

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

JULIANA FERREIRA DE PAULO

**Contorções do trágico na peça *Dorotéia*, de Nelson
Rodrigues**

João Pessoa
maio de 2011

JULIANA FERREIRA DE PAULO

**Contorções do trágico na peça *Dorotéia*, de Nelson
Rodrigues**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal da Paraíba como pré-requisito para a
obtenção do título de Mestra.

Área de Concentração: Literatura e Cultura

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sandra Luna (UFPB)

João Pessoa

maio de 2011

P331a Paulo, Juliana Ferreira de.

*Contorções do trágico na peça Dorotéia, de
Nelson Rodrigues – Rio de Janeiro - Brasil / Juliana
Ferreira de Paulo.- João Pessoa, 2011.*

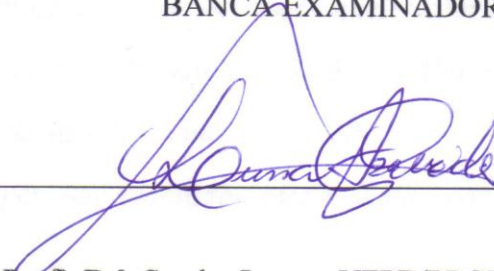
108f.

Orientador: Sandra Luna

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA

Dissertação intitulada **Contorções do trágico na peça Dorotéia, de Nelson Rodrigues**, da mestranda Juliana Ferreira de Paulo, defendida e _____ no dia _____ como condição para obtenção do título de Mestre em Literatura, pela Universidade Federal da Paraíba.

BANCA EXAMINADORA



Prof^ª. Dr^a. Sandra Luna – UFPB/PPGL (orientadora)



Prof^º. Dr. José Helder Pinheiro Alves – UFCG (examinador)

Prof^º. Dr. Luiz Antônio Mousinho – UFPB/PPGL (examinador)

Prof. Dr. Elri Bandeira de Souza (suplente) – UFCG

Agradecimentos

A Deus.

À família, especialmente a minha mãe. A minha irmã, “Nega”.

A minha orientadora, Sandra Luna.

Aos professores, em especial àqueles com quem convivi nas aulas (Sandra Luna, Genilda Azeredo, Mousinho, Elinês de Albuquerque, Arturo Gouveia e Clélia Barqueta); Aos colegas e funcionários do PPGC.

*A **Capes**, que viabilizou este trabalho por meio de financiamento de bolsa de estudos.*

À banca, que se dispôs a ler meu trabalho: a Helder, a Elri Bandeira e a Mousinho, que também participou do Exame de qualificação juntamente com Arturo Gouveia, a quem também agradeço.

Aqueles que de algum modo contribuíram com meu percurso acadêmico para este momento: Diógenes Maciel, Helder Pinheiro, José Mário da Silva, Nivaldo Rodrigues e Paulo Vieira.

Aos deuses do teatro pela paixão eterna a ele.

RESUMO

Este trabalho busca vislumbrar o trágico na peça *Dorotéia* (1949), de Nelson Rodrigues, partindo da explanação sobre como tal aspecto se configura como recorrência no teatro rodrigueano. Objetivou-se verificar como se processa essa tragicidade, em relação a uma tradição dramática a qual a peça acolhe e repele, teatralizando as “contorções” do trágico, que aponta, para além do universo da tragédia, adotando na construção da obra processos de natureza farsesca. Assim, o texto dramático produz dois níveis significativos, a partir dessa “montagem” teatral, a qual desemboca no caráter metalingüístico da peça. Tivemos como algumas das categorias analíticas, a ação e a caracterização, o espaço e o tempo dramáticos. Como base teórica para nossa pesquisa, que levou em conta elementos de tragicidade considerados à luz das relações entre tradição e modernidade, adotamos uma perspectiva que se apoiou em postulados de Aristóteles (2005), Hegel (1980), Ricoeur (1994), Szondi (2001), Rosenfeld (2008), Luna (2005 e 2008), entre outros. Observou-se uma opção estética pela apropriação de processos que viabilizam uma instrumentalização da tradição clássica, unida a um projeto ficcional não realista, mas que reflete condições sócio-culturais da época de produção da peça. Apesar da complexa estrutura dramática, que coloca no mesmo tempo e espaço, o trágico e o farsesco, o dramático e o épico, mantém-se na sua finalização a unidade da ação, ainda que haja uma lenta progressão dramática, possibilitada pela adoção de traços épicos. Por fim, podemos pensar que o texto é construído para desembocar no efeito catártico, mas camuflado por um riso grotesco, encenando o que temos chamado de “Contorções do trágico”.

