuração do duplo, outros mitos também apontam o homem como um ser dual, repleto de contraposições e conflitos, mas que se complementam. Essa ideia se faz presente nas temáticas: masculino/feminino, homem/animal, espírito/carne e vida/morte; há confronto, porém necessariamente há também aproximações.

Produzir uma análise que envolva a dualidade das personagens movida pelo ódio fraternal, requer discutir também a disputa da atenção e do amor de seus progenitores e pela rivalidade estabelecida, o conflito envolvendo a ânsia pelo poder que impera entre os irmãos Albino e Abel. Quanto ao conflito dramático, Pavis (2015) faz uma observação afirmando que este é resultante de “forças antagônicas do drama. Ele acirra os ânimos entre duas ou mais personagens, entre duas visões de mundo ou entre posturas ante uma mesma situação” (PAVIS, 2015, p. 67). Considerando que o cerne do teatro consiste em apresentar ações humanas,

acompanhar a evolução de uma crise até chegar na emergência e resolução de conflitos, as personagens externam seus problemas individuais e coletivos. Sobre isso, Mesquita (1984) afirma que:

Abel, Abel é uma peça sobre problemas colectivos e individuais; é uma das obras universais da dramaturgia portuguesa. Augusto Sobral refere no programa que ‘chegou a vir nos jornais que os dramaturgos são uma espécie em vias de extinção’. Quem tal escreveu não conhece os dramaturgos contemporâneos, quem tal escreveu não sabe, nem sonha, como é fulgurante a trajectória em ascensão de um autor como Augusto Sobral (MESQUITA, 1984, p. 21, grifo do autor).

Com a peça *Abel, Abel*, o nome de Augusto Sobral novamente ganha relevo na produção teatral portuguesa ao apresentar um mundo ficcional que envolve a narrativa bíblica, e cria um jogo entre as imagens sagradas e profanas em uma trama que as ações das personagens revelam paradoxos existenciais, mas que estabelece relação com o momento político-social vivido em Portugal. Em *História da Literatura Portuguesa* (2001), António José Saraiva e Óscar Lopes, ao traçarem um panorama do teatro desde o Naturalismo, fazem menção a Augusto Sobral e enaltecem que na peça *Abel, Abel* o dramaturgo “foca a vocação assassina de heróis bíblicos” (SARAIVA; LOPES, 2001, p. 1121). Já Luiz Francisco Rebello, em *História do teatro português*, afirma que “Augusto Sobral confirmou o seu virtuosismo com um brilhante exercício teatral [...] e uma inteligente paráfrase do mito do paraíso perdido” (REBELLO, 2000, p. 161).

O estilo peculiar do dramaturgo é revelado nesta peça que também expõe características do teatro do Absurdo, dado que o mundo ficcional que envolve as personagens é um mundo destruído pela ausência dos que detinham o poder, e a luta por este poder é o que sustenta as motivações das personagens. O comportamento individualista revela a dificuldade de relação com a realidade exterior e a ilusão.

Em *Abel, Abel*, Augusto Sobral recupera uma das passagens mais conhecidas da Bíblia, a narrativa de Caim e Abel. No capítulo quatro de *Gênesis*, o conflito fraterno é o tema que se desenvolve na história abordada no primeiro livro

bíblico que trata da origem do mundo, da vida, da história e da humanidade. Os capítulos que antecedem o relacionamento conflitante entre os irmãos narram a criação do mundo e do homem pelo criador, procurando mostrar o lugar do homem e da mulher no projeto divino, ou seja, a humanidade como ponto alto da criação. No contexto bíblico, *Gênesis* (do grego) significa origem, pois narra o princípio histórico do povo de Deus. Mesmo enaltecendo o amparo da graça divina, o livro inicial mostra também que a história dos homens é marcada pelo mal. Ao procurar explicar a existência do mal, o capítulo três apresenta como questão central a pretensão realçada pelo desejo de Adão e Eva serem como Deus. Contudo, não é só a serpente o símbolo representativo do mal, os sentimentos humanos representam uma face do mal e é capaz de romper, de gerar violência e, conseqüentemente, gerar morte. O relacionamento entre os irmãos Caim e Abel é narrado como inesperado, diante da relação arquitetada pelo projeto divino, já que

o homem se uniu a Eva, sua mulher, e ela concebeu e deu à luz Caim. E disse: 'Adquiri um homem com ajuda de Javé. Depois ela também deu à luz Abel, irmão de Caim. Abel tornou-se pastor de ovelhas e Caim cultivava o solo. Depois de algum tempo, Caim apresentou produtos do solo como oferta a Javé. Abel, por sua vez, ofereceu os primogênitos e a gordura do seu rebanho. Javé gostou de Abel e de sua oferta, e não gostou de Caim e da oferta dele. Caim ficou então muito enfurecido e andava de cabeça baixa. E Javé disse a Caim: 'Por que você está enfurecido e anda de cabeça baixa? Se você agisse bem, andaria com a cabeça erguida, mas, se você não age bem, o pecado está junto à porta, como fera acuada, espreitando você. Por acaso, será que você pode dominá-la?' Entretanto, Caim disse a seu irmão Abel: 'Vamos sair'. E quando estavam no campo, Caim se lançou contra o seu irmão Abel e o matou. Então Javé perguntou a Caim: 'Onde está o seu irmão Abel?' Caim respondeu: 'Não sei. Por acaso eu sou o guarda do meu irmão?' Javé disse: 'O que foi que você fez? Ouço o sangue do seu irmão, clamando da terra para mim. Por isso você é amaldiçoado por essa terra que abriu a boca para receber de suas mãos o sangue do seu irmão. Ainda que você cultive o solo, ele não lhe dará mais o seu produto. Você andarás errante e perdido pelo mundo'. Caim disse a Javé: 'Minha culpa é grave e me atormenta. Se hoje me expulsas do solo fértil, terei de esconder-me de ti, andando errante e perdido pelo mundo; o primeiro que me encontrar, me matará'. Javé lhe respondeu: 'Quem matar Caim será vingado sete vezes'. E Javé colocou um sinal sobre Caim, a fim de que ele não fosse morto por quem o encontrasse. Caim saiu da presença de Javé, e habitou na terra de Nod, a leste de Éden (GÊNESIS, 4:1-16, grifo do autor).

O relacionamento entre Caim e Abel é o oposto ao que Javé espera das relações entre os irmãos. Os laços fraternos são fortalecidos quando um protege o outro, contudo o ódio, o ciúme e a rivalidade fazem com que em vez de proteger, um irmão fere e mata o outro. O mito bíblico apresenta o pecado de morte em um contexto social pela primeira vez, essa força tentadora é comparável a uma fera enfurecida pronta para atacar. A retidão e a bondade de Abel agrada e o comportamento de Caim, assim como sua oferta não agrada a Javé, diante da rejeição, o ódio de Caim o faz levantar-se contra Deus e a matar Abel, e como punição o assassino é amaldiçoado. Indiferentemente da possibilidade de Caim ser provocado a matar, o seu ato o leva ao caminho da rejeição.

A relação entre o mito bíblico e a peça de Augusto Sobral pode ser identificada no texto do dramaturgo, pois traz pressupostos da narrativa bíblica que se entrelaçam na constituição da trama, podendo ser considerado uma paródia. Interessante observar a capacidade crítica do dramaturgo ao trabalhar e decifrar informações de diferentes campos do saber para construir um novo texto, diante de uma revisitação da história de Caim e Abel. A crítica Linda Hutcheon (1985) realizou um estudo acerca da configuração dessa prática na modernidade e afirma que a paródia não é uma simples retomada de obras ou textos, ela é, também, capaz de rememorar e prestar certa reverência. Dessa forma,

a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos. Este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de ridículo pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de tornar caricato [...] No entanto, *para* em grego também pode significar <<ao longo de>> e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste. É este segundo sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia de modo muito útil para as discussões das formas de arte modernas (HUTCHEON, 1985, p. 48, grifo do autor).

A autora ressalta que o interesse da produção moderna pela paródia é fomentado no contexto das interrogações gerais acerca das práticas artísticas, bem como a caracterização de uma linguagem autorreflexiva. Assim como pelas

características de transcontextualização e inversão, repetição com diferença, as quais exigem do leitor inúmeras referências que envolve o texto base, no caso da peça teatral *Abel, Abel*, a história de Caim e Abel.

Para além disso, é importante considerar os dois textos como literários. De acordo com Harold Bloom (2001), a Bíblia é uma antologia literária de um povo. Este povo é denominado de judaico-cristão e o livro sagrado guia a religiosidade de seus seguidores na vida ocidental. Ao empregar a linguagem escrita e relatar as ações divinas no percurso histórico da humanidade, o texto bíblico é, também, um texto literário. Nessa perspectiva de análise, o mito bíblico da história de Caim e Abel é matéria para a peça e é inevitável estabelecer uma relação entre os dois textos. Fernando Midões (1984) procura explicar o envolvimento de Augusto Sobral com a história narrada no livro de *Gênesis*, para o autor:

Augusto Sobral explica <Abel, Abel>. Explica como um português, ateu, de cinquenta anos (com o tempo que viveu e como o viveu), pode, em 1984, partir da parábola do *Gênesis*, interpretá-la pessoalissimamente e acabar por encontrar-se, ao fim e ao cabo, face-a-face como esforço de 'olhar o espelho', com a tentativa de pelo menos, surpreender traços de feições, num caminho que permita o retrato vivo, futuro, sem dúvida dinamicamente mutável mas, por assumido, pleno de uma identidade inteiriça (re)descoberta onde não se projectarão sombras ou neblinas de Quintos Impérios nem reminiscências de Paraísos Perdidos (MIDÕES, 1984, p. 29, grifo do autor).

Desse modo, a imagem do ódio fraternal dos irmãos é abordada na peça de maneira que a personagem Albino é uma transfiguração de Caim e a personagem Abel é o filho que agrada os progenitores. Ao disputarem o amor de seus pais e o poder, a rivalidade ganha relevo. Interessante observar que a personagem Senhor, por ser o detentor do poder que impera na trama, age como Javé no mito bíblico, porém não tem participação na peça, sua lembrança é sempre apresentada pelas demais personagens. Tanto a narrativa bíblica de Caim e Abel, quanto a peça de Sobral apresentam o homem e suas relações como ponto de partida e ponto de chegada. Nesse sentido, ao realizar a análise da peça em interface com o mito bíblico, não se tem a pretensão de apresentar uma abordagem teológica da

narrativa bíblica, mas utilizar como contributo para a análise teatral e da dualidade das personagens em consonância com o contexto de produção.

4.2 A personagem e as relações de poder

A peça *Abel, Abel* teve um processo de produção interrompido por um longo interstício temporal, pois é iniciada no findar da década de 1960, quando o autor principia sua produção teatral, mas é deixada de lado por um período. Anos depois, Augusto Sobral retoma a peça que foi “iniciada nos finais dos anos 60 e concluída em 1984 onde é retomado o gosto para a recuperação do mito. Neste caso trata-se do tema bíblico do ódio entre Caim e Abel” (FADDA, 2001, p. 23). Essa retomada tem como resultado a versão final. Essa peça de Sobral foi levada ao palco em um momento que ele já havia conquistado credibilidade e notoriedade, bem como já tinha estabelecido parcerias que correspondiam com as urgências políticas da época.

Abel, Abel foi estreada no dia 18 de maio de 1984, no Teatro do Bairro Alto. Com encenação de Rogério Vieira, a peça obteve o Prêmio da Crítica para melhor original português do ano de 1984. Conforme relata Fadda (2001),

as virtudes do texto são exaltadas, no mesmo ano da redação final, pelo espetáculo levado à cena por Rogério Vieira ainda no Teatro do Bairro Alto, apresentado a partir do mês de Maio e premiado pela crítica como melhor texto dramático de 1984, enquanto para a edição terá de esperar nove anos (FADDA, 2001, p. 25).

Dividida em três tempos²² a trama relaciona imagens sagradas e profanas, além de constituir um importante saldo do 25 de abril de 1974; a peça vai ao palco depois de dez anos do evento da história de Portugal resultante do movimento político também conhecido como Revolução dos Cravos. A trama conta a história de uma família que reside em uma quinta de propriedade de um Senhor, mas o

²² Geralmente as peças são divididas em atos, no caso específico de *Abel, Abel*, Augusto Sobral a dividiu em três tempos.

dono e antigo patrão sumiu. Esse Senhor tinha aos seus serviços um casal, com dois filhos, e não tinha descendentes ou parentes que pudessem surgir para reclamar o direito pela propriedade, logo a casa fica aos cuidados da família de seus empregados: o Pai, a Mãe, Albino e Abel. Cheia de significação a casa é detalhadamente descrita na indicação cênica inicial, como percebe-se no trecho:

A casa não é de construção recente e terá sofrido várias adaptações ao longo do tempo, tendo perdido qualquer carácter, evidenciando em todos os seus detalhes a solução de remedeio ainda que hábil e talvez com pretendida comodidade.

Se era uma casa rural ou um seu anexo, hoje sobrevive numa zona suburbana e talvez que para além da porta exista ainda uma pequena área de terreno onde se plantam hortaliças, batatas...

Mas que não seja nítido, ou tão nítido que prejudique o ambiente geral de esterilização da terra.

Baldios, vazadouros, construções industriais clandestinas... adivinhados.

No interior da casa há ordem.

Mesa, cadeira, um eventual aparador ou um frigorífico, estão onde devem estar, muito embora se deva sentir que nada tem ali o seu lugar próprio.

(SOBRAL, 2001, p. 313, grifo do autor).

A casa é carregada de sentidos que entrelaçam as vidas e as histórias das personagens, os filhos do casal nela cresceram e as lembranças aproximam dos que se foram, como é o caso do progenitor da família que também sumiu. O Senhor e o Pai não compõem o palco, contudo são constantemente lembrados, além de serem as pessoas de quem se falam na trama. A relação de poder estabelecida, quando em sua estadia na casa, permanece imperativa no lar, principalmente em relação ao Senhor.

O sumiço do Senhor é um mistério que ronda toda a trama, pois o Senhor sumiu, já com a idade avançada, sendo ainda paralítico e dependente de uma cadeira de rodas, que não a levou consigo, como se pode verificar no diálogo da Mãe com os filhos na cena que retrata a ausência física do Senhor:

ALBINO – E se o velho, um dia, entra outra vez pela porta adentro.

A MÃE – E tu que que não falasses no velho... Ora, o velho nunca mais volta... Como é que ele há-de voltar? O que eu pergunto a mim própria é como é que ele conseguiu sair daqui...

ABEL - Passou a quinta a patacos... Agradeça-lhe ter-nos deixado a casinha... Se ainda ninguém lhe tocou aqui na casa, pode ter a certeza: é que ele este bocado aqui não vendeu... Dê-lhe graças.

A MÃE – O que eu pergunto a mim própria é como é que ele conseguiu sair daqui... Já não falo depois de tantos anos ele sair assim sem dar uma palavra... O que eu pergunto a mim própria é como ele conseguiu sair daqui... Não podes calcular as vezes que eu fico acordada de noite a perguntar a mim própria como é que raio, o velho (*emendando*)... o senhor... terá desaparecido, assim, sem levar a cadeira, parálítico como ele estava, há tantos anos... Tinha eu de lhe dar o comer à boca...

ALBINO – Alguém o levou...

A MÃE – O quê?

ALBINO – Alguém levou o velho... É o que eu lhe estou sempre a dizer.

(SOBRAL, 2001, p. 316, grifo do autor).

Considerando que o Senhor é a pessoa de quem se fala na peça, torna-se uma referência que está ligada ao poder que exerce na família. Seu sumiço é um mistério que as personagens ficam em busca de desvendar durante a peça toda, algumas hipóteses são apresentadas, mas não há confirmação e o misterioso desaparecimento se mantém. Contudo, há de se considerar que é uma ausência física, pois ele é lembrado constantemente na trama, principalmente por sua cadeira de rodas. A posição que ele ocupava na casa, proporcionava-lhe a realização de seus desejos em detrimento dos desejos das demais personagens. Enfim, o Senhor era detentor de algo que era disputado pelos irmãos, o poder. Tal poder é materializado na cadeira que aparece "*Isolada no meio da cena, uma cadeira de rodas, já bastante velha*" (SOBRAL, 2001, p. 314, grifo do autor). Albino se apodera da cadeira de rodas e passa longos períodos do dia sentado nela, no centro da casa. Essa atitude de Albino deixa a Mãe irritada, pois o filho perdera a vontade de fazer as coisas de casa e cuidar da quinta, pois antes desse comportamento atípico, Albino deixava tudo em ordem, uma vez que lidar com a terra e com a plantação era algo que o aprazia e fazia bem.