Palavras-Chaves: Tragédia antiga; Trágico; Farsesco; Nelson Rodrigues.

ABSTRACT

This study tries to catch a glimpse of the tragic elements of Nelson Rodrigue's play, *Dorotéia* (1949), from the explanation of how its configuration recurs in the Rodriguean theater. The objective was to determine how to process this tragedy in a dramatic tradition which the configuration receives and repels, while at the same time theatricalizing the "contortions" of the tragic, which point beyond the realm of tragedy and adopt the construction of the farcical work processes of nature. Thus, the dramatic text produces two significant levels, from this theatrical "assembly", which flows into the meta-linguistic character of the play. We had as some of the analytical categories, action and characterization, and dramatic space and time. We used a theoretical basis for our research, which took into account the tragic elements considered in light of the relationship between tradition and modernity. We adopted an approach that relied on studies of Aristotle (2005), Hegel (1980), Ricoeur (1994), Szondi (2001), Rosenfeld (2008), and Luna (2005 and 2008), among others. We could observe an aesthetic option by the incorporation of processes that enable an instrumentation of the classical tradition. This option reflects a production characterized by the socio-cultural conditions of the time. Despite the complex dramatic structure, which emphasizes time and space, the tragic and farcical, and the epic drama, it remains at its end the unity of action with a slow dramatic progress made possible by the adoption of epic elements. Finally, we think that the text is constructed to culminate in the cathartic effect, while it is in reality camouflaged by a grotesque laughter and plays what we called "the tragic writhing."

Keywords: ancient tragedy, tragic, farcical, Nelson Rodrigues.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO I: A OBRA DRAMATÚRGICA DE NELSON RODRIGUES PELO OLHAR DA CRÍTICA.....	12
1.1. Classificação e fortuna crítica da dramaturgia rodrigueana.....	12
1.2. A <i>mimesis</i> dramática, a morte e a experiência da escrita.....	33
CAPÍTULO II: AÇÃO E CARACTERIZAÇÃO DRAMÁTICA: TRADIÇÃO E RUPTURA.....	44
2.1. Ação e caracterização dramática: tradição.....	44
2.2. Ação e caracterização dramática: ruptura.....	44
CAPÍTULO III: CONTORÇÕES DO TRÁGICO NA PEÇA RODRIGUEANA DOROTÉIA: ANÁLISE DO CORPUS.....	62
3.1. Apresentação dos personagens.....	64
3.2. Símbolos.....	73
3.3. Ação dramática.....	81
CONCLUSÃO.....	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	106

Introdução

Nelson Falcão Rodrigues (1912 - 1980) foi romancista, cronista, contista, jornalista, crítico, folhetinista e dramaturgo. Em seus escritos, de gêneros jornalísticos a literários, sempre questionava parâmetros estéticos e comportamentais de seu tempo. O dramaturgo é considerado “o maior autor da História do Teatro Brasileiro”¹. Em termos muito gerais, podemos inferir que o teatro representava para Nelson o gênero de sua preferência como escritor, contudo, estava quase sempre vinculado a mais de uma empresa jornalística, concentrando uma grande carga de trabalho nesta área. Apesar disso, o dramaturgo é um dos poucos que conseguiu uma obra significativa também em termos quantitativos, escreveu 17 peças teatrais e é considerado o autor responsável por inserir a dramaturgia brasileira na cena da estética moderna, por parte de vários críticos, a exemplo de Sábato Magaldi². Com a segunda peça rodrigueana, *Vestido de noiva* (1943), o teatro nacional inaugurava uma nova fase, em sintonia com o que acontecia em outras expressões artísticas desde a Semana de Arte Moderna de 1922. O teatro brasileiro enfim chega a sua modernidade e isso seria só o começo da repercussão do teatro rodrigueano.

Nesse sentido, em conferência proferida por Sábato Magaldi, na Escola de Arte Dramática da USP, em 1996, o crítico destaca como o teatro rodrigueano tem resistido ao tempo e às tentativas contemporâneas que provocaram mudanças em relação à valorização da própria dramaturgia na cena nacional. Se, anteriormente, os textos dramáticos eram encenados imediatamente após serem escritos, com a abertura política e a necessidade de encontrar novas fontes, eles passaram a não mais despertar interesse

¹ MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.193. Magaldi, primeiro crítico teatral a integrar a Academia Brasileira de Letras, amigo de Nelson Rodrigues e um dos maiores pesquisadores da obra dramaturgical rodrigueana, foi ele que a pedido do dramaturgo organizou a edição de seu teatro completo.

² Para Magaldi, o TBC - Teatro Brasileiro de Comédia, que surge apenas cinco anos depois que a cena carioca conhece *Vestido de noiva*, contribui para a consolidação do teatro moderno brasileiro, processo que já havia sido iniciado pelo grupo carioca amador *Os comediantes*. Também Ronaldo Lima Lins (LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979, p.54.) considera *Vestido de Noiva* como o marco inicial da moderna dramaturgia brasileira, assim como a pesquisadora Angela Leite Lopes (LOPES, A.L. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. p.36), embora outros críticos, como Iná Camargo Costa (COSTA, I. C. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998. p.11-12.) e Diógenes André Vieira Maciel (MACIEL, D.A.V. *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: Universitária, 2004.p.21) considerem a abertura do TBC, em 1948, como sendo o início do teatro moderno no Brasil.

imediatos dos encenadores-criadores. O crítico cita dramaturgos, cujas obras iniciais tiveram grande repercussão sem que suas produções subseqüentes despertassem o mesmo interesse para serem montadas. Os encenadores-criadores surgiam naquele cenário teatral como figuras onipotentes, assumindo uma posição tida como superior aos dramaturgos. Por isso, sem ter suas obras encenadas, alguns autores viam-se instigados a procurarem outros veículos, como a televisão, como teria sido o caso de Maria Adelaide Amaral. Magaldi conclui que, entretanto, o teatro de Nelson Rodrigues passou a ser ainda mais encenado, despertando o interesse de diversos encenadores, com cada vez mais freqüência, vejamos nas palavras do crítico:

Exceção, nesse quadro, chama-se Nelson Rodrigues. Desde a estréia de *O eterno retorno*, em 1981, logo após a sua morte, passou a ser mitificado. Descobriu-se que era um clássico, e os clássicos se prestam às mais controvertidas exegeses, pela riqueza inesgotável de sua obra. Cada encenador pretendeu mostrar a sua leitura de Nelson, a ponto de dizerem que os herdeiros deveriam retirá-lo do mercado de espetáculos, sob pena de o público sofrer uma indigestão. Esse temor felizmente não se confirmou, porque a temporada de 1994 foi das mais felizes no sentido de oferecer uma reavaliação positiva do dramaturgo, em virtude das montagens de *A falecida*, por Gabriel Villela; *Anjo negro*, por Ulisses Cruz; *Senhora dos afogados*, por Aderbal Freire-Filho; e *Vestido de noiva*, por Eduardo Tolentino de Araújo. À semelhança do que sucede a Shakespeare, cada peça de Nelson deveria ser periodicamente remontada.³

O dramaturgo inova na forma e no conteúdo, na linguagem e nos artefatos cênicos. Por outro lado, o autor de *Vestido de noiva*, ovacionado por crítica e público, conhece o lado reverso do sucesso com seu “teatro desagradável”, termo cunhado pelo próprio Nelson para denominar suas peças *Álbum de família*, *Anjo Negro* e *Senhora dos afogados*. A “Farsa irresponsável em três atos”, especificação do autor quanto ao gênero e número de atos da peça *Dorotéia*, encerraria esta fase “desagradável”. E mais, *Dorotéia* representaria o seu auge, pois com ela o dramaturgo teria sua verve criativa ostensivamente rejeitada. Esta peça tornou-se outro marco no teatro de Nelson, seja pela ousadia formal e liberdade expressiva presentes no texto dramático, seja pelo inicial repúdio de crítica e de público. Como dito anteriormente, *Dorotéia* integra aquilo que o dramaturgo se propôs a fazer, um teatro desagradável, tanto relativo a seu projeto

³ MAGALDI, Sábato. *Tendências contemporâneas do teatro brasileiro*. In: Estudos Avançados, São Paulo, v.10, n. 28, set.-dez., 1996. p.283-284.