A mãe quer que Abel leve a cadeira, pois não suporta mais ver Albino sentado nela, isso pode ser visto no trecho: “A MÃE – Lá estás tu outra vez, sentado nessa maldita cadeira. Não há meio de perderes essa mania. Saia daí, não ouves? Levanta-te dessa maldita cadeira de rodas... Ó meu Deus... Mas o que será preciso?” (SOBRAL, 2001, p. 315). Abel atende o pedido da Mãe com gosto, pois deseja se apropriar da cadeira, aproveitando-se do momento que estão sentados em volta da mesa ele revela que dará um presente para a Mãe como recompensa pela autorização que tem para levar consigo a cadeira:

Sentam-se todos à volta da mesa.

ABEL – Não vale a pena gritar com ele... Eu hoje vou levar a cadeira e acabaram-se as discussões. Em troca daquela coisa que trouxe levo a cadeira. Vocês é que ficam a ganhar... *(Pausa.)* Mas sempre tem um ar de negócio. Não gosto de fazer nada que não tenha um ar de negócio. Tenho medo de perder a prática.

A MÃE – Podes levar a cadeira à tua vontade, não quero nada em troca.

ABEL – Mas vai ter. *(Levanta-se.)* E já vai ver o que é... *(Jogo).* Eu não estou aqui para aldrabar ninguém... *(Encaminha-se para a saída ao ritmo de contagem.)* Vai ter... uma *(contagem.)* Vai ter... duas *(contagem).*

Sai para o exterior. Albino e a mãe ficam suspensos na contagem que se não completa aguardando o regresso de Abel. Ouve-se o bater da porta do carro e Abel reentra em ritmo vivo, sobraçando uma enorme caixa de cartão, que pousa na mesa.

ABEL – E vai ter... três. *(Esta contagem é simultânea com o pousar da caixa na mesa.)*

A mãe põe-se de pé e espreita para dentro da caixa.

A MÃE – Outra televisão!

ABEL – Mas esta é a cores...

A MÃE – Pega lá a cadeira... Leva-a. Vai pô-la já no carro para não te esqueceres. Leva-me isto daqui...

(SOBRAL, 2001, p. 319, grifo do autor).

Nota-se o quanto a Mãe está entusiasmada com a nova televisão a cores, porém muito mais com a possibilidade de Abel levar de vez a cadeira para não presenciar mais Albino sentado nela e a pensar na vida. Abel agarra a cadeira e vai levá-la até a mala do carro, enquanto isso Albino fica a retrucar sua mãe dizendo

que ela não deveria ter dado a cadeira ao irmão, pois não pertence a ela. Abel retorna e durante o momento em que instala a nova televisão para a Mãe, Albino sai para o exterior da casa, vai até o carro, que está com o porta-malas entreaberto, pois a cadeira não permitiu o fechamento completo, e pega a cadeira. A Mãe ao aproximar da porta para o exterior tem a sua atenção despertada para algo e chama por Abel, como pode-se perceber no trecho: “Chega aqui, Abel! Anda ver... Olha o que ele está a fazer... Foi tirar a cadeira de rodas do carro e vai levá-la para a esconder em qualquer sítio. Não deixes... Vai lá!” (SOBRAL, 2001, p. 322).

A relação que Albino estabelece com a cadeira é muito intensa, o crítico teatral José Manuel da Nóbrega escreve que a cadeira de rodas “é uma herança do homem desaparecido, um símbolo do seu poder. Albino ocupa a frequentemente não para fazer as habilidades de que Abel é capaz, mas para pensar na vida e a vida é muito grande” (NÓBREGA, 1984, p. 7). Incomodada, a Mãe que não sabe muito bem como Albino arranhou tal mania, ela relata que “ao princípio nem ligava... Só dei por isso, depois... Ele fala sozinho, ou faz umas rezas ou qualquer coisa assim. Às vezes oiço-o quando estou lá dentro... Mas ele assim que dá por mim, cala-se” (SOBRAL, 2001, p. 322). A Mãe quer que Abel vá atrás do irmão, retome a cadeira e a leve para que o comportamento de Albino na casa possa voltar a ser como antes, pois a mania está a ganhar ares de loucura. Abel, então, sugere à Mãe que é melhor deixar Albino esconder a cadeira e depois ver o sítio onde ele vai deixá-la, que ele a busca e leva consigo. A Mãe retruca dizendo que Albino pode desconfiar deles sobre o sumiço da cadeira, mas Abel já tem um culpado caso isso ocorra: “ABEL – Desconfiar é uma coisa... Ter a certeza é outra. E a gente diz-lhe sempre que não fomos nós. A coisa mais natural é a miudagem que anda por aí dar com a cadeira e leva-la... Dizemos que foi a miudagem” (SOBRAL, 2001, p. 322).

Essa ideia faz com que a Mãe provoque Abel em relação ao medo que ele tem de Albino, mas Abel responde que prefere evitar confronto com o irmão, pois este está sempre pronto para reagir contra suas ações. Na cena seguinte entra Albino na sala, as três personagens ficam em pé a assistir a nova televisão; Albino relata que a cadeira foi roubada e que, possivelmente, deve ter sido a miudagem. Porém, a Mãe, em meio à discussão, revela que ela e Abel viram quando ele retirou

a cadeira de rodas da mala do carro e a levou para esconder, então o questiona acerca de como poderia ter sido a miudagem.

Sem a cadeira de rodas, Albino faz um desabafo direcionado a Mãe e pega uma cadeira que está ao pé da mesa e coloca no centro da casa, como se estivesse a substituir a cadeira de rodas. A Mãe, possessa com o comportamento do filho, quer compreender o seu interesse pela cadeira e pergunta:

A MÃE – Lá vens tu outra vez com a cadeira... Para que diabo queres tu a cadeira?

ALBINO – E a ele? O que é que lhe interessa a cadeira? Ele até disse que a cadeira não valia nada. Se não vale nada porque é que ele a quer?

A MÃE – Fui eu que lhe pedi para ele a levar. Tu sabes muito bem que fui eu que pedi para ele a levar. Não te podia ver ali sempre sentado na cadeira... Um homem com saúde... Até podes ser castigado. O senhor me perdoe.

(SOBRAL, 2001, p. 326).

Ao ser questionado acerca de seu interesse pela cadeira, Albino devolve o questionamento para a Mãe, pois, se a cadeira não tivesse valor algum, por que Abel a queria levar? Por mais que a Mãe justifique que foi ela quem solicitou, um suspense fica envolto na trama; será mesmo que Abel não tem interesse pela cadeira? Será que a cadeira não representaria para Abel, o mesmo que representaria para Albino? Ou seja, a posse do poder que emana da cadeira de rodas do Senhor? Eis o objeto a ser disputado pelos irmãos, não a cadeira em si, mas o que ela representa, o poder.

Outra questão que provoca Albino é o fato da Mãe não perguntar o que Abel irá fazer com a cadeira. Para Albino, a Mãe fica irritada com a relação que ele estabelece com a cadeira de rodas, mas não questiona a relação do seu irmão. Essa situação gera um desconforto em Albino, ele percebe certa proteção da Mãe em relação a Abel quanto a posse da cadeira de rodas. Porém, como notadamente não é o objeto físico que lhe interessa, mas o que ele representa, ele sem poder ter a sua cadeira de rodas na casa, traz uma nova cadeira, como mostra o trecho que segue:

Albino entra em cena trazendo um objeto embrulhado em papel de jornal que poisa no chão a meio da cena.

Segue-se um jogo de entradas e saídas durante o qual Albino regressa trazendo sempre um novo embrulho que junta aos outros no centro da cena.

Em certa altura parece ter juntado todos os embrulhos que desejava.

Dirige-se à porta a certificar-se de que está só.

Começa a desfazer embrulhos.

Cada um dos embrulhos contém uma peça solta de uma cadeira de mobiliário de escritório, com apoio de braços e rodízios nos pés.

As várias peças ficam espalhadas no chão no meio dos papéis amachucados.

Albino vem espreitar para o exterior certificando-se de que está só.

Junta os papéis espalhados numa grande bola e sai, regressando pouco depois de mãos vazias.

Senta-se na cadeira e fazendo-a deslocar como que se instala no seu lugar certo. Respira.

(SOBRAL, 2001, p. 327, grifo do autor).

No início do Segundo Tempo da peça, Albino após movimento de entradas e saídas traz para o centro da casa alguns embrulhos e, após certificar que está sozinho no recinto, monta sua nova aquisição, uma cadeira de mobiliário de escritório, com apoio de braços e rodinhas nos pés. Sua mãe está fora de casa a fazer compras, quando chega espanta-se com a nova aquisição de Albino e pergunta se Abel esteve pela casa. Quando Albino responde que não, ela lhe diz: “A MÃE – Onde é que tu foste arranjar essa caderia?...” (SOBRAL, 2001, p. 328). Albino diz que ganhou, pois compraram mobília nova em seu serviço e iam deitá-la fora.

Com a nova cadeira, Albino se põe a conversar sozinho novamente, sua mãe volta a intrigá-lo: “A MÃE (*entrando*) – Lá estás tu outra vez a falar sozinho.” (SOBRAL, 2001, p. 328, grifo do autor). Mas o filho responde que não está a falar sozinho e responde: “ALBINO – Não estava a falar sozinho... Estava a falar comigo” (SOBRAL, 2001, p. 328). Interessante observar que a partir desse momento, a Mãe passa a olhar fixamente para a cadeira nova e quer saber se não podem doar outra

para ela. Como Albino responde que só dão uma a cada funcionário, a Mãe pede para sentar e experimentar a cadeira nova. Espantado com o comportamento da Mãe Albino a interroga, como pode-se notar no fragmento:

ALBINO – Ah! Esta cadeira já não lhe faz impressão.

A MÃE – Não, esta cadeira já não me faz impressão. Esta cadeira é uma cadeira de trabalho... A outra era uma cadeira de um doente, de um parálítico.

ALBINO – Um doente e um parálítico de quem a mãe tinha medo.

A MÃE – E a cadeira nova que tu tens agora lá no serviço, ainda é melhor do que esta?

ALBINO – Pois claro que é melhor.

A MÃE – Deixa-me experimentar...

ALBINO – Experimentar o quê?

A MÃE – Deixa-me sentar um bocadinho... Não sejas egoísta.

ALBINO (*levanta-se*) – Vá, sente-se lá um bocadinho... É uma cadeira como as outras.

A MÃE (*instalando-se*) – Não é nada uma cadeira como as outras. (*Dá pequenos saltos experimentando o ligeiro molejar da cadeira e, firmando as pontas dos pés no chão, ensaia pequenas rotações.*) Nunca supus que tivesse um lugar tão bom lá no teu serviço. As cadeiras dos chefes são iguais a estas?

ALBINO – São do mesmo género, um bocado maiores... E são muito pesadas.

(SOBRAL, 2001, p. 330, grifo do autor).

A mudança de comportamento da Mãe é posta em questão por Albino e a justificativa dela é que a antiga cadeira era de um parálítico e que a nova é uma bela cadeira de trabalho. O desejo de experimentar a nova cadeira vai além de sentir o prazer de sentar-se, percebe-se que a Mãe também tem interesse em se apropriar da cadeira e do poder que ela representa. Albino vendo que a sua mãe não saía da cadeira lhe diz: “ALBINO – Era só um bocadinho e afinal nunca mais sai daí. Vá lá! Levanta-se!” (SOBRAL, 2001, p. 331). A Mãe ignora o pedido do filho continua a conversa e em simultâneo “*Exterioriza a sua alegria, brincando na cadeira, chegando quase a fazê-la rodopiar com se dançasse.*” (SOBRAL, 2001, p. 332, grifo do autor). Nessa indicação cênica, pode-se notar o quanto a Mãe está

encantada com a cadeira e só levanta diante da insistência de Albino, que se apropria do assento, tão logo a Mãe se levanta.

O Terceiro e último Tempo da peça envolve o fim trágico de Abel, o dramaturgo sugere que ele, presumivelmente, foi assassinado por Albino com a faca que é deixada sobre a mesa. Quanto aos aspectos do teatro trágico Rodrigues da Silva (2008) afirma que a tragédia tem potencial para projetar os mitos, que são capazes de propiciar explicações que o homem não consegue. Ao citar Aristóteles, “O mito é a alma da tragédia”, o crítico observa que a tragédia é um espetáculo que tem como alma o mito. Sobre isso, ele diz: “temos de ressaltar e discutir a importância dos elementos históricos imbricados nessa forma de produzir ficção. A tragédia toma como matéria, para o enredo, aspectos de sua atualidade, os problemas, os costumes e os conflitos existenciais” (RODRIGUES DA SILVA, 2008, p. 95). Esses aspectos confirmam que a organização social colabora para o conflito nesse molde de peça teatral, contudo, segundo o autor, há outros caminhos que dão à tragédia estatuto próprio. No caso da peça de Augusto Sobral, o Terceiro Tempo já inicia com cenas que envolvem a suspeita do assassinato de Abel, conforme pode-se perceber na primeira indicação cênica:

Albino entra em cena vindo do exterior agarrando com ambas as mãos a cadeira do escritório.

Poisa-a com violência batendo com ela no chão.

Nota-se então que traz também consigo uma faca que poisa sobre a mesa.

Senta-se na cadeira e permanece imóvel.

A Mãe entra pouco depois, muito agitada, pela mesma porta para o exterior.

(SOBRAL, 2001, p. 334, grifo do autor).

Nessa indicação cênica, percebe-se que a Mãe entra pela mesma porta a procurar por Abel, ao perguntar a Albino sobre o seu irmão, este responde que Abel havia fugido. A Mãe não acredita e anuncia o caso aos vizinhos que chamam o Guarda para investigar o sumiço de Abel, enquanto isso ela continua a interrogá-lo:

A MÃE – Anda lá! Acaba o teu trabalho... Mataste o teu irmão... Agora mata a tua mãe. Um filho meu!... Assassino!... E era capaz de jurar que foste tu que mataste o senhor... Mataste o desgraçado do velho para ficares com a cadeira...

ALBINO – Cala-se! Não matei ninguém. Fui atrás dele com a faca, mas ele fugiu... Eu só queria que ele me desse a cadeira. Ele largou a cadeira e fugiu... Esta cadeira é minha... A outra era do velho... ele levou-a... Mas esta cadeira é minha...

A MÃE – Estás a mentir! Como é que Abel fugiu se o automóvel em que ele veio está ali parado à porta do quintal?

ALBINO – Fugiu a correr... Foi a pé.

Não tarda nada está aí de volta para vir buscar o automóvel. Assustou-se e fugiu!... O Abel teve medo de mim!...

A MÃE – Onde é que tu escondeste o corpo? Onde é que está o corpo do teu irmão?

ALBINO – Anda com ele... Está onde ele estiver...

A MÃE – Eu tenho o direito de saber... Eu quero chorar sobre o corpo do meu filho, morto pelo seu próprio irmão.

(SOBRAL, 2001, p. 334-335).

Como pode-se ver, a Mãe acusa Albino pela morte de Abel, porém este é relutante em afirmar que não havia cometido o crime que sua progenitora o acusa. Contudo, ele demonstra o desejo que carrega em si de matar Abel, como mostra o trecho: “ALBINO – Isso! Esmagá-lo assim como as moscas que nos picam. Ou mesmo que não cheguem a picar. Mas que poisem em nós... E nos ameacem de picar, só por isso” (SOBRAL, 2001, p. 335). Albino não esconde sua vontade de matar o irmão e deixa transparecer o latente ódio que há entre os dois. Para Albino esse ódio é alimentado por motivos que não estão à vista para todos, mas há em cada um de querer/poder dominar os outros.

O Guarda chega para investigar o possível assassinato de Abel, revestido de autoridade, esse guarda fala e se movimenta como Abel, mesmo que a Mãe não perceba. Ao chegar na casa, ele solicita que todos saiam para poder realizar o seu trabalho. Em resposta a um dos questionamentos da Mãe acerca do desaparecimento de Abel, após as investigações preliminares, o Guarda responde: “O GUARDA – Todos dizem que viram, mas cada um conta a coisa da sua maneira... Ninguém viu o corpo... Ninguém sequer viu o corpo” (SOBRAL, 2001, p.

337). O fato é que Abel sumiu, mas não há corpo, nem confissão de Albino, nesse sentido para que o caso seja elucidado a alternativa é que uma das duas situações sejam esclarecidas. A Mãe mostra para o Guarda a faca, que possivelmente foi utilizada no crime. O Guarda diz que vai levá-la para análise, com o intuito de identificar se há vestígios de sangue, esses vestígios comprovariam o crime. Albino toma a faca para si e fala para a Mãe que o Guarda parece com Abel. Já o Guarda solicita a faca para Albino, mas ele foge para o exterior da casa levando consigo a faca. A Mãe pede ao Guarda para ir atrás de Albino, mas é surpreendida com a sua reação que diz sobre a possibilidade de não ter havido nada, por falta de elementos que comprovam o crime. Essa atitude do Guarda leva a mãe a perceber que, assim como Abel, ele está com medo de Albino.

Enquanto a Mãe e o Guarda conversam, ouvem a voz de Albino e de uma multidão atrás dele, que de súbito lança junto aos pés da Mãe e do Guarda a faca e relata que a multidão quer matá-lo, pois, as pessoas acreditam que ele é o assassino de Abel. A Mãe pega a faca do chão e a coloca em seu devido lugar e sai. O Guarda senta-se na cadeira de escritório e de costas questiona Albino por onde ele tem andado, mas não ouve respostas.

Abel não é o único indivíduo que some na trama, similar ao seu caso nos demais sumiços também não são encontrados vestígios do que aconteceu, nem os corpos. Em momentos e ocasiões distintas, o Pai e o Senhor apenas sumiram. Segundo Fadda (2001), a personagem Albino atua na trama como uma espécie de guarda da memória desprovido de esperança e condenado a ser réu ou “bode expiatório das culpas pessoais e colectivas, enquanto impunidade tutela os que respeitam a autoridade por medo, os que a servem e os que dela se servem por oportunismo egoístico” (p. 25).

Abel, Abel confirma o nome de Augusto Sobral como um importante dramaturgo do moderno teatro português. Serôdio (1984) afirma que o Teatro do Bairro Alto voltou a ser lugar de revelação de um bom texto (depois do sucesso de *Memórias de Uma Mulher Fatal*): “e para ajuizar o seu valor literário e das suas potencialidades cênicas bastaria ver esta encenação de Rogério Vieira que desde logo enuncia a relação íntima de texto-espaco-objetos” (p. 15). Dentre as potencialidades cênicas enunciadas por Serôdio, algumas se destacam como a

utilização do tempo na peça. Presente e passado constituem a organização temporal da trama, a qual é dividida não em atos, mas em tempos. O dramaturgo a nomeia de “Peça em 3 tempos”. Aparentemente é uma peça linear, porém ao analisar a sua composição percebe-se que, conforme Fadda,

Mais do que em todas as obras anteriores, é este o caso emblemático em que é preciso desconfiar de uma linearidade tão aparente. As personagens, presentes ou evocadas, esboçadas ou definidas no seu perfil psicológico, possuem uma carga simbólica cuja densidade não é captável a uma leitura superficial e apressada (FADDA, 2001, p. 23-24).

No Primeiro Tempo, as três personagens compõem o palco com destaque para a relação fraterna entre Abel e Albino, bem como para a relação entre Mãe e filhos. Abel só surge no Primeiro Tempo e retorna no Terceiro Tempo, mas como Guarda. No Segundo Tempo, mais curto que o primeiro, a Mãe e Albino evocam as demais personagens em um tempo que já passou e, também, no curto Terceiro Tempo, Albino, a Mãe e o Guarda com cara de Abel compõe a trama, como nos demais tempos, evocando a presença das demais personagens.

Os três tempos são distintos entre si e as ações da trama compõem momentos bem definidos em cada um deles, porém no mesmo espaço “em torno do lugar objeto que é a cadeira, provando esta convergência que o texto se constrói sobre uma retórica teatral concentrada e quase classicizante” (SERÔDIO, 1984, p. 15). Nessa perspectiva cênica, o tempo não é cristalizado, pois a existência das personagens no presente ficcional é repleta de ações que envolvem o passado da família, logo elas são retomadas ao tempo que já se passou, e utilizada pelo dramaturgo como um instrumento para recordar o poder que as personagens invocadas do passado detêm em relação aos membros da família que estão a vivenciar o aqui e o agora da ficção. Ryngaert (2013) utiliza o termo teatro das possibilidades para arguir acerca das diferentes formas de temporalidade. De acordo com o autor, trata-se de “uma dramaturgia em que o espaço-tempo gera simultaneamente várias dimensões e épocas para dar conta do homem que se cria” (p.127). Assim, a dimensão de uma época que já se passou faz alusão ao mito bíblico também.

As ações do presente são detentoras de uma relação de dependência que surge no momento da espera, haja vista que os diálogos retomam o tempo passado para criar possibilidades cênicas das cenas atuais mediadas pelo poder evocado em relação a personagem Senhor e o poder que sua situação na casa ainda impera intermediado pela cadeira. Para além da morte, o Senhor e o Pai se fazem presentes em um constante desafio de recordações. Esse percurso do texto de Augusto Sobral pode ser observado nas ações das personagens com a utilização do mesmo espaço ficcional que é minimizado, definido, que é a casa. É recorrente nas peças do dramaturgo, dar ênfase ao espaço interior, pode-se citar como exemplo a peça *Consultório*. Em *Abel, Abel* há domínio do espaço interno na trama, porém as personagens constantemente fazem menção e uso do espaço externo. Nóbrega tece sua opinião ao retratar o espaço exterior e sua relação com as personagens:

Para a mãe, esse espaço exterior de nuvens compactas e borrascosas é o mundo onde se acoita essa gente que veio por aí a tomar-nos a terra; para Abel, é a cidade eléctrica das oportunidades, escadas para subir e conquistar; para Albino, é aquela paisagem cinzenta e subterrânea do emprego onde as caras mudam todos os dias, todos lhe dão recados e ele não ouve quando o chamam, ou uma janela aberta para um mar de chumbo onde se petrificou a descoberta de uma imensa solidão (NÓBREGA, 1984, p. 7).

Conforme a percepção do autor, há também a evocação do espaço exterior e como cada personagem o vislumbra. Segundo Bachelard (1993) as lembranças podem evocar questões referentes ao espaço, essas lembranças são perceptíveis através de imagens armazenadas no inconsciente de cada personagem e o espaço possui um valor considerado, dado que não é o tempo o único elemento responsável pela memória. No caso da família, a casa da quinta é um elemento que representa refúgio para as lembranças das personagens. Assim, para o autor, “é pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas” (BACHELARD, 1993, p. 29). Nesse sentido, a quinta é o local em que a família vivia

quando os irmãos eram pequenos, o mesmo ambiente, porém com uma dimensão simbólica diferenciada, recordada pela memória, como pode-se notar na descrição da quinta pela voz da Mãe, antes da construção das casas:

A MÃE – E que bonito que isto era dantes, quanto eu e o teu pai viemos para aqui trabalhar para o velho, que nesse tempo ainda não era tão velho assim. Nós tratávamo-lo por o senhor, sempre. Mesmo eu e o teu pai a falar um com o outro dizíamos sempre: o senhor. Tudo isto à volta da casa era um verdadeiro jardim, cheio de árvores de fruto. *(Pausa. Ocorre-lhe uma ideia.)* Tu nunca mais conseguiste saber nada? Andas por tanto lado, lidas com tanta gente... Sempre tive uma esperança de que tu um dia havias de chegar a saber alguma coisa dele...

(SOBRAL, 2001, p. 321, grifo do autor).

O lugar do aqui e agora é posto em relação de distanciamento temporal ao espaço evocado pela memória da Mãe. Lugar que compõe arquitetura teatral, pois as personagens recordam o ambiente e identificam algo que os apraz. No caso da Mãe se vê maravilhada pela lembrança, a qual em sua composição está o Pai e o Senhor em um momento bom da sua vida. Já Albino e Abel são cativados pela relação de poder que a cadeira do Senhor detém. Contudo é importante esclarecer que esse espaço interior é recorrente na ação dramática, que está interligado ao espaço exterior que é mostrado através da porta, elemento pelo qual avista-se o mundo que os envolve. Há também o espaço evocado que surge na trama por meio das recordações, que são expressivas na constituição da trama, pois colaboram para a formação da identidade das personagens que estão enclausuradas a um tempo onde o passado e o presente se diluem e se complementam. A relação tempo e espaço se fragmentam de modo que o enredo fica perturbado, ao ponto de ser imprescindível que a personagem suscite os retornos do passado e que o passado, como diz Ryngaert, “seja como que visitado por recordações. Os aparentes caprichos do dramaturgo se explicam pela maneira como o personagem é projetado ou parece se projetar em diferentes espaços-tempos” (RYNGAERT, 2013, p. 122).

A trama de *Abel, Abel*, ao apresentar um imbricamento de tempo-espaço que se cruzam para dar sentido a trama, ressignifica o mito bíblico em um despojamento

em que “interior e exterior contaminam-se num céu de tempestade e numa janela aberta para o vazio” (MENDES, 1984, p. 37). Esse vazio mencionado por Mendes pode ser representado, por exemplo, pela personagem Albino que passa boa parte do tempo sentado em sua cadeira no centro da sala em silêncio, a pensar. Esse ato incomoda Abel e principalmente a Mãe:

Senta-se na cadeira no meio da casa. Ouve-se fora o ruído de um motor de automóvel posto a trabalhar. O arranque... o carro afasta-se. Albino ouve tudo isto imóvel. Pouco depois a Mãe reentra vinda do exterior. Albino sentado de frente não a vê entrar. Ela observa do fundo toda a cena marcando pela observação que nota que Albino levou a cadeira em que está sentado para o meio da casa.

A MÃE – O teu irmão foi-se embora. (*Albino não responde.*) Por que é que não pões a cadeira ao pé da mesa como estava?... Daí, não consegues ver a televisão. (*Albino não se move.*) Passas a vida a pensar sei lá eu em quê... Por que é que tu não falas? Por que é que tu não falas quanto estás comigo?... Por que quanto estás sozinho, tu falas...

ALBINO – Está bem, falo sozinho...

A MÃE – Falas sozinho, falas... E o que mais me dana é que não consigo nunca apanhar nem uma palavra quando me ponho à escuta... Tu calas-te logo.

(SOBRAL, 2001, p. 325, grifo do autor).

Assumidamente, Albino confessa para a Mãe que fala sozinho. Contudo, o que a Mãe mais quer é que ele confesse o conteúdo dessas conversas, mas ele não o faz, nem cogita a possibilidade de revelar o que está a pensar e a falar consigo mesmo. Em *Abel, Abel*, o dramaturgo faz uso da linguagem como uma forma de mostrar a desarticulação humana face ao mundo, assim como a desarticulação da família ao mostrar uma Mãe que não consegue o que quer do filho. A incomunicabilidade, para Midões, é “um dos pontos fulcrais do teatro de Augusto Sobral: a impossibilidade ou a dificuldade da interpretação das consciências, da intercomunicação entre os indivíduos, e a sempre angustiada busca do eco... apesar de tudo” (MIDÕES, 2001, p. 127). Contudo, apesar de não saber o que Albino pensa há comunicação e entendimento, mesmo que conflituoso entre Albino e sua Mãe. Pode-se citar como exemplo o desejo da mãe pela cadeira

nova de Albino, conforme já descrito, gera harmonia na comunicação entre os dois e no Segundo Tempo ele a deixa sentar um pouco para experimentar.

A incomunicabilidade e o silêncio são características do Teatro do absurdo e não se limitam nas ações de Albino, que podemos compreender que tem relação com o desejo de poder que a cadeira do Senhor era detentora, mas também é marcado com a situação das personagens Pai e Senhor, que são evocados, logo não tem voz, nem exprimem juízo de valor. O que pensavam ou que representaram é dito por outros. Nesse sentido, prevalece a visão do que se fala dos ausentes em detrimento do que poderiam, de fato, ser ou representar. Em sua crítica, publicada no ano de representação da peça no *Jornal Expresso*, Anabela Mendes afirma que:

a ausência aqui significa também desagregação de valores, alteração do tempo e do espaço, recrudescimento de uma força outra que vem do exterior através do canto dos pássaros: primeiro como sons harmoniosos de uma natureza que se alheia dos dramas humanos e que progressivamente cresce como anúncio do caos (MENDES, 1984, p. 37).

Essa ausência de voz das personagens evocadas, somado ao que representam para a trama, externa o cuidado com o uso da linguagem como instrumento de expressão de sentido de Augusto Sobral, cujo processo de escrita é “reconhecidamente, moroso e exigente, sempre na busca hesitante e insatisfeita de uma mais rigorosa e adequada expressão, que o leva a regressar repetidas vezes aos textos, a revê-los e a reescrevê-los, numa atitude de permanente e fecunda dúvida” (TEIXEIRA, 2009, p. 12).

A sequência argumentativa utilizada na linguagem das personagens acentua a condição de um cotidiano marcado pela saudade e demarcado pela solidão das personagens, que mesmo constituindo uma família, vivem suas individualidades isolando-se uma das outras. A manutenção do equilíbrio e a relação de ódio estabelecida na família são os pesos de um balanço que o dramaturgo consegue gerir com um discurso em que

o diálogo oscila entre o sugestivo e o persuasivo, ou seja, entre a evocação de um cotidiano vulgar (pela construção pausada a partir de uma palavra ou de uma imagem que agrupando outras e repetindo-se vai ponto a ponto construindo uma sequência argumentativa) e a eficácia de um discurso que enuncia valores e os pretende transmitir (SERÔDIO, 1984, p. 15).

Como em suas demais peças, Augusto Sobral chama a atenção pela eficiência dos diálogos, ao utilizar o cotidiano de uma família que vive em uma quinta, diante de uma relação perturbada entre mãe e filho e entre os irmãos; muito não é dito, fica apenas no plano da sugestão. As incertezas e a solidão do homem moderno são traduzidas em cenas que envolvem situações banais e gestos que buscam criar universos paralelos semelhantes ao cotidiano apresentado, a exemplo de *Esperando Godot*, peça em que Beckett expõe a espera interminável de dois homens que ficam dias discutindo assuntos das mais diferentes ordens, enquanto estão à espera de um homem que nunca aparece, Godot. Na peça de Sobral, há uma constante tensão entre as personagens, pois são da mesma família, mas isolados em sua individualidade na profundidade última da condição humana, como na ambiguidade descrita por Octávio Paz, ao afirmar que os homens sentem-se sozinhos: “viver é nos separarmos do que fomos para nos adentrarmos no que vamos ser, futuro sempre estranho” (PAZ, 1992, p. 235).

Em *Abel, Abel* há um isolamento das personagens, que no nível da linguagem teatral representa a expressão de esgotamento das palavras. Diante da ausência de palavras, os gestos ganham relevo. A produção de sentido e coerência são subsidiadas pelas indicações cênicas, que no percurso da trama, a segunda camada textual torna-se essencial para a leitura da peça. Ryngaert (2013) afirma que o teatro contemporâneo permeia a obsessão pela linguagem, que assume formas particulares na medida em que corresponde à angústia de falar para não dizer nada ou da impossibilidade de falar. Em relação ao silêncio, o autor diz “à maneira pela qual ele é quebrado, às panes repentinas que ele desvela, aos subentendidos que deixa transparecer ou à incapacidade de dizer” (RYNGAERT, 2013, p. 207). Na trama, o silêncio que ganha significado é simultaneamente demarcado com gestos que são preconizados nas longas e indispensáveis indicações cênicas. Pode-se citar como exemplo as indicações cênicas iniciais de

cada tempo, as quais expressam gestos e movimentos antes das falas das personagens. A linguagem gestual é utilizada em um determinado espaço, traçado pelo deslocamento das personagens em cena, que podem estender ou retrair o espaço para significar o que o dramaturgo propõe.

No início dos três tempos, depois das cenas que exploram essa relação da linguagem gestual, as personagens fazem questionamentos diretos entre si. No Primeiro Tempo, Albino pergunta a Abel por onde tem andado: “ALBINO – És capaz de me dizer por onde tens andado? (*Abel não responde.*) Não és capaz de me dizer por onde tens andado. (*Mesmo jogo.*) Nem sequer és capaz de me dizer por onde tens andado” (SOBRAL, 2001, p. 314). Como pode-se ver, a pergunta não é respondida. No Segundo Tempo, é a Mãe que ao chegar em casa, vestida de quem vem da rua com compras pergunta a Albino sobre Abel: “A MÃE – Já estás a pé? (*Albino não responde.*) O teu irmão esteve cá?” (SOBRAL, 2001, p. 327, grifo do autor). Após momento de silêncio e insistência da Mãe, Albino responde ao questionamento que o irmão não esteve por lá. No Terceiro Tempo, a Mãe continua a procura por Abel e novamente questiona Albino sobre o paradeiro do irmão, conforme pode-se notar no trecho: “A MÃE – O teu irmão?... O Abel?... onde é que ele está?... Onde é que o deixaste?” (SOBRAL, 2001, p. 334). Albino responde que ele havia fugido. Esse jogo de perguntas, em que muitas não são respondidas, induz o leitor a criar um clima de suspeição de Albino em relação ao irmão, tanto que quando a Mãe conta para os vizinhos, esses chamam o Guarda para investigar o caso.

Outra questão do ponto de vista da linguagem cênica é o monólogo como lugar de excelência, não apenas pela possível interpretação do ator, mas também pelo que o texto pode revelar a partir da vivência singular da personagem em relação ao seu conflito interno, conforme percebe-se na cena que Albino instala-se em sua nova cadeira:

ALBINO – Ninguém vai dar por nada... E depois, aqui não há campainhas a tocar... ninguém vai me chamar... Ninguém me vai mandar fazer nada... Este sou eu... Sem pessoas que eu não sei muito bem quem são. Uns estranhos à minha volta... Para mim não passam de uns estranhos que quando falam comigo é só para não me deixar estar quieto. Só falam comigo para isso... Para mandar.