Aqui, Magaldi esclarece que se o marco inicial da modernidade brasileira é datado, em 1943, com a estréia de *Vestido de noiva*; o ponto inicial da contemporaneidade se dá no ano de 1978, com a encenação de *Macunaíma*, com direção de Antunes Filho e pelo fim do Ato Institucional nº 5 no mesmo ano.

estético, quanto à visão de mundo corrosiva do mesmo. Podemos reiterar o fato com as próprias palavras do dramaturgo, lembrando que ela foi a sexta peça do autor, posterior às que são citadas pelo escritor no fragmento destacado:

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. Pois a partir de *Álbum de família* – drama que se seguiu a *Vestido de noiva* – enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim – desagradável. Numa palavra, estou fazendo um teatro desagradável, peças desagradáveis. No gênero destas, inclui, desde logo, *Álbum de família*, *Anjo Negro* e a recente *Senhora dos afogados*. E por que peças desagradáveis? Segundo já disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia.⁴

Se na peça *Vestido de noiva* destacam-se ações simultâneas em tempos diferentes, em *Dorotéia*, ao utilizar recursos como a adoção de traços da estética surrealista e a composição de personagens com traços caricaturais, punidos quando exteriorizam seus desejos, Nelson Rodrigues ridiculariza e amplifica mazelas sociais e problemas mal resolvidos referentes a questões de moralidade, como bem sintetiza Magaldi⁵, em relato sobre encenação da peça, dirigida por Helena Guariba:

O estilo farsesco, ao invés de diminuir o alcance da obra, ressaltou-lhe os valores profundos. Ganhara relevo o jogo entre a verdade interior dos indivíduos e a máscara social, nesse admirável retrato de uma sociedade construída a partir da noção de pecado. O insólito, o grotesco, a irrisão, as liberdades cênicas (as botinas simbolizando o homem) incluíam a montagem no domínio da vanguarda, de que o texto era sem dúvida uma das primeiras manifestações.⁶

Sábato Magaldi inclui *Dorotéia* nas peças míticas: “O mito em jogo, aí, é o da morte contraposta à vida”⁷, e não deixa de reconhecer o caráter trágico da peça. O crítico considera o trabalho do dramaturgo como um acréscimo à literatura dramática brasileira: “E não basta o mergulho nas criaturas e nas características do brasileiro. Nelson sabia que o conteúdo se associa intimamente à forma. Por isso não podia aceitar

⁴ RODRIGUES, Nelson. Teatro desagradável. In: Revista *Dionysos*. nº.1, 1949. p.8.

⁵ MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p.28.

⁶ MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.101.

⁷ id., *ibid.*, p.28.

as convenções da rotina cênica.”⁸. De fato, um ponto relevante na peça é o aspecto inaugural e simbólico, pelo qual são representados elementos da composição dramática, a concretizar o que Magaldi chamou de ousadias formais: “Nelson ensaia, ao lado dessa visão paroxística da criatura humana, uma linguagem que se poderia julgar de vanguarda, haurida na liberdade do surrealismo.”⁹.

Por fim, o teatro rodrigueano resistiu àquele elemento que pode representar a mais ferrenha recepção: o tempo. Hoje, sua obra é exaustivamente estudada, pela crítica literária e teatral acadêmica especializada e, por ironia do destino, o seu teatro que se propôs ser desagradável concentra parte significativa das pesquisas acadêmicas.

Esta pesquisa tem por objetivo examinar as manifestações do trágico em *Dorotéia*. Contudo, cientes da estética irreverente e farsesca adotada pelo autor para a composição da ação, optamos por um enfoque que examina não a tragicidade de uma perspectiva apenas tradicional, mas as “contorções do trágico”, antevistas a partir das relações entre tradição e ruptura.