Vá levar isto, vá buscar aquilo... Viu fulano? Viu sicrano? Eu sei lá quem eles são... São tantos, eu sei lá... Todos a darem ordens... Sempre ordens para fazer uma coisa qualquer. E a verdade é que tenho de ir, logo. Senão esqueço-me... Estou a pensar na vida e esqueço-me... Oiço muito bem as palavras que me dizem na altura... Mas depois como estou a pensar na vida, as palavras perdem-se. Somem-se. É natural, eu estou a pensar na vida e a vida é muito grande. É claro que depois oiço um berro e vejo uma cara qualquer muito irritada, de alguém a gritar qualquer coisa... O que tem graça é que nessa altura lembro-me logo de já ter ouvido aquilo mesmo que ele está a dizer aos gritos. Levanto-me e vou por ali fora a repetir: <<Tens de ir fazer isto que aquele te disse.>> <<Tens de ir fazer isto que aquele te disse.>> É que já por mais de uma vez me aconteceu levantar-me para ir fazer uma coisa qualquer e porque não fui pelo caminho a dizer: - <<Tens de ir fazer isto que aquele te disse.>> Fiquei parado no meio de um corredor, sem saber para onde ir. Voltei para trás para o meu lugar para a minha cadeira. Não tardou que aparecesse o outro, o tal, o mesmo aos berros, e nessa altura, como de costume, lembrei-me que era exatamente aquilo que ele já me tinha dito (SOBRAL, 2001, p. 328-329, grifo do autor).

Neste fragmento, que retrata um dos monólogos de Albino, nota-se uma interioridade psicológica anatomizada ao se deparar com uma realidade imediata, pois ele encontra-se a pensar na vida e todos solicitam que ele faça algo, tanto que esquece o que é para ser feito, ou seja, não dá importância ao que se tem por fazer. Porém, na verdade não há a expressão de rompimento dessa situação, conforme nos aponta Serôdio (1984): “personagem anónima num emprego indecifrado e o quanto inumano estas circunstâncias forjam, rondando, por isso, o patológico, sem, contudo, se desviar da normalidade” (p. 15). De acordo com a autora esta circunstância confere à peça a qualidade de um exercício de rigor, sobriedade e ironia, uma vez que a personagem Albino procura se isolar do mundo sem que saia do que é tido como normalidade, tanto no emprego, quanto na relação com sua família. Enfim, ao ler a peça *Abel*, *Abel* acrescenta-se a essa possibilidade ler junto o mito bíblico, uma vez que inevitavelmente o leitor estabelece relação com o espaço-tempo da narrativa bíblica de Caim e Abel.

4.3 Metáfora da cadeira: rivalidade e ódio entre os irmãos

A perspectiva de análise do duplo na peça *Abel, Abel* perpassa pelo conflito, não apenas os internos das personagens, como também os que enaltecem a rivalidade e ódio fraternal. Neste sentido, a rivalidade e o ódio gerados pela disputa pelo poder metaforizado na cadeira engendra a questão do duplo, visto que o dramaturgo trabalha com essas questões, estabelecendo um paralelo com o que o mito bíblico apresenta diante das figurações de Albino e Abel (Caim e Abel) por meio da ilusão. De acordo com a teoria de Clément Rosset (2008), o real só é admitido até certo ponto; este trato com a realidade faz com que as personagens revelem aspectos desconhecidos de sua identidade. Para o teórico, a relação do real e da ilusão tem tudo a ver com o processo de duplicação da personagem, pois “é o acontecimento real que, em última análise, é o ‘outro’: o outro é este real aqui, ou seja, o duplo de um outro real que seria, ele, o próprio real, mas que sempre escapa” (ROSSET, 2008, grifo do autor). Então o real imediato é admitido e compreendido na medida em que seja possível considerar a expressão de uma outra realidade, um modo de inversão do mundo real, como uma sombra, seu duplo, um mundo sendo réplica de outra realidade, não obstante as personagens estão a realizar as ações de personagens que pertencem a um arquétipo já preestabelecido, as aproximações dos comportamentos das personagens de Sobral com as personagens do livro de *Gênesis*.

A rivalidade se faz presente entre os homens desde o princípio da humanidade. De acordo com a teoria da criação, narrada no livro de *Gênesis*, Caim havia ficado enfurecido ao ter sua oferta desprezada por Javé, enquanto o Senhor olhou com agrado para a oferta de Abel, não deu a atenção esperada para Caim e sua oferta. A rejeição da oferta de Caim não está ligada somente ao produto, os frutos da terra conseguidos com árduo trabalho. O problema também era o coração de Caim que não agradava ao Senhor. O inconformismo gerado com a rejeição de sua oferta incomoda Caim, que tem o seu coração dominado pela inveja, ira e rivalidade. Nestes termos, a sua rivalidade pode ser interpretada sob dois prismas, o primeiro está interligado diretamente a Deus, pela rejeição e também pelo desejo de aspirar o poder divino e o segundo contra seu irmão, visto que ao matar Abel

estaria de alguma maneira atingindo ao todo poderoso. Logo, ao cometer o fratricídio, Caim, de alguma maneira, deseja demonstrar que é superior à prepotência divina.

Como no mito bíblico, a rivalidade entre os irmãos não surge do nada, muito havia acontecido até culminar no ápice do conflito, uma vez que desde pequenos o clima de disputa impera no lar, como pode ser observado na fala da Mãe:

A MÃE – Já disseste tudo? Já despejaste o saco? Para quem está sempre calado não te saíste nada mal... Não tens mesmo vergonha nenhuma. (*Transição.*) O teu irmão sempre teve jeito para a vida, não é um lorpa, como tu... Já quando vocês eram crianças, no tempo em que o senhor vivia aqui connosco, ele era diferente de ti... era melhor do que tu. Tu irritavas o senhor, com as tuas brincadeiras, com os teus modos... O Abel não... Por muito zangado que o senhor estivesse, quando o Abel chegava junto dele

[...]

A MÃE – Paralisado, na cadeira, os olhos do senhor enchiam-se de alegria!... O teu irmão sempre foi diferente de ti... Devias ter vergonha dos pensamentos que tiveste.

(SOBRAL, 2001, p. 325, grifo do autor).

Como é possível perceber, desde pequenos os irmãos demonstravam rivalidade, interessante observar que o conflito não era por um objeto material próprio da idade, como por exemplo um brinquedo, mas por ter o prazer de agradar aqueles que detinham, de alguma maneira, o poder na casa. Interessante notar na fala da Mãe que ela enfatiza e reforça as diferenças no temperamento comportamental dos filhos. De acordo com Mesquita (1984), “a peça analisa o quotidiano, os papeis de cada um de nós na célula a banomia, a franqueza, a simpatia, a naturalidade” (p. 21). Contudo, esse cotidiano possui a interferência de alguém que não está presente, mas que exerce uma significativa influência nas ações das personagens, o Senhor. Assim como na narrativa bíblica, o comportamento dos irmãos está embasado na máxima de que para alcançar o que se deseja, é necessário agradar quem é superior. Quando do início na trama os irmãos já são adultos e o Senhor já havia sumido, então o desejo deles passa a ser de apropriação do poder na casa, essa disputa aumenta o ódio entre os irmãos, pois eles demonstram estar sucumbidos pelo medo que se torna um combustível

para um possível confronto preestabelecido, diante da ameaça que um oferece ao espaço do outro.

Na primeira cena da peça, já é possível perceber um tom conflitante entre os irmãos, pois Albino está em casa e quando Abel entra em cena ele é questionado por onde tem andado. Em um primeiro instante, Abel não responde, o que sugere normalidade, contudo o jogo continua e percebe-se a relação conflituosa entre eles, pois a resposta é dada com ironia “ABEL – A ti, ao menos, não é preciso perguntarte...” (SOBRAL, 2001, p. 314). O tom irônico se intensifica pois na cena que segue rompe-se a perspectiva de leitura inicial do espectador, visto que no instante que a Mãe entra em cena e questiona Albino acerca de estar sentado novamente na cadeira, tem-se o rompimento de um possível estado de dependência da cadeira de rodas, já que ele se levanta, logo, não é dependente da cadeira, a relação que ele estabelece é uma relação de poder e não de necessidade.

Um detalhe que merece atenção quanto a permanência da rivalidade fraternal é que mesmo com a separação física a tensão e a disputa pelo poder não é atenuada. Tal separação ocorre no Primeiro Tempo da trama, por Abel morar em casa separada, contudo sua presença na casa da quinta da família é bastante assídua. Já no Segundo Tempo Abel não se faz presente, ele é lembrado nos diálogos entre Albino e a Mãe. E no Terceiro Tempo, Abel também não se faz presente, pois presumivelmente ele é assassinado por Albino e o Guarda surge para investigar o suposto crime.

Serôdio afirma que “o ponto fulcral do cenário (e da peça) é a cadeira de rodas que se torna lugar simbólico a que não falta, todavia, a contradição exasperada: é simultaneamente lugar de autoridade desejada e de confissão de impotência” (SERÔDIO, 1984, p. 15). Em destaque nas cenas a cadeira é um dos motes principais da rivalidade entre os irmãos e no momento em que Abel está a levá-la a Mãe afirma que: “Se havia alguém a quem o velho gostasse nesta casa era do teu irmão Abel. Até por isso mesmo, o mais natural é que seja ele a ficar com a cadeira... E que faça dela o que quiser, isso já não é conosco” (SOBRAL, 2001, p. 320). É possível estabelecer um paralelo com o mito bíblico diante da preferência dos que estão no entorno por Abel e, de alguma maneira, a rejeição de Albino, principalmente a advinda da personagem Senhor. Nestes termos, a disputa

pela posse da cadeira tem um peso muito mais acentuado para Albino, pois ele deseja despojar do que o Senhor era e para tanto ele faz um comparativo que retrata o seu desejo de ser como o Senhor, conforme se percebe no fragmento:

Mas eu quero lá saber... Eu não oiço. *(Tira uma das cadeiras da mesa e senta-se nela como se estivesse na cadeira de rodas.)* A grande verdade... A verdadeira felicidade deve ser paralítica. Ver os outros correr a nossa volta, e não ser nada conosco... Comer o menos que puder ser... Respirar muito pouquinho de ar cada vez. Cada vez menos... só o que for mesmo preciso para não morrer. Os faquires são capazes de estar vivos sem respirar, sem comer... E têm poderes extraordinários. *(Levanta-se depois de se debruçar a um lado e a outro como se a cadeira lhe não desse toda a comodidade de que ele necessita.)* O velho também era assim... Nunca o vi fazer nada. Desde que me conheço sempre o vi assim, sem mexer um dedo, sentado na cadeira de rodas. E tinha um poder qualquer... Não se mexia, já quase nem falava... E ela obedecia-lhe... Ou fingia obedecer, o que vem a dar na mesma. O velho tinha um poder qualquer...! Mas faquir não era. A respiração dele parecia uma trovoadas. Sobretudo quando adormecia. E comia que se desunhava... Se ele não tivesse um poder qualquer, ela não passava a vida a cozinhar para ele... e a dar-lhe de comer a horas certas... Havia de ser comigo... Se fosse eu deixavam-me morrer à fome... A verdade é que ele era dono da casa... o patrão dela e do meu pai... E que vivíamos... e continuamos a viver debaixo do tecto que ele nos deixou. O tecto que ele nos deixou?!... Sabemos lá nós como é que foi isto tudo. A verdade é que ninguém ainda correu conosco daqui. E se ele está morto... É isso... É o tecto que ele nos deixou... Mas sabemos lá nós se ele está mesmo morto... (SOBRAL, 2001, p. 324, grifo do autor).

Ao externar o desejo de querer ser como o Senhor, a personagem Albino enaltece a paralisia como algo benéfico, pois dada a condição de dependência ele era servido, contudo não é unicamente por esse motivo, há também a relação de poder, ser o patrão o põe em lugar de destaque na casa e no ambiente familiar. Essa posição de autoridade é desejada por Albino, pois em sua concepção se fosse ele na condição do Senhor o deixariam morrer de fome, logo se ele conseguir a autoridade do patrão dos pais seria tratado com as mesmas regalias. Sem a necessidade de realizar esforços, seria detentor de benesses como, por exemplo, comer na hora certa.

Interessante observar que a hierarquia no ambiente familiar não é exercida por quem deveria ser a autoridade máxima, o pai, mas sim pelo Senhor que é mais

do que autoridade patral e passa a ser uma autoridade familiar, contudo de acordo com Mário Sérgio (1984) “o autoritarismo patriarcal é criticado, mas não é posto em questão” (p. 4). Nesse sentido, mesmo não sendo o pai o detentor do poder de decisão na família e sim o patrão, a relação da lembrança do pai com as ações e intriga dos filhos não é destacada na peça.

O desejo de se apoderar da cadeira representa para Albino uma forma de vingança por não ser o preterido desde a infância, assim, com o poder que a cadeira representa ele poderia aspirar o lugar do Senhor e ao mesmo tempo obter mais atenção da Mãe. Na percepção de Albino, ela não só exalta como elogia e dá oportunidades para Abel, conforme pode-se perceber no fragmento que segue:

ALBINO – Quem tem sorte é o Abel!

A MÃE – Porquê?

ALBINO – Ele está sempre a falar e a mãe não lhe pergunta nada. E assim ele só diz aquilo que quer... E a mãe nunca lhe pergunta o principal. O que é que ele faz? Por onde anda? De que é que vive? Que negócios são aqueles? Onde é que ele arranja estas coisas todas que traz para casa?...

(SOBRAL, 2001, p. 325).

Percebe-se que a inveja de Albino nutre o ódio que tem do irmão, ao mesmo tempo em que aspira ser o que o irmão é. A credibilidade e liberdade que Abel tem na casa tona-se objeto de apreciação e Albino intensifica a disputa e ao agir não admite o real, demonstrando assim sua fragilidade em aceitar as prerrogativas que envolvem seu cotidiano na casa. Os irmãos não revelam tudo de si, mas nas diferentes situações o “eu” expõe faces inusitadas de si mesmo, pois os irmãos rivais enaltecem o convívio com as diferenças de uma situação de rejeição do real. De acordo com Rosset, o indivíduo é detentor de uma espécie de tolerância, que é condicional e cada um pode suspender à sua vontade, caso as circunstâncias exijam: “o real só é admitido sob certas condições e apenas até certo ponto: se ele abusa e mostra-se desagradável, a tolerância é suspensa” (ROSSET, 2008, p. 14). Desse modo, ao suspender o real, em uma espécie de cegueira voluntária, Albino tenta vivenciar as experiências dos outros, mas para ser o preterido da Mãe é necessário romper com o que lhe aparece como obstáculo, o irmão Abel.

Em seu devaneio, Albino estabelece uma relação com a cadeira como se esta fosse uma flecha com duas pontas, uma mira se apoderar do poder desejado e, em contraponto, a outra mira para o que Serôdio (1984) afirma ser o lugar de impotência da personagem, pois ao sentar na cadeira Albino foge de seus compromissos cotidianos e passa a ignorar as consequências disso, transformando tudo que se passa como se o acontecimento fosse cindido em dois, “como se dois aspectos do mesmo acontecimento viessem a assumir cada um uma existência autônoma” (ROSSET, 2008, p. 21). Um é retratado com as ações da família no ambiente da casa e o outro a disputa pelo poder com o irmão. A disputa pela cadeira de rodas com o irmão incomoda Albino, pois há um consentimento da Mãe para que Abel leve a cadeira de rodas, conforme é possível perceber no trecho:

ABEL – Não adivinhas... E vou levar comigo a cadeira. Ela pediu-me para eu levar a cadeira do velho. *(Abel acerca-se da cadeira de rodas, desencosta-a da parede, senta-se nela e começa a fazer evoluções, numa demonstração de perícia.)* Estás a ver? És um autêntico nabo. Nem sequer és capaz de manejar isto como deve ser. Passas tu a vida aqui sentado, para quê? *(Depois de vários movimentos nos quais é sempre seguido por Albino que procura travá-lo para o desalojar)* Nem foste capaz de descobrir que isto é porreiro. No que é que tu te pões a pensar quando estás aqui sentado? Esta coisa, com um sistema de direcção como deve ser e com um motor pode muito bem vir a ser o transporte do futuro. Como é que tu não descobriste isto logo. Em que pões tu a pensar quando te sentas aqui?...

ALBINO – Em nada, não me ponho a pensar em nada.

ABEL – Pões-te a pensar que és o velho, agora... que é tudo como dantes, que és tu quem põe e dispõe... Tudo em sonhos... Tu, patrão, o pai, o chefe, o Deus criador do Céu e da Terra que, mesmo depois de parálítico, ainda tinha poder sobre todos nós.

(SOBRAL, 2001, p. 317, grifo do autor).

Insistentemente, Abel provoca o irmão na tentativa de descobrir o que ele pensa, quando está sentado na cadeira, ele insinua que Albino pensa ser o Senhor, que detém o poder sobre todos da família. O aparente desinteresse de Abel pelo poder é posto em xeque na peça, uma vez que ao desejar a cadeira ele também disputa com o irmão o poder metaforizado no objeto que pertenceu ao detentor desse poder.

Albino teme a boa-fé dos que vivem com ele, assim como teme que o irmão seja o herdeiro da quinta, conforme pode-se ver no trecho: “ALBINO – A quinta será do Abel. E o Abel há-de mandar em todos nós... Só havemos de fazer aquilo que ele quiser...” (SOBRAL, 2001, p. 333). Essa fala de Albino, que está a dialogar com a Mãe no final do Segundo Tempo, demonstra que o medo aqui pode ser interpretado não pela questão de bem material, o que de fato incomoda Albino é a possibilidade do irmão mandar nos que moram na quinta, ele teme ter que ser submisso a Abel. A relação conflitante entre os irmãos os deixam tão envolvidos com a valoração do poder e a possibilidade de um mandar no outro diante de uma vida monótona consumida pelo conturbado cotidiano familiar. A esse respeito, Serôdio (1984) afirma que:

As três personagens em cena – Albino, Abel e a Mãe – são dramaticamente consistentes e humanamente representativas. Enunciam alguns temas e vectores de relações vividas: a arbitrariedade do poder que elege e condena, o desencanto de uma vida sem sentido (SERÔDIO, 1984, p. 15).

Conforme as palavras da autora, a representatividade das personagens no ambiente perpassa temas que envolvem a relação familiar, uma delas é a relação com o poder, um exemplo disso é o tratamento arbitrário que a personagem Mãe dispensa aos filhos, uma vez que há dois pesos e duas medidas, pois o que pode para um, não pode para o outro mesmo ao afirmar que não faz distinção, como é possível perceber no fragmento: “Tanto gosto de um como do outro... Mas o teu irmão, o Abel, faz-me ter menos medo da vida... Fala como se tivesse sempre a sorte nas mãos... Quando o oiço falar penso que ainda há-de chegar um dia em que havemos de ser todos muito ricos” (SOBRAL, 2001, p. 333). Ao simpatizar mais com as atitudes de Abel, incondicionalmente a mãe acaba por desprezar as atitudes de Albino na casa, especialmente o fato dele ficar sentado na cadeira a pensar na vida. Outro aspecto interessante apontado por Serôdio é a importância que as personagens levam da vida, são pessoas simples que levam uma vida simples. Há na peça uma personagem que está desiludida com o trabalho, com o cotidiano familiar, contudo apresenta uma relação de dependência mútua, característica do teatro do absurdo, diante da ilusão que pode ser retratada pelo poder.

Na trama, também, é exposta a capacidade humana ao lidar com temas complexos como a ausência. Além das personagens que compõem o palco, há também o que significa a degradação dos valores e precursora do caos, a ausência, que está simbolicamente presente nas cadeiras: “a de duas rodas, do inválido que partiu sem se saber como (irônico, na verdade); a de cinco rodas novinha em folha que Albino traz para casa do escritório onde trabalha (também sinal de rotula com esse mundo que o oprime)” (MENDES, 1984, p. 37).

Ambos os irmãos aspiram deter o poder, porém um some e surge o Guarda para prender o outro. Com esse desfecho, o dramaturgo propõe uma discussão que envolve mais do que as devassas consequências que o poder impute sobre uma família, ele procura estabelecer uma relação com as consequências sociais que a disputa de poder pode gerar. Neste sentido, torna-se latente a relação com o que passa a sociedade portuguesa, pois a peça vai ao palco (18 de maio de 1984) muito próximo do período de comemoração do aniversário de dez anos do 25 de abril.

4.3.1 *Abel, Abel* e o 25 de Abril

Nóbrega (1984) afirma que a peça *Abel, Abel* constitui uma valiosa contribuição para o teatro saldo do 25 de Abril de 1974²³, pois uma nova era começa a ser registrada para o teatro português, depois de quase cinquenta longos anos de censura. O autor diz que o dramaturgo apresenta

²³ No dia 25 de Abril de 1974 explode a revolta ou Revolução dos Cravos, que foi o movimento que pôs fim ao regime salazarista em Portugal, pois os militantes fizeram com que Marcelo Caetano fosse deposto e a presidência foi assumida pelo General António de Spínola. Para comemorar o fim da ditadura, a população saiu às ruas e distribuiu cravos aos soldados rebeldes, como forma de agradecimento. A revolta procurou reestabelecer as liberdades democráticas promovendo muitas transformações sociais no país. Secco (2013, p. 366) afirma que “o contexto da descolonização se descortina também como outra via para entendermos não só as causas conjunturais e imediatas da Revolução dos Cravos, mas a emergência de outra forma de pensamento possível”. O autor segue afirmando que o movimento não nasce necessariamente em Portugal, ele é produto das lutas das colônias que almejavam independência e com o fim da guerra colonial, as colônias tornaram-se independentes.

de facto, a sua proposta serve-se apenas da inevitável componente bíblica para estabelecer uma nova parábola diretamente derivada da realidade histórica portuguesa dos últimos 10 anos. Dirão alguns que é demasiado simbólica e portanto menos clara ou perceptível do que o conveniente, para ser tão explicitamente moral quanto devia. Mas <<Abel, Abel>> apela para uma atitude menos retórica e artificiosa justamente porque introduz o desassossego de um pessimismo sem saída (NÓBREGA, 1984, p. 7, grifo do autor).

Para o crítico, o autor aproxima a realidade histórica portuguesa ao mito bíblico para trabalhar com o tema do desassossego, pois o movimento simboliza a libertação do povo português de um regime político que havia se instalado desde 1926. Desse modo, o 25 de Abril também representa o início de uma nova era no teatro português, atenuado por anos de obscurantismo. Neste sentido, as produções dramáticas procuravam buscar um diálogo com o seu tempo e principalmente com o seu público nos anos imediatos à Revolução. Assim,

o teatro português vai, finalmente, tentar recuperar décadas de atraso e abrir-se ao mundo através de uma propedêutica de emergência na actualização das linguagens estéticas e na aceleração da divulgação de dramaturgias até aí proibidas ou ignoradas. Nos anos imediatos à Revolução, o teatro à procura do diálogo com o tempo e a circunstância, um teatro colectivista e de agitação e propaganda, e, o que é muito importante, um teatro à procura de nova geografia estrutural e de uma cada vez mais sistemática e alargada intervenção nacional (VASQUES, 1999, p. 113).

A propagação de grupos teatrais, principalmente independentes, permitiu que a dramaturgia portuguesa assumisse uma posição no meio artístico, principalmente contando com uma diversidade de estéticas e de públicos. Vasques (1999) afirma ainda que o caminho de evolução da dramaturgia portuguesa entre 1974 e 1984 foi um caminho trilhado e marcado pela redefinição e percorreu vários estágios de evolução e organização, pois “alguns artistas procuram potencializar suas experiências adquiridas no exílio e outros procuraram o contacto com mestres, escolas ou criadores estrangeiros” (VASQUES, 1999, p. 114); isso resultou em uma nova geografia teatral e o surgimento ou reativação de novos grupos teatrais.

Nessa linha, Rebello (2000) afirma que por se sensível como um sismógrafo às mutações sociais, o teatro em Portugal, depois de 25 de Abril, reagiu imediatamente à transformação operada no país. Pode-se citar como marco a abolição da censura, proclamada no programa Movimento das Forças Armadas, que proporcionou a montagem de espetáculos até então inviáveis, sobre textos preexistentes ou improvisados.

Sebastiana Fadda (2001) afirma que *Abel, Abel*, além de subverter o imperativo da Bíblia, é um vocativo para exortar uma reflexão acerca do momento histórico de Portugal:

o Abel fardado que no fim ocupa o lugar de Albino na cadeira é investido de uma autoridade que este nunca teve, por se tratar da autoridade ditatorial do antecessor primitivo, do ocupante <real>, ou seja, o Velho Senhor. Todos anseiam pela velha cadeira de rodas, alusão à cadeira de Salazar, e a nova cadeira de escritório que a substitui é uma mudança formal que parece não atingir a substância, mas o núcleo familiar (uno e trino), o proletariado rural ameaçado de início pelo proletariado urbano, acabará por ser desagregado, assimilado e sujeitado a novos padrões/padrões (FADDA, 2001, p. 24, grifo do autor).

Como pode-se ver, Fadda faz alusão entre a cadeira de rodas, objeto de disputa do poder entre os irmãos, com a cadeira de Salazar; e para a nova cadeira ela remete a ideia de transição, essa mudança que pode ser representada pela mobilização popular que surgiu com o 25 de Abril. Pois a transformação política propiciou um novo ciclo na dinamização cultural do país, contudo a autora afirma que tal mudança não atingiu o todo, ela foi mais imperativa no núcleo familiar, permeada pela ideia de ameaça sofrida pelo proletariado rural ao pôr em questão a expansão urbana em detrimento do isolamento rural de antes, como pode-se perceber na fala da Mãe expressa em um momento que está alheia, como que em recusa ao diálogo que tem com Abel: “Ali onde está aquela casa havia uma macieira enorme” (SOBRAL, 2001, p. 322). A personagem Mãe traz em sua memória a imagem da quinta antes da chegada das casas no entorno, mais adiante também faz menção a relação conflituosa entre os indivíduos e afirma que talvez as pessoas nem cheguem a perceber que um dia deixarão de existir.

4.4 O duplo e a configuração da personagem

Augusto Sobral trata com propriedade a rivalidade entre os irmãos Albino e Abel, ao disputarem o amor, atenção e poder torna o mito do duplo mais evidente ao dialogar com a narrativa bíblica presente no imaginário coletivo, a história de Caim e Abel. Nicole Fernandez Bravo (2005) diz que o duplo surge nas obras literárias relacionado à morte, como um significado de morte-renascimento. Interessa a esta pesquisa a relação do duplo como renascimento, uma vez que ao compor as personagens da trama há figurações de personagens ao apresentar Albino (Caim) e Abel que se opõe ao irmão. Diante disto, a análise do duplo em *Abel, Abel* se processa em duas perspectivas, a primeira é a do Guarda como duplo de Abel e a segunda aborda as figurações do duplo na peça.

Para compreender a questão do duplo na peça, torna-se pertinente perceber a presença do mito do duplo, que na personagem Abel traduz-se como a ameaça de morte do “eu”. Assim como o primeiro homem era uno e o Deus todo poderoso o dividiu em dois (Adão e Eva), essa cisão gerou como consequência um enfraquecimento da singularidade e a vida passou por uma constante busca por essa metade perdida, a natureza dupla do homem, ou seja, a temática do duplo apresenta uma representação do humano como um ser dividido entre um “eu” e um “outro eu”. Aparentemente simples de compreender, contudo nem sempre a representação do duplo é tão explícita, geralmente requer um exame mais profundo para revelar sua natureza enigmática frente ao que é tido como real. Muitos são os enredos literários que abordam a duplicidade do “eu”, de variadas formas os textos ficcionais trabalham com a temática do duplo no decorrer da história da humanidade, essa diversidade contribui para que a concepção de identidade una do sujeito fosse colocada em questão. Nessa conjuntura, Mello afirma que

através da noção do duplo, toda a problemática da identidade pessoal e das relações que nós temos com as imagens parentais, mas também com o nosso Eu profundo, nossa obscuridade e nossos medos se acham reunidas (MELLO, 2000, p. 123).

Na linha de pensamento da autora, a abordagem do duplo propõe uma reflexão acerca da existência do ser evidenciando a unidade psíquica e as relações interpessoais e familiares. Esta ideia vai ao encontro do que a trama apresenta, uma vez que Abel no Primeiro Tempo da peça é uma personagem que está em constante atrito com o irmão e é de alguma maneira defendido pela Mãe, contudo ele só entra em cena no Primeiro Tempo, pois ele some e a Mãe fica a procurá-lo, de repente no Terceiro Tempo surge uma personagem com características físicas e comportamentais parecidas com as de Abel²⁴, expondo sua dupla face e rompendo com sua identidade una, liberando seu duplo aprisionado em um “eu” particular. A esse respeito, Bravo (2005, p. 282) afirma que a “literatura tem a vocação de pôr em cena o duplo, invalidando o princípio de identidade: o que é uno é também múltiplo”. Sobral apresenta uma cena que expõe a familiaridade do Guarda com Abel, é o momento em que a Mãe está a mostrar para o Guarda a possível arma do crime, antes de simular a entrega da faca Albino constata a relação entre os dois:

Albino, em determinado momento deste diálogo, volta-se e fixa atentamente o guarda. Quando este termina a fala levanta-se e inesperadamente tira-lhe a faca das mãos.

ALBINO – Dá-me a faca Abel!

A MÃE (*para Albino*) – Larga a faca! Não te chega o que aconteceu? Dá imediatamente essa faca ao senhor guarda.

ALBINO (*ri*) – Onde é que estará o corpo de Abel que não apareceu... Onde é que estará?...

A MÃE – Não ouves? Dá imediatamente essa faca ao senhor guarda.

ALBINO – Vou dar a faca ao senhor guarda... Que por acaso tem a cara de Abel. Que por acaso fala como Abel. Que por acaso se mexe como Abel. E por que ele não é Abel?

A MÃE – Claro que não é Abel. É o senhor guarda que veio... É o senhor guarda que nós fomos chamar.

ALBINO – Não é o Abel.... porque está fardado. Porque é o senhor guarda.

(SOBRAL, 2001, p. 338-339, grifo do autor).

²⁴ No espetáculo de estreia, as personagens Abel e o Guarda foram interpretados pelo mesmo ator, trata-se de José Wallestein.

Interessante observar no fragmento acima, que após Albino voltar fixamente o seu olhar para o Guarda este lhe troca o nome e, inesperadamente, o chama de Abel na cena que ameaça entregar a faca ao Guarda que tem a cara de Abel, a Mãe diz não ser Abel e sim o Guarda que está ali para investigar o suposto crime e sumiço do seu filho. Na cena que antecede esse acontecimento, o próprio Guarda lança pista de que há forte indícios de Albino ter cometido fratricídio, como pode ser percebido em seu comentário:

O GUARDA – Isso também eu não sei muito bem explicar. Sei que não falha. Onde alguma vez correu sangue, é como se estivesse lá uma voz a gritar: aqui correu sangue. E se foi ele mesmo que matou o irmão com esta faca, há-de haver aqui umas manchazinhas. E é como se a voz do seu outro filho aqui estivesse a gritar: o meu irmão matou-me (SOBRAL, 2001, p. 338).

Nesta fala, o Guarda está a solicitar a faca para investigar possíveis vestígios de sangue na arma do crime; e afirma que essas manchas são como uma voz que revela que Albino é o assassínio de Abel. Mais adiante, este fato é confessado por Albino ao negar novamente a entrega da faca “umas manchazinhas de sangue e é como a voz do seu outro filho aqui estivesse a gritar: o meu irmão matou-me! Pois a faca é que tu não levas... Um golpe num dedo... Espalhavas o teu sangue na faca e pronto... Meus senhores, aí têm Caim. Maldito na eternidade” (SOBRAL, 2001, p. 339). Albino assumidamente admite o que havia dito ao Guarda, isso o leva a temer ser levado como autor do crime de Abel.

Outras cenas revelam a familiaridade entre Abel e o Guarda, como é o caso das que expõem o medo que Abel sente do irmão. No Primeiro Tempo, quando Abel está a espiar que Albino leva a cadeira que estava no porta malas do carro, e a Mãe pede que ele vá atrás para retirar do irmão, Abel sugere que é melhor ver onde ele esconde e esperar o momento para buscá-la; a Mãe induz que Abel tem medo do irmão, como pode-se perceber no trecho “A MÃE – Tens medo dele, é o que é...” (SOBRAL, 2001, p. 322). Contudo, Abel retruca e responde que prefere evitar intriga por causa da cadeira de rodas para que o conflito não seja intensificado e afirma que Albino “já está sempre com a pedra no sapado comigo...

E a mãe ainda acha pouco” (SOBRAL, 2001, p. 323). Essa situação se repete no Terceiro Tempo, conforme é possível verificar no fragmento que segue, quando a Mãe solicita que o Guarda vá atrás de Albino, já que ele não está querendo entregar a faca para análise:

Albino foge para o exterior levando a faca.

A MÃE – Corra atrás dele... Tem de o levar consigo. Ele não pode ficar aqui depois do que aconteceu.

O GUARDA – Ninguém sabe se aconteceu... Eu não vi. Pode ter acontecido tudo e também pode não ter acontecido nada.

A MÃE – O senhor está com medo dele... Se não tivesse medo dele cumpria o seu dever.

(SOBRAL, 2001, p. 339, grifo do autor).