No primeiro capítulo do nosso trabalho, intitulado “A obra dramatúrgica de Nelson Rodrigues pelo olhar da crítica”, demonstramos a pertinência da nossa abordagem e da escolha do *corpus* mediante a ampla fortuna crítica apresentada sobre o teatro rodrigueano, bem como atentamos para a possibilidade de se estabelecer uma conexão entre a visão de mundo do escritor, tendenciosamente trágica, e a experiência literária. O segundo capítulo, intitulado “Ação e caracterização dramática: tradição e ruptura”, oferece a fundamentação teórica que embasará as questões postas na análise do *corpus* referente à continuidade com a tradição dramática, sobretudo a partir dos postulados de Aristóteles (2005) e Hegel (1980), como também as proposições que suprirão a ruptura com a fábula clássica, para tanto recorreremos em especial a Szondi (2001) e Ricoeur (1994). No 3º capítulo, apresenta-se uma análise do *corpus* à luz das formulações teóricas examinadas. Espera-se, com este trabalho, contribuir para o estudo da obra do autor, debruçando-nos justamente sobre uma das peças menos investigadas no universo de sua crítica, teatral e acadêmica.

⁸ Id., *ibid.*, p.23.

⁹ Id., *ibid.*, p.28.

Capítulo I: A obra dramaturgica de Nelson Rodrigues pelo olhar da crítica

1.1. Classificação e fortuna crítica da dramaturgia rodriguena

Adriano de Paula Rabelo¹⁰ atribui a Nelson Rodrigues o mérito de ter sido o primeiro autor da dramaturgia brasileira a apresentar uma visão do trágico original e revolucionária:

Os excessos praticados pelos personagens de Nelson Rodrigues remetem à questão do destino em suas peças. Ao não conseguirem controlar seus instintos, chocam-se frontalmente com as convenções sociais, percorrendo um caminho sem volta que os conduz à definitiva degradação e à ruína, pelas quais muitas vezes parecem sentir uma certa volúpia.¹¹

O crítico utiliza a divisão da dramaturgia de Nelson Rodrigues proposta por Hélio Pellegrino, segundo critérios de natureza didática e não deixando de considerar a temática abordada, classificando-a em duas vertentes. A primeira, pertencente ao “Ciclo mitológico”, seria composta pelas peças *Vestido de noiva*, *Álbum de Família*, *Anjo negro* e *Senhora dos afogados*: “Nessa fase, o dramaturgo, descompromissado com a verossimilhança realista e objetiva, tematiza poética e intuitivamente o mito, expondo aspectos primitivos e fundamentais da natureza humana”¹². E outra vertente, em que será substituído o mito pelo homem histórico e finito: “Ao poético da vertente anterior, sucederia o prosaico; à linguagem solene, a expressão coloquial; à divina comédia dos seres heróicos, a comédia humana de seres mortais e cotidianos”¹³.

Rabelo destaca ainda que Sábato Magaldi, na verdade, faz um desdobramento e aprofundamento da classificação de Pellegrino. Nas duas propostas, há semelhança quanto à identificação de duas vertentes na obra do dramaturgo: “Uma de caráter mais

¹⁰ RABELO, Adriano de Paula. *Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O’Neill e de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Departamento de letras clássicas e vernáculas da Universidade de São Paulo (Tese de doutorado), 2004.

¹¹ Id., *ibid.*, p.212.

¹² Id., *ibid.*, p.150.

¹³ Id., *ibid.*, p.150.

universalista, compostas pelas peças psicológicas e míticas; e outra de caráter histórico, local e cotidiano, constituída pelas tragédias cariocas.”¹⁴.

Ao organizar a coleção *Teatro completo de Nelson Rodrigues*¹⁵, no entanto, Sábato Magaldi propõe uma reclassificação, divide em três fases a dramaturgia rodrigueana, quais sejam: as peças psicológicas, as peças míticas e as tragédias cariocas. O critério adotado por ele obedeceu a modificações estéticas, resultado de um deslocamento de enfoque, que, para não nos determos a grandes discussões, passa do inconsciente primitivo para a realidade social, mas não nega a pretensão didática, numa tentativa de organizar a obra de Nelson Rodrigues em grandes blocos, e sempre que possível, obedecendo a critério cronológico. Esclarece que os aspectos identificados numa obra, que a fazem ser classificada em determinado grupo, não são excludentes de outros.