É perceptível que o medo inibe o Guarda, de acordo com a personagem Mãe, de cumprir o seu dever e ir atrás de Albino para prendê-lo, essa atitude é reiterada de maneira muito parecida com o que ocorre no Primeiro Tempo, tanto que a justificativa do Guarda é muito similar à de Abel, sempre com cautela, pois ele afirma que é melhor aguardar, pois ninguém sabe o que aconteceu e ainda lança a possibilidade de não ter acontecido nada. Esse medo é compreendido como cuidado diante das ações inesperadas de Albino, também como uma retomada comportamental de Abel, perceptível para o irmão e também para a Mãe que acusa a reiteração do medo. Segundo Rosset (2008), o duplo requer o “afastamento de si por si mesmo, o qual sempre acaba por confirmar o seu próprio eu, é igualmente perceptível no afastamento de outros que não si próprio, quando parece que estes são ao mesmo tempo indesejáveis e semelhantes” (ROSSET, 2008, p. 95). Para o teórico, o duplo requer sacrifício, um afastamento de si diante da recusa do único, que conseqüentemente é uma forma de recusa da vida, Abel sumir e o Guarda agir como ele é uma das maneiras de recusa do único. As semelhanças no comportamento e aparência são tão expressivas, que no momento em que Albino pede socorro diante da multidão que o persegue, ele chama o Guarda novamente de Abel, como se verifica na cena que segue:

Ouve-se a voz de Albino gritando: Abel!... Abel!... A voz destaca-se sobre o fundo da gritaria de uma multidão. Albino surge de súbito no limiar da porta, para e lança a faca para junto dos pés da Mãe e do Guarda.

ALBINO – Abel, Abel, eles querem matar-me! Eles ainda acreditam que eu te matei, Abel!

(SOBRAL, 2001, p. 340, grifo do autor).

O dramaturgo, nesta que é uma das cenas finais da peça, expõe em uma situação de delírio de Albino que o desdobramento de Abel no Guarda é notadamente claro para o irmão que além de fazer um chamamento de Abel, põe em dúvida o fratricídio ao dizer: “Eles ainda acreditam que eu te matei, Abel”, porém com o findar da peça prevalece a dúvida acerca da suposta morte de Abel, mesmo diante de seu sumiço.

Abel sempre encantou a todos na casa, com exceção de Albino, que tinha o irmão como rival em sua constante obsessão pelo poder. Mesmo sendo Abel “o preferido da mãe e foi o preferido do senhor da casa, antes do desaparecimento deste. Abel é esperto, vivo, ligeiro de mãos e de sentimentos” (NÓBREGA, 1984, p. 7), assim há uma desordem e vulnerabilidade em sua identidade. De acordo com Nóbrega (1984) o dramaturgo caracteriza Abel em um mundo sem saída, marcado pelo passado:

Vindo de um autor inteligente e sensível (insuspeito, portanto...) como Augusto Sobral, este mundo sem saída de Abel constitui uma redobrada angústia, para a qual as próprias palavras do autor (se alguma dúvida nos tivesse ficado...) contribuem de forma lapidar: ‘Se alguma coisa temos a aprender do nosso passado colectivo é a viver com a nossa própria vulnerabilidade’ (NÓBREGA, 1984, p. 7, grifo do autor).

Interessante notar que a personagem Abel encontra-se diante da tragédia do existir do “eu”, que se desdobra em autoridade para no fundo ser como o seu principal rival, o irmão, visto que há uma parte dele que também deseja ser Albino. Essa afirmação é possível, uma vez que na última cena, logo após Abel ser chamado pelo irmão e ocupar o lugar dele na cadeira fazer uma pergunta, que pertence ao discurso do irmão: “ALBINO - És capaz de me dizer por onde tens

andado? (*Abel não responde*)” (SOBRAL, 2001, p. 314, grifo do autor); essa pergunta e aparece na primeira cena da peça e agora é retomada pelo Guarda como é possível perceber na última cena:

Silêncio durante o qual a Mãe apanhará a faca do chão, voltando a coloca-la no seu lugar na mesa e saindo em seguida para o interior da casa. O Guarda, numa movimentação lenta, vai sentar-se na cadeira que Albino instalou na cena, ficando de costas para este.

Pausa.

O GUARDA – És capaz de me dizer por onde tens andado? (*Albino não responde.*) Não és capaz de me dizer por onde tens andado. (*Mesmo jogo.*) Nem sequer és capaz de me dizer por onde tens andado.

Ecuridão.

(SOBRAL, 2001, p. 340, grifo do autor).

Ao proferir o questionamento que pertence ao discurso de Albino, presente no início da peça e que Abel não responde, e sentar na cadeira do irmão, percebe-se que a personagem procura uma segurança para enfrentar o destino da morte profetizada e procura no outro uma personagem de substituição e uma escapatória do destino que a condena. Nesse sentido, o duplo da personagem Abel apresenta um certo vínculo com o terror, pois os acontecimentos são apresentados como já tivesse ocorrido, ou seja, o espectador inicia a leitura da peça e ao fazer uma ligação com a narrativa bíblica, imagina que Abel morrerá e é exatamente o que ocorre, porém o horizonte de expectativa do espectador é posto em confronto com a presença do Guarda que se parece muito com Abel.

O notável Terceiro Tempo da peça insere Albino frente a frente com o duplo de seu irmão e ele percebe pela aparência física e seus medos. Nessa bula, Nóbrega (1984, p. 7) afirma que no findar da peça Abel encontra-se “Vestido, literalmente, a farda da autoridade (visivelmente próxima dos símbolos malditos do crime, do ódio da opressão), Abel ocupará a cadeira do irmão e passará a deter o poder e a comandar os destinos da família”. Esta fala de Nóbrega reitera que ao se apoderar da cadeira do poder, Abel/Guarda procura um sentido para sua existência, por mais que ele já tenha conseguido ser o que Albino tanto desejava, o mais querido por todos, ele se apodera do que o irmão tanto almejava: o comando dos

destinos da família. Interessante observar que Abel quer se apropriar da representação do poder desejada por Albino ou, como afirma Nóbrega (1984), o destino de Abel é ser Albino.

Nessa linha de pensamento, o dramaturgo aborda o tema da duplicidade, do outro “eu” relacionando a disputa entre os irmãos com a constante luta entre o bem e o mal, inspirado no primeiro conflito entre os humanos narrado no mito da criação, o duplo de Abel surge como um arquétipo de seu rival, contudo em sua identidade há muito de identificação com Albino, isso os aproxima. Dado que as personagens alimentam características comportamentais que ultrapassam a barreira do íntimo pessoal ao desejarem o que o outro almeja para si. Em *O teatro e seus múltiplos*, Sebastiana Fadda (2001), afirma que

Abel é duplo, a sua faceta positiva surge em oposição ao irmão, mas os modelos de que é portador são tanto ou mais letais do que os que enfermam Albino. Eles são os irmãos que, instigados a competir para serem amados pelos progenitores, se odeiam e exteriorizam o conflito transferindo-o para o objeto, a cadeira. Divididos mas não separados, Albino/Abel são um ente único, o Janus bifronte onde co-existem, se cruzam e sobrepõem as linhas travessas do bem e do mal (FADDA, 2001, p. 24).

O paradoxo entre o bem e o mal permeia o duplo da personagem como uma imagem refletida no espelho, o que é bom para um, não é para o outro e vice-versa, isso realça a incapacidade de vinculação entre os irmãos, mesmo que a Mãe seja imperativa em tentar. Na trama, o espelho apresenta uma projeção do “eu” que nega o outro, bem como não vê uma imagem bem definida de sua personalidade. Segundo Rosset (2008, p. 79, grifo do autor), “o espelho é enganador e constitui uma ‘falsa evidencia’, quer dizer, a ilusão de uma visão: ele me mostra não eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo”. Para o autor, o espelho reflete o avesso do “eu”, a sua projeção dupla, nessa perspectiva de duplo que os irmãos se complementam, um complementa o outro naquilo que falta e o outro tem.

Considerando que a dualidade na peça é apresentada por meio do conflito que é marcado pela rivalidade entre os irmãos, essa é uma das maneiras de retratar

a temática do duplo, pois, segundo Mello, “o imaginário do duplo enseja a liberação de medos e angústias reprimidas, dá vazão a sonhos de habitar espaços e tempos fantásticos, escapando à rotina sufocante do cotidiano” (MELLO, 2000, p. 123). É necessário atentar que *Abel, Abel* expõe um jogo de duplicidades em que sua figuração é representada nos irmãos complementares. Para Mello (2007), o duplo pode encarnar o bem e o mal, essa figuração pode ser projetada no pai ou na figura do irmão. Assim, percebe-se que Albino (Caim) diante da revolta mata Abel; contudo, diferentemente do mito bíblico, na peça teatral de Augusto Sobral o enredo não deixa claro qual é, de fato, a identidade dos irmãos, qual seria o homem que representa o bem e qual representa o mal. Maria Helena dá Mesquita faz alguns questionamentos pertinentes quanto a essa situação:

Quem é, afinal, o homem bom? Será Abel apenas um invejoso que aspira o poder, sem o dar a perceber ao lugar do irmão mais velho? Será a vida uma eterna luta ilusória pela conquista do poder? Será por ambição que as pessoas rivalizam e se matam? (MESQUITA, 1984, p. 21).

Os questionamentos da crítica Maria Helena Dá Mesquita indicam o quanto que a personagem Abel apresenta personalidade com revelações inusitadas que enaltecem o convívio e as diferenças diante de sua vontade de aspirar o poder. Nesse sentido, a fronteira entre o real e o ilusório permeia a similaridade com a temática bíblica, uma vez que o dramaturgo explora o confronto entre o “eu” e o “outro”, relacionada a complementação do “eu”. Essa concepção de duplo, segundo Rosset (2008), implica nela mesma uma ilusão na forma mais corrente de afastamento do real, em que a tendência à duplicação está a serviço da ilusão, visto que o autor procura mostrar que a estrutura fundamental da ilusão permeia a estrutura paradoxal do duplo.

Retomando a ideia apresentada por Fadda (2001), que ao falar dos irmãos Albino e Abel afirma que eles estão unidos, mas não separados e os compara ao deus romano Janus Bifronte²⁵. É interessante observar a relação que as

²⁵ Janus Bifronte é um deus romano que deu origem ao nome do mês de janeiro, mês que vem depois de um ciclo encerrado e dá início a um novo ano. Com suas duas faces, que olham em

personagens estabelecem com o tempo e Janus, que possui duas frentes, uma que olha para o passado, aquilo que já aconteceu e outra para o futuro, o que está por acontecer, é uma relação que aponta para uma perspectiva de análise da temática do duplo que envolve o passado, interligado com a narrativa bíblica, e o futuro, que procura evidenciar algo inusitado diante das prerrogativas criadas pela história de Caim e Abel.

Na peça, as figurações das personagens geram, ao espectador, questionamentos acerca dos comportamentos dos irmãos: seria Abel, de fato, um exemplo de virtude e Albino (Caim), ao contrário, a maldade humana? Para responder a esse questionamento, torna-se pertinente pensar nas ressonâncias da narrativa bíblica na sociedade moderna. Ferreira (2015) salienta duas hipóteses relevantes: “a rebeldia contra o poder estabelecido e entendido como tirânico, e por outro lado, a revolta contra a tirania, a da morte” (FERREIRA, 2015, p. 355). Tal como a história de Caim e Abel, em que a criatura se volta contra o criador, ou seja, Caim discorda da maneira que sua oferta - adquirida com árduo trabalho com a terra - foi recusada e se volta contra Deus, realizando ações contrárias ao projeto divino. Como diz Schincariol, “Caim, levado pelo ódio e ignorando as palavras de Deus, convida o irmão para ir ao campo, onde se levanta contra este e o mata” (SCHINCARIOL, 2015, p. 179), ao ser inquirido por Deus quanto ao crime e com a chance dele confessar seu ato, Caim nega e o pecado é instaurado; como consequência, Deus o pune.

Quanto ao fenômeno específico do assassinato de Abel, Oliven afirma que pode ser interpretado para além de um fratricídio, diz que indiretamente também pode ser compreendido como um parricídio, pois “rejeitado pelo pai (simbolizado em Deus), que não se agradou de sua oferta, Caim resolve mata-lo. Na impossibilidade de atingi-lo diretamente, mata-o de modo simbólico, destruindo seu filho Abel pelo qual fora preterido” (OLIVEN, 2009, p. 43). Na peça de Augusto Sobral, Albino também se volta contra o Senhor, pois ele percebe que não o agrada,

direções opostas, uma voltada pra frente, representando o que está por vir e outra para trás a apreciar o que já aconteceu. Ele era o porteiro celestial e guardava os portais, os caminhos da guerra e tem tudo a ver com os términos, os começos, o passado e o futuro.

como se pode verificar no trecho em que ele dialoga com Abel sobre quem fica com a cadeira de rodas:

Por que é que ela não há-de querer que eu me sente na cadeira de rodas? Faz-lhe impressão... E que tenho eu com isso. Mas não lhe faz impressão passar a vida a chatear-me só porque eu não faço aquilo que ela quer que eu faça. Que eu seja como meu irmão. São como o estupor do velho. Acham sempre tudo pouco. Só como eles querem é que está certo (SOBRAL, 2001, p. 324).

É pertinente observar na fala de Albino que a Mãe age como porta voz da personagem Senhor, no que tange a relação de poder, ela, assim como o Senhor, quer que Albino tenha atitudes como a de seu irmão Abel, porém seus esforços são em vão, posto que Albino não consegue agradá-los. Diante de tal negativa, Albino passa a desejar ainda mais ocupar o lugar de poder na casa, voltando-se contra os que o detém.

Tal como Caim, Albino é acusado de fratricídio diante do sumiço de Abel, ele é o principal suspeito. Como no mito bíblico, Caim é questionado sobre onde está Abel e, no Terceiro Tempo da peça, a Mãe não encontrando o filho sumido chora ao pedir a Albino o corpo de Abel, visto que quer chorar sobre o corpo do filho amado, ao que ele responde:

ALBINO – E que lágrimas lhe ficam para derramar sobre este seu filho que nunca conseguiu maravilhá-la. Este seu filho que nunca teve jeito para nada. Este teu filho que nunca soube transformar a vida. O filho de quem já em criança as brincadeiras aborreciam o senhor seu amo. Porque é que só tem lágrimas para chorar a felicidade daqueles que foram felizes alguma vez. Grande felicidade essa, a de ter sido alguma vez feliz. Será que os infelizes foram feitos para a infelicidade? Ou a infelicidade inventada para eles como uma coisa natural, por serem desajeitados e feitos de massa bruta capaz de suportar tudo,... e mais nada. Abel é hábil... Choremos por Abel. O mundo será de Abel e todos os outros estarão a mais no mundo. Um dia Abel dominará Caim e fará dele um escravo, mas isso não vale as suas lágrimas. Eu, se fosse obrigado a chorar... Havia de chorar por Caim... Não choro por aquele que morreu. Choro por aquele que foi provocado para matar (SOBRAL, 2001, p. 335).

Para compreender Albino, é importante considerar a rivalidade entre os irmãos, Albino desmerece, justamente, as qualidades que constituem a identidade de Abel, uma vez que apresenta à Mãe as características suas em vez das do irmão, em seguida usa de ironia para convencer a matriarca a não chorar por Abel, pois este pode fazê-lo escravo, logo a mãe deveria chorar por Caim, que foi provocado a matar. Essa afirmação de Albino tem a função de auto defesa diante da acusação, assim como Caim mata o irmão por inveja, Albino é julgado pela morte de Abel. Contudo, “o protesto que surpreendentemente explode na boca ou nas mãos de quem parece abúlico ou impotente, e a dor de ser infeliz ou condenado sem culpa precisa” (SERÔDIO, 1984, p. 15). Essa dor é gerada a partir do sumiço de Abel e o fato de seu corpo não ser encontrado não condena diretamente Albino, mas o mantém como suspeito principal, porém a condição de impotência diante da vida o faz infeliz e essa perseguição o martiriza.

Como o relato bíblico, o castigo que Deus deu para Caim é muito vago, pode-se dizer que é menor que o castigo de seus pais, que está interligado com o sentimento de vergonha. O de Caim está associado ao sentimento de culpa, pois ao ser responsabilizado pela primeira morte de um humano contra outro homem, um fratricídio, carregar a culpa do assassinio do irmão é parte do castigo de Caim, que também é avisado por Deus que a terra não lhe dará mais frutos e que seria um fugitivo errante. Em sua defesa, Caim afirma que não pode suportar tal castigo, então, Deus coloca-lhe um sinal, que o diferencia dos outros homens, esta marca de Caim expressa a necessidade de separar ele do “outro” para ser ele próprio e seguir o seu caminho. A natureza desse sinal em Caim tem sido alvo de muito debate e especulação, uma das versões diz que o sinal era a cor da pele escura, assim, Deus mudou a cor de sua pele para preta²⁶, a fim de identificá-lo, por mais que esta explicação pareça risível, Augusto Sobral a subverte na peça *Abel, Abel*

²⁶ Nada é dito na Bíblia acerca do que seria a maldição de Caim e seu sinal, nela está escrito que “Javé colocou um sinal sobre Caim, a fim de que ele não fosse morto por quem o encontrasse” (GÊNESIS, 4:15). Porém, são muitas as especulações em torno da marca de Caim, as quais geram inúmeras interpretações, que procuram justificar as ações dos homens no decorrer da história da humanidade, quer seja para afirmar que as pessoas da pele escura eram amaldiçoadas, assim como para justificar o comércio de escravos, dentre outras. Contudo, a Bíblia não relata o significado desse sinal, apenas que é uma marca para que ele não fosse morto, ou seja, a marca era para proteger Caim dos outros e não o contrário.

ao apresentar uma personagem com nome de Albino, que é um indivíduo que apresenta anomalia genética orgânica congênita que se caracteriza pela ausência de pigmentação da pele. Assim como no livro de *Gênesis*, o dramaturgo não deixa pista quanto a cor da pele da personagem, tudo o que expõe é o nome de Albino, evidenciando a máxima apresentada na narrativa bíblica, de que mais importante não é o sinal em si, mas a razão pela qual Deus o pôs em Caim.

Outra questão a ser observada é quanto ao processo de julgamento das ações das personagens Caim e Albino. Na narrativa bíblica, Caim é julgado por Deus e seu castigo já lhe é imposto, Albino por sua vez é julgado e não tem uma sentença clara, mas pode-se afirmar que há uma espécie de júri representado pelos vizinhos, pois ao serem informados pela Mãe, chamam o Guarda para investigar o caso e quando Albino tenta fugir com a provável arma do crime (a faca), eles vão no seu encalço e o trazem para a autoridade poder tomar as providências necessárias.

Merece atenção o fato de Albino, acuado, ser trazido para o Guarda, uma vez que remete a ideia de que mesmo depois de ter sumido, Abel continua a fazer parte da vida do irmão. As reverberações do duplo na peça anunciam a possibilidade de continuidade da vida. De acordo com Rosset (2008), ao duplicar as personagens, duplicam-se os acontecimentos, duplicam-se os mundos, logo o processo de duplicação está

em geral, associado principalmente aos fenômenos de desdobramento de personalidade (esquizofrênica ou paranoia) e à literatura, particularmente a romântica, na qual se encontram múltiplos ecos seus: como se este tema dissesse respeito essencialmente aos confins da normalidade psicológica e, no plano literário, a um certo período romântico e moderno. Veremos que não é assim, e que o tema do duplo está presente em um espaço cultural infinitamente mais vasto, isto é, no espaço de toda ilusão: já presente, por exemplo, na ilusão oracular ligada à tragédia grega e aos seus derivados (duplicação do acontecimento), ou na ilusão metafísica inerente às filosofias de inspiração idealista (duplicação do real em geral: o 'outro mundo') (ROSSET, 2008, p. 24, grifo do autor).

Para o autor, a temática do duplo está em um espaço cultural infinitamente mais vasto, esse pensamento vai ao encontro do que afirma Vasques (2008, p. 15) que no teatro e na arte há uma repetição de linhas (histórias), contadas sob diferentes tempos e contextos, logo a capacidade de aproximar ou distanciar dois textos escritos em contextos e épocas tão diferentes e, ainda assim, estabelecerem relações capazes de propor reflexões acerca do comportamento humano por meio de histórias que contam a rivalidade fraternal e estabelecem ligação com a morte. Para Rosset (2008, p. 98), “a morte significa o fim de qualquer distância possível de si para si, tanto espacial quanto temporal, e a urgência de uma coincidência consigo mesmo”, nesse sentido, a fantasia de ser outro cessa naturalmente ao designar bem a unicidade do indivíduo face à morte.

Ao interpretar a história dos filhos de Adão e Eva, Augusto Sobral apresenta personagens que não sabem lidar com as frustrações da vida e essas negativas evoluem para ódio que ganha destaque na relação conflituosa entre os irmãos e provoca uma desordem a ponto de instaurar uma crise existencial nas personagens. Na ânsia por resolver o seu conflito interno, Albino busca o apagamento do outro; porém, ao acontecer o sumiço de Abel, Albino não se dá conta de que a constituição de sua identidade estabelece relação de dependência do outro.



Imagem 11

Cena da peça *A Mulher Sem Pecado*, na foto: Stella Perry, 1946.
Foto Carlos – Cedoc-Funart



Imagem 12

Cena da peça *Vestido de Noiva*, na foto: Lina Grey, Stela Perry e Maria Barreto Leite. 1943.



Imagem 13

Cena da peça *Consultório*, na foto: Ana Paula e Carlos Avilez. Teatro Nacional D. Maria II. 1961.
Foto de José de Marques. ©TNDM II



Imagem 14

Cena da peça *Abel, Abel*, na foto: Glicínia Quartim, Rogério Vieira e José Wallenstein.
Foto do Jornal Expresso.
02 de junho de 1984, p. 15.

FECHAM-SE AS CORTINAS

Nelson Rodrigues e Augusto Sobral utilizam-se da técnica do desdobramento das personagens para tornar possível a presença do duplo nos seus textos cênicos. A investigação constatou que essas manifestações do duplo percorrem caminhos balizados pelas singularidades das personagens, que são resultantes de conflitos existenciais, ocasionando um percurso que segue do “eu” original aos seus desdobramentos. Nesse sentido, as particularidades de cada peça teatral analisada nesta tese permitem estabelecer uma relação com a temática do duplo, partindo da premissa de que é a partir do “outro” que o “eu” se constitui nas personagens.

A análise do *corpus* levou a constatar que a consolidação do duplo está intimamente ligada com a problemática da identidade, uma questão que adquire relevância na sociedade moderna, ao passo que propõe profundas reflexões acerca das transformações das estruturas sociais. Nesse contexto, o violento processo de transformação sociocultural e histórico promove a fragmentação do indivíduo que coloca em xeque o seu lugar no mundo, em busca constante pela identidade. Como as representações do duplo estão relacionadas às questões da identidade moderna, a dualidade do homem ganha espaço nos estudos acadêmicos que envolvem a ficção teatral, uma vez que visa compreender as singularidades das personagens, que encontram-se em crise existencial.

Nelson Rodrigues produz sobre uma tendência expressionista que expõe os dramas pessoais, familiares e sociais, envolvendo questões ligadas à miséria inconfessa de cada personagem. Entremeando as tramas, observa-se um rico trabalho a respeito das dualidades existenciais, ironia, solidão, sofrimento, destruição das relações humanas, assim como o círculo vicioso de poder e convivência familiar cotidiana desregrada. Seu teatro convida o espectador, conforme afirma Artaud (1987, p. 44), a observar o cair da máscara, o engodo ao sacudir a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros de sentidos. A crítica social apresentada em sua dramaturgia, em especial nas peças *A Mulher Sem Pecado* e *Vestido de Noiva*, tem o potencial de violar os sólidos valores morais da sociedade da época, utilizando-se da provocação em aberto para

explorar as mazelas do núcleo familiar, diante de situações limites que empurram as personagens a vivência de outros papéis.

Poucos dramaturgos revelaram um imaginário tão original e com um espectro tão amplo de preocupações psicológicas, existenciais, sociais e estilísticas, como fez Nelson Rodrigues. Seu teatro é completamente novo em tudo para época, tanto que causou uma verdadeira revolução em nossa dramaturgia. *Cena dinâmica*, dividida em diferentes planos, com tempos paralelos e repetições e, por isso, chegou a ser considerado por muitos críticos o mais imponente dramaturgo nacional.

Em Portugal, a surpreendente produção de Augusto Sobral consegue, de maneira especial nas peças *Consultório* e *Abel, Abel*, demonstrar a vitalidade da dramaturgia portuguesa contemporânea pelo teatro do absurdo que é demarcado por um contexto sociocultural, instalado a partir da primeira república portuguesa, perpassando pelo regime salazarista e a Revolução de 25 de Abril. Em meio a décadas de atraso devido a situação política, a produção teatral portuguesa procurou assumir uma posição no meio artístico e Sobral é um dos nomes cruciais que contribuíram para a consolidação do moderno teatro português. Tal como os dramaturgos Jaime Salazar Sampaio, Prista Monteiro, Fiama Hasse Pais Brandão, Norberto Ávila, Teresa Rita Lopes, Manuel Granjeio Crespo Miguel Barbosa, entre outros, Augusto Sobral é integrado na geração de dramaturgos revelados no início da década de 60 do século XX.

A partir das análises de suas peças, é legítimo falar de um teatro em que o palco se torna um lugar de debate de ideias, até mesmo porque é nele que elas se materializam. Neste sentido, por ser um teatro de ideias, automaticamente, é teatro da palavra. Palavras que impulsionam o pensar ou repensar acerca das relações entre o homem, a natureza e com os mundos, que podem ou não arquitetar e construir. O processo de escrita é, reconhecidamente moroso e exigente, levando o dramaturgo a regressar repetidas vezes aos textos e, por vezes, reescrevê-los. Percebe-se nas peças investigadas que o denominador comum é o rigor da construção e eficácia do diálogo, urdidura de tramas cuidadosamente elaboradas. O conteúdo traz no bojo uma discussão ideológica que é capaz de veicular psiquismo humano e historicidade social. Torna-se inevitável retomar aspectos

relacionados à censura, pois a análise do sistema político vigente é matéria necessária para discutir os setores sociais, assim como os impactos culturais e econômicos na vida individual e coletiva dos cidadãos.

Nas peças, os dramaturgos demonstram genialidade ao construir o duplo nos seus protagonistas que, por consequência, envolve a identidade do homem do mundo moderno. Ao abordarem questões inerentes ao sujeito e sua individualidade, revelam suas angústias diante da impossibilidade de alteração de paradigmas que envolvem a complexa existência na realidade imediata. Nas tramas, Nelson Rodrigues e Augusto Sobral utilizam-se dos conflitos das personagens para provocar uma reflexão acerca dos comportamentos humanos, seus desejos, vontades, frente aos conflitos ou circunstâncias não preestabelecidas; todos esses motivos são fundamentais e colaboram na articulação da personagem e seu duplo. Essas ações, para Bravo (2005, p. 282), têm a vocação de pôr em cena o duplo, invalidando o princípio da identidade una, para a autora o que é uno também é múltiplo e o teatro tem o potencial de envolver as identidades do ser humano no decurso de seu desenvolvimento histórico e sincrônico.

Nos textos cênicos analisados, o duplo configura-se envolvendo as relações familiares, bem como o conflito das personagens, diante de sua realidade imediata. Os contextos empurram os sujeitos para um distúrbio ou trauma psicológico, ocasionando a duplicação do “eu” em um processo de desdobramento da *persona*. Essas configurações do duplo nas peças permeiam o que Rosset (2008) relaciona com a visualização de uma imagem desdobrada, pois ao considerar o duplo uma espécie de ilusão, permite estabelecer relação com a forma de ver o mundo. Assim, a percepção do iludido é como que cindida em duas, dado que o desdobramento torna-se revelador para o indivíduo, o qual se reconhece e se identifica nas semelhanças e diferenças do seu duplo, características desconhecidas de seu caráter.

Em *A Mulher Sem Pecado*, por exemplo, o duplo da personagem Olegário é criado para realizar as ações que o “eu” original não tem coragem de fazer. A mais valia acrescida na personalidade do “outro eu” altera o comportamento do protagonista, uma vez que faz o que o outro gostaria de fazer, mas é reprimido pela

situação social, ou seja, o duplo que ele criou é uma representação infeliz de sua unicidade. De acordo com Rosset (2008, p. 97), esse caráter desagradável se agrava; e, de fato, se agrava, pois ao perceber que tudo que ele desejava se perdeu, ele, conseqüentemente, comete suicídio.

No texto o desdobramento do protagonista revela o caráter heterogêneo do duplo, uma vez que motivado por descobrir as suas verdades, ele passa de homem bem sucedido, pelo menos é a imagem que ele tenta passar de si para as demais personagens, para um parálítico dependente da cadeira de rodas e mediante tais limitações ele requer cuidados especiais. Essa transformação de Olegário enaltece seu outro “eu” passando a viver no mundo da ilusão que ele mesmo teceu a fim de testar a fidelidade de Lídia. Notadamente, por não conseguir unir o seu desejo idealizado à realidade de seu outro “eu” ele não consegue lograr êxito e o fracasso é inevitável. O duplo de Olegário expõe sua subjetividade, ao apresentar conflitos mal resolvidos que põem em xeque a sua tomada de consciência (lucidez).

Em *Vestido de Noiva*, o duplo ocorre diante do conflito gerado pela projeção da mente em delírio de Alaíde. Para além do conflito entre as duas irmãs, Alaíde e Lúcia que disputam o mesmo homem (Pedro), o conflito essencial está centrado entre Alaíde e seu “eu” mais profundo. Ao entrar em alucinação, situação resultante do acidente sofrido, a protagonista sai de si e cria um mundo em sua mente, em que procura vivenciar as experiências sexuais de Madame Clessi, contudo, no início da trama, ela não se lembra quem é. Na busca por reestabelecer a sua identidade esquecida, seu verdadeiro “eu”, ela procura contar para Madame Clessi a sua história, permeando os três planos entrelaçados: realidade, alucinação e memória. Os planos permitem que ela traga para a trama ações que envolvem personagens de sua vida pessoal e de sua mente em delírio. Na vertente de análise adotada, pode-se afirmar que Nelson Rodrigues constrói a peça, cujo fio condutor é a projeção do subconsciente da personagem Alaíde, que, para o dramaturgo consubstancia-se em um campo exploratório privilegiado na trama.

O duplo de Alaíde surge com o fascínio que tinha por Madame Clessi, o “eu” original representa a esposa passiva e não realizada sexualmente com o esposo Pedro e seu desdobramento é a projeção de uma Alaíde que, sem reservas quer experimentar as experiências vivenciadas pela cocote, ou seja, Clessi é tudo que

Alaíde não pode ser, mas deseja, logo, em alucinação ela procura vivenciar tais experiências por meio do outro “eu”. Interessante notar, como afirma Bravo (2005), como o mito do duplo torna-se símbolo de uma busca de identidade que leva ao interior da personagem, o conflito essencial predispõe de uma luta por escolher entre o bem e o mal, pois diante da polaridade positiva e negativa Alaíde tem uma vida negativa em relação a desejada liberdade individual e, ao se desdobrar em alucinação, pode realizar ações que estão carregadas de cenas que vão ao encontro das aspirações por ela idealizadas. Assim, o desdobramento de Alaíde torna o seu “eu” em um “outro”, ao transgredir, surge o seu duplo e, mesmo que em alucinação, expõe o seu íntimo e suas vulnerabilidades. É latente que lidar com tal situação, torna-se o seu inferno pessoal.

Na peça *Consultório*, o fenômeno do duplo é mais do que uma produção imagética do íntimo do ser, já que o processo de duplicação da personagem Rapaz propõe projetar sobre o mundo do casal aspectos concretos e metafísicos que representam a continuidade de uma existência que não se faz mais presente, em sua natureza simbólica. Ao assumir a identidade do filho do casal, o “outro” como um estranho, portanto, diferente do “eu” original com essa nova identidade permite uma autopercepção de si mesmo, revelando a continuidade da vida do outro, em vieses diferentes para o Rapaz e para o casal.

Percebe-se que o duplo do Rapaz, ao passar pelo filho do casal, é uma forma da personagem enfrentar as ações do passado e buscar uma maneira para fortalecer “o si-mesmo”, ou seja, perceber em sua totalidade e encontrar o que buscava no médico para sua (possível) cura, tanto que ele desiste da consulta. Assim, é por meio do confronto com o seu duplo que o Rapaz busca forças para reconstituir sua identidade, logo sua identidade se constrói com a mediação com o outro, mas o outro não é necessariamente o duplo, contudo o duplo é o outro.

Em *Abel, Abel* o dramaturgo recorre a narrativa bíblica para demonstrar as dualidades das personagens e subsidiar aspectos existenciais do homem moderno ao pôr em cena o desdobramento do sujeito como uma das maneiras de invalidar o princípio da identidade una. Nesse sentido, a peça envolve o mito do duplo, assim como propõe uma revisitação ao mito de Caim e Abel, tão antigos quanto a própria origem do homem (bíblico). Em sua paródia, Augusto Sobral propõe uma reflexão

que estabelece relação com o indivíduo moderno e sua incompletude. Com a análise da peça, é possível perceber um ser humano que não supera sua existência rústica, no caso dos irmãos Albino e Abel o universo do sagrado entrelaça suas existências, ao trazer ações que aproximam os sujeitos e sua localização no mundo, no caso a inevitável relação entre Caim/Albino e Abel bíblico/Abel.