Nas peças psicológicas, correspondentes ao volume 1, estão incluídas: *A mulher sem pecado*, *Vestido de noiva*, *Valsa nº 6*, *Viúva, porém honesta*, *Anti-Nelson Rodrigues*. Nas peças míticas, correspondentes ao volume 2, estão catalogadas: *Álbum de família*, *Anjo negro*, *Dorotéia*, *Senhora dos afogados*. Nas tragédias cariocas, correspondentes aos volumes 3 e 4, fazem parte: *A falecida*, *Perdoa-me por me traíres*, *Os sete gatinhos*, *Boca de ouro*, *O beijo no asfalto*, *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, *Toda nudez será castigada* e *A serpente*:

A *Vestido de noiva* irá seguir-se, em anos posteriores, uma série de textos que sondam o inconsciente primitivo do ser humano: *Álbum de família* (1945), *Anjo negro* (1946), *Senhora dos afogados* (1947) e *Dorotéia* (1949). Esse conjunto, denominado por Sábato Magaldi como peças míticas, notabilizou-se pelo escândalo e pela polêmica que suscitou, sendo que apenas *Dorotéia* não chegou a ser proibida pela Censura Federal.¹⁶

A classificação de *Dorotéia* como peça mítica é explicada por Magaldi de maneira contundente, ao mesmo tempo ele reafirma que o fato de a peça integrar esta fase não teria implicações limitadoras, que fossem capazes de impedir aspectos de natureza trágica ou psicológica. Na peça, a tragicidade está presente com mais ênfase, enquanto a dimensão psicológica é atenuada, os personagens são construídos com traços

¹⁴ Id., *ibid.*, p.152.

¹⁵ MAGALDI, Sábato. Introdução. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues 1: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

¹⁶ *Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues*. (op. cit.). p.141.

caricaturais, unificados em blocos, tendendo a diminuir a individualidade. Conforme o crítico expõe no fragmento:

Por que incluir *Dorotéia* entre as peças míticas? Aí estão, sem nenhum intuito catalogador, diversos mitos: o de sexo envolto na idéia de pecado, o de beleza ligado à maldição, a doença como purificadora da alma, a feiúra como espantalho do demônio, a condenação do filho rebelde a retornar ao útero materno, a recusa do próprio corpo conduzido à rigidez da morte, o artifício como antônimo de vida. Nelson recorreu a personagens arquetípicas, avessas às oscilações psicológicas, e apelou para simbolizações de admirável poder sintético.¹⁷

Apesar da considerável fortuna crítica da obra dramaturgica rodrigueana, observamos que em alguns trabalhos a peça *Dorotéia* não é objeto de análise. Em *Nelson Rodrigues: literatura comentada*¹⁸, por Maria Helena Pires Martins, a peça *Dorotéia* não se encontra entre os textos selecionados para estudo. A autora se detém a quatro obras dramaturgicas, quais sejam: *Vestido de noiva*, *Álbum de família*, *Valsa n.º 6* e *Senhora dos afogados*, além de contemplar algumas crônicas. O livro cumpre com sua proposta de apresentar mais um panorama geral da vida e obra, do que uma análise aprofundada sobre aspectos presentes na obra de Nelson.

No livro *Panorama do teatro brasileiro*, de Sábato Magaldi¹⁹, no qual o autor reserva o capítulo intitulado *O desbravador* a Nelson Rodrigues, ao analisar boa parte da obra do dramaturgo, justifica o título escolhido quando destaca a importância deste para a dramaturgia brasileira de todos os tempos. Neste capítulo, Magaldi não faz comentários sobre a peça *Dorotéia*, que será apenas citada no capítulo *O texto no moderno teatro*.

Em estudo mais abrangente, no livro já citado *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenações*, Magaldi tece considerações sobre todas as peças rodrigueanas. Entretanto, tanto em relação à *Dorotéia*, quanto às demais peças, o enfoque é mais direcionado à encenação. Em relação à análise do texto dramático, o crítico já tinha se detido, quando organizou a coleção do teatro completo de Nelson Rodrigues e foi responsável também por escrever os textos críticos, que apresentariam a obra teatral. Posteriormente, esses

¹⁷ MAGALDI, Sábato. Introdução. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues 2: peças míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p.31.

¹⁸ MARTINS, Maria Helena Pires. *Nelson Rodrigues: literatura comentada*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico. São Paulo: Abril Educação, 1981.

¹⁹ MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

ensaios críticos, os quais compreendiam os prefácios do(s) volume(s), foram reunidos e publicados numa edição especial intitulada *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*²⁰.

Dorotéia teve sua estréia em 7 de março de 1950, no Teatro Fênix do Rio