O percurso da análise se deu sob duas perspectivas que envolvem a amplitude do duplo e sua relação com o mito. Para apresentar os desdobramentos das personagens, primeiramente foi discutido o duplo físico de Abel, que reaparece na trama como Guarda, dado que a convenção dramática moderna subsidia a representação do duplo por meio de outra personagem em cena, representando também a duplicidade da persona. No caso de Abel, o Guarda é um ser que o representa de maneira concreta, o seu outro “eu”. A segunda perspectiva está relacionada com as figurações estabelecidas nas relações entre os irmãos das escrituras sagradas e aqueles da peça; essas relações foram questionadas a partir do ódio fraternal, que é o elemento gerador das figurações das personagens que não conseguem administrar as frustrações da vida e a crise existencial.

No mito bíblico, Caim não é apenas o autor do primeiro homicídio entre os humanos, ele matou o irmão por desejar algo que ele havia conquistado com sua personalidade e isso gera rivalidade e ódio entre os irmãos. Ao se declarar culpado do ato, ele pede perdão (para Deus), isso remete a uma tomada de consciência. Na peça de Sobral, a presença do duplo de Abel (o Guarda) propicia a ideia de continuidade. Em outras palavras, a possível morte do Abel não impede Albino de ter a presença do irmão, especialmente nas ações que estão ligadas ao seu julgamento.

Nelson Rodrigues e Augusto Sobral, ao fazerem uso sistemático da construção do duplo de suas personagens, propiciam um aprofundamento do estudo da dialética das contradições humanas, pois o indivíduo apresenta-se fragmentado no mundo moderno, ele se vê dividido, perdido diante de um espaço estranho a ele. Em situações limites, as personagens tornam-se reféns do próprio inconsciente e, pelo processo de duplicação, se desdobram para fugir dessa realidade imediata que os aflige.

A análise das peças permitiu identificar como ocorre o processo de desdobramento da personalidade das personagens, pois elas apresentam um “eu” original e seus duplos. Nesse sentido, as tramas envolvem dramas familiares, de modo que os duplos não surgem do nada; o “outro” surge de um “eu” que está em conflito consigo mesmo e, conforme Rosset (2008), essa relação pode gerar duas possibilidades a aceitação ou a recusa do duplo. Desse modo, ambas as personagens aceitam o duplo e os utilizam para alcançar seus desejos ou os desejos de outros que os envolvem.

Para além de um mundo ficcional, as peças analisadas compõem um mundo de ilusão, a constituição desse mundo é mediada pela farsa (simulação), pois compreendeu-se a ilusão como um recurso que transforma a ação com efeito de deslocamento de sentidos. Nas tramas, as personagens vivenciam realidades subjetivas, desenvolvidas a partir de intenções, fatos, desejos, enfim, motivações que firmam, em primeira instância, o indivíduo denominado, neste estudo, de “eu” original. Já em segunda instância, os “outros eus”, os quais são secundários e constituídos como complementares do “eu”, que agem para realizar ações desejadas por elas ou indicadas a elas.

Não obstante da realidade psíquica, das fantasias, desejos que as cerceiam, as personagens se envolvem no mundo da ilusão e representam em benefício próprio ou de outros ao desempenharem, na trama, ações que não são pertencentes ao “eu” original, atuam com um disfarce do que é falso. De acordo com a teoria de Rosset (2008), esta análise esclarece que a temática do duplo estabelece vínculo com a ilusão, pois a estrutura fundamental da ilusão não é outra senão a estrutura paradoxal do duplo. Nas peças, o tema do duplo está associado ao fenômeno de desdobramento da personalidade, delineada em função da ilusão que age como uma proteção contra o real incognoscível, já que, nessa perspectiva de análise, o duplo é uma estrutura que implica o sujeito ser, ao mesmo tempo, ele próprio e o outro.

O que aproxima as personagens investigadas é a vulnerabilidade psicológica peculiar inerente ao drama vivenciando por cada uma, porém ambas beiram um estado mental em desequilíbrio, Olegário perdeu a noção de realidade, Alaíde está em alucinação, o Rapaz está em um consultório psiquiátrico à procura de ajuda

para ordenar seus pensamentos, Abel e Albino estão envolvidos numa rivalidade fraternal e disputa pelo poder, marcada por representações e figurações. Todas essas personagens aderem à ilusão como forma de encontrar meios de amainar seus traumas e angústias existenciais, bem como resolver suas necessidades imediatas e, no desenvolvimento dessas ações ilusórias, seus duplos são manifestados.

O mito do duplo, portanto, envolve características essenciais do sujeito: a sua identidade e a relação com a ilusão, diante do presente imediato das personagens. Nelson Rodrigues e Augusto Sobral, cada um à sua maneira, apostam no efeito estético ilusório que o drama pode oferecer ao espectador e dão visibilidade ao duplo de seus protagonistas. A sensibilidade dramática está, sem dúvida, no processo de representação trágica dos atos obsessivos das personagens, seus traumas e dificuldades de lidar com questões imperativas da vida. Tratam-se de artifícios colocados em cena, a fim de permitir a duplicação do “eu” frente às convenções sociais consideradas, por vezes, imorais. As tramas caracterizam as personagens e seus duplos com singularidades que envolvem as diferentes possibilidades de configuração do duplo na produção teatral de dois imponentes nomes da dramaturgia em língua portuguesa.

Cai o pano.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 2010.

BANDEIRA, Manuel. Vestido de Noiva. In: MAGALDI, Sábato (Org.). **Teatro completo de Nelson Rodrigues: peças psicológicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BARATA, José de Oliveira. **História do teatro português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

BARGALLÓ, Juan. **Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble**. Servilha: Alfar, 1994.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Escritos sobre teatro**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: Fatos e Mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BÍBLIA. A.T. Gênesis. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**: antigo e novo testamentos. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1991.

BLOOM, Harold. **Abaixo as verdades sagradas**: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BRAGA, Antonio. **O país, a história, a cultura**. Portugal: Instituto Camões, 1998.

BRAVO, Nicole. Duplo. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sússekind. et al. São Paulo: J. Olympio, 2005.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro**: de Anchieta à Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Funarte, 1996.

CÂMARA DOS DEPUTADOS (Brasil). **Getúlio Vargas**: o político e o mito. Brasília, 2014. 60 p. Catálogo da exposição - Câmara dos Deputados - Getúlio Vargas: o político e o mito. Secretaria de Comunicação Social. 14 de maio a 10 de setembro de 2014.

CAMATI, Anna Stegh. Shakespeare no parque: *Hamlet* de Marcelo Marchioro. In: AQUINO, Ricardo Bigi de; MALUF, Sheila Diab (Orgs.). **Dramaturgia e Teatro**. Maceió: edUFAL, 2004.

CAMILLOTTI, Camila. Aproximações entre William Shakespeare e Nelson Rodrigues: o ciúme como ponto de encontro entre *O conto de Inverno* e *A Mulher Sem Pecado*. In: XAVIER, Rodrigo Alexandre de Carvalho. **Nelson Rodrigues**: literatura, sociedade e política. São Paulo: Pontes Editores, 2018.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman; Paulina Watch. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Iniciação à literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

_____. A personagem no romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARDOSO FIRMO, Ana Catarina. **Da palavra à cena e da palavra em cena: Dramaturgias do Absurdo em França e em Portugal**. 2011. 390 f. Tese, Université Paris 8, França, 2011.

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

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CRUZ, Duarte Ivo. **Introdução à história do teatro português do século XX**. Lisboa: Espiral, 1969.

_____. **Introdução à história do teatro português**. Lisboa: Guimarães & C.A, Editores, 1983.

_____. **História do teatro português**. Lisboa: Editorial Verbo, 2001.

CUNHA, Carla. **Duplo**. In: CEIA, Carlos (coord.) E-dicionário de termos literários. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/duplo/1>>. Acesso em 18 nov. 2018.

DIAS, Rosangela de Oliveira. **O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1993.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FACINA, Adriana. **Santos e canalhas: uma Análise Antropológica da Obra de Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FADDA, Sebastiana. **O teatro do absurdo em Portugal**. Tradução de José Colaço Barreiros. Prefácio de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Cosmos, 1998.

_____. O teatro e seus múltiplos. Prefácio. In: SOBRAL, Augusto. **Teatro**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.

FERREIRA, Maria Aline. A tradição da morte: figurações de Caim e dos seus duplos. IN: Forma Breve 12 – Caim e Abel: conto e reconto. **Revista Forma Breve**. 1. ed., v. 12, Aveiro, 2015.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues expressionista**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FRANÇA, Julio. O insólito e seu duplo. In: GARCIA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre. **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2009.

FREUD, Sigmund. O 'estranho'. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. **Totem e tabu e outros trabalhos**. v. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **O mal-estar na civilização**. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

HELIODORA, Barbara. **O teatro explicado aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

IMPRESSÕES. Teatro Nacional D. Maria II. **Diário de Notícias**. Lisboa, 03 Jun. 1961. Folha Vida Artística - Teatro. p. 8.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan**: a clínica da fantasia. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAMAS, Berenice Sica. **O duplo em Lygia Fagundes Telles**: um estudo em literatura e psicologia. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LEITE, Sonia. Silêncio, solidão e escuridão: sobre a travessia da angústia. In. GARCIA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre. **O insólito e o duplo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

LINS, Ronaldo Lima. **O teatro de Nelson Rodrigues**: uma realidade em agonia. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

LISBOA, Eugénio. **O segundo modernismo em Portugal**. 2. ed. Portugal: Bertrand, 1984.

LIVRO DE REGISTO DE ESPETÁCULOS. Teatro Nacional D. Maria II. 1961, s/p.

LLOSA, Mario Vargas. **A Orgia Perpétua**: Flaubert e Madame Bovary. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

LOPES, Angela Leite. **Nelson Rodrigues: trágico, então moderno**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2007.

MAGALDI, Sábato. Introdução. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Organização geral e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. **Panorama do teatro brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global, 1997.

_____. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 2004a.

_____. **Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues**. São Paulo: Global, 2004b.

_____. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MARTINS, Maria Helena Pires. **Nelson Rodrigues: textos selecionados, estudos histórico-literário, biografia e atividades de compreensão e criação**. São Paulo: Abril Educação, 1981.

MATTOS, Betty; TRAVASSOS, Alda Rosa. **Colombo 100 anos: no dia-a-dia da cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: CBAG, 1994.

MAYORGA, Juan. Hamelin. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Artistas unidos. **Livrinhos de Teatro**. n. 20, 2007.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Fedra; CAMPOS, Maria do Carmo. **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

MELO E CASTRO, Ernesto M. de. **Teatro de um homem (l)ido**. Metaficção e crítica teatral (1954-2005). Lisboa: Dom Quixote, 2006.

MENDES, Anabela. Papéis que se trocam por um pai que se procura. **Expresso**, Lisboa, 02 de junho de 1984. p. 37.

MESQUITA, António Pedro. **Salazar na história política do seu tempo**. Um Estudo Ideográfico sobre o Perfil Doutrinário do Regime Salazarista. Lisboa: Caminho, 2007.

MESQUITA, Maria Helena Dá. *Abel, Abel e Reis Coxos* – dois autores portugueses. **Notícias da Tarde**, Portugal, 03 de junho de 1984. p. 21.

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

MIDÕES, Fernando. *Abel, Abel* – teatro em português. **Diário Popular**, Lisboa, 10 de junho de 1984, p. 29.

_____. Prefácio. In: SOBRAL, Augusto. **Teatro**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.

NETO, Lira. **Getúlio: dos anos de formação à conquista do poder (1882-1930)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NÓBREGA, José Manuel da. O destino de Abel é ser Albino. **Jornal Sete**, Lisboa, 23 de maio de 1984, p. 7.

NUÑEZ, Carlinda Fragale. Pate. O teatro e o gênero dramático. In: JOBIM, J. Luís (Org.) **Introdução aos termos literários**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

OLIVEN, Rubem George. O mito de Abel e Caim e o surgimento da cidade bíblica. In: OLIVEN, Rubem Geroge. **Metabolismo social da cidade e outros ensaios**. [on-line]. Disponível em <<http://books.scielo.org>>. Acesso em 24 de agosto de 2019.

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PALLOTINI, Renata. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Dramaturgia: a construção da personagem.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAZ, Octávio. **O labirinto da solidão e *postscriptum*.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

PEREIRA, Victor Hugo Aldler. **Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

PESSOA, Fernando. **Obras em prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1974.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do teatro português.** Lisboa: Portugalia, 1964.

PLATÃO. **O banquete, ou, do amor.** Rio de Janeiro: Difel, 2002.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção.** 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **O teatro brasileiro moderno.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

QUADROS, António. **Crítica e verdade: Introdução à Actual Literatura Portuguesa.** Lisboa: Clássica Editora, 1964.

RAMOS, Artur. Prefácio. In: SOBRAL, Augusto. **Teatro.** Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.

RANK, Otto. **O duplo: um estudo psicanalítico.** Tradução Erica Luisa Sofia Foerthmann Schultz. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

REBELLO, Luiz Francisco. Presença – e ausência – da moderna dramaturgia no teatro português contemporâneo. Revista **O Tempo e o Modo.** (quádruplo,

correspondente aos números 50 a 53, de Junho a Outubro de 1967). Disponível em <<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=09524.042#!26>> Acesso em 23 de novembro de 2018.

_____. **Combate por um teatro de combate.** Lisboa: Seara Nova, 1977.

_____. **O teatro simbolista e modernista.** Portugal: Bertrand, 1979.

_____. A literatura teatral. **Revista Colóquio Letras.** Lisboa, n. 78, p. 55-64, março de 1984. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=78&o=s>> Acesso em: 23/04/2011.

_____. **Da necessidade do teatro.** In: SENA, Jorge de. Do teatro em Portugal. Organização e prefácio de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Edições 70, 1998a.

_____. Uma demonstração pelo absurdo. Prefácio. In: FADDA, Sebastiana. **O teatro do absurdo em Portugal.** Lisboa: Cosmos, 1998b.

_____. **Breve história do teatro português.** 5. ed. Portugal: Publicações Eupora-América, 2000.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura:** introdução aos estudos literários. 1. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

RODRIGUES DA SILVA, Agnaldo. **Projeção de mitos e construção histórica no teatro trágico.** Campinas: Editora RG; Cáceres: Fapemat e Unemat Editora, 2008.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo I:** peças psicológicas. Organização geral e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

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

_____. **O reacionário:** memórias e confissões. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____. **Teatro completo Nelson Rodrigues**: peças psicológicas e míticas e tragédias cariocas. 4. ed. Recurso digital. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

RODRIGUES, Urbano Tavares Rodrigues. Teatro de novos para novos, no D. Maria II. **Jornal Diário de Lisboa**, Lisboa, 3 de Jun. 1961. Folha Teatros e Cinemas. p. 4.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: DESA, 1985.

ROSSET, Clement. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução Carlos Porto. Lisboa: 1992.

_____. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

SANTOS, Francisco Ronaldo da Silva; MANGUEIRA, José Vilian. Por trás da máscara: a duplicidade da protagonista do conto *A história de uma hora*, de Kete Chopin. In: ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz; NETO, Nefatalin Gonçalves. (Orgs.) **Manifestações do outro-eu na literatura**: fragmentos e desdobramentos. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

SARAIVA, José António & LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2001.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2001.

SCHINCARIOL, Marcelo. As reverberações do duplo no romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum: Caim e Abel transfigurados. IN: Forma Breve 12 – Caim e Abel: conto e reconto. **Revista Forma Breve**. 1. ed., v. 12, Aveiro, 2015.

SECCO, Lincoln. A revolução dos Cravos: a dinâmica militar. **Revista Projeto História**. São Paulo. n. 47, agosto de 2013. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br>>. Acesso em 27 de setembro de 2019.

SENA, Jorge. **Do teatro em Portugal**. Organização, prefácio e notas bibliográficas de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Edições 70, 1988.

SÉRIO, Mário. O homem e a cadeira de rodas do poder. **O Jornal**, Lisboa, 1 de junho de 1984. Caderno 2, p. 04.

SERÔDIO, Maria Helena. *Abel, Abel* em cena no Bairro Alto. **O Diário**, Lisboa, 17 de junho de 1984, p. 15.

SOBRAL, Augusto. **Teatro**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.

SOUZA, Camila Maria Bueno. A construção da imagem de Ziembinski. In: **Ziembinski, o encenador dos tempos modernos**: a construção de uma trajetória na crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1959). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

STANKIEWICZ, Mariese Ribas. Noivas em *Vestido de Noiva*: leitura de uma condição indecível. In: XAVIER, Rodrigo Alexandre de Carvalho. **Nelson Rodrigues: literatura, sociedade e política**. São Paulo: Pontes Editores, 2018.

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

_____. **Ensaio sobre o trágico**. Prefácio e Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TEIXEIRA, António Braz. Prefácio. In: SOBRAL, Augusto. **Teatro II**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2009.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VASQUES, Eugénia. O Teatro Português e o 25 de Abril: uma história ainda por contar. **Revista Camões**, Portugal, n. 5, abril-junho de 1999, Biblioteca Digital Camões. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/cat_view/57-istoria.html?start=10> Acesso em: 11 agosto de 2018.

_____. **O que é teatro**. Lisboa: Quimera, 2003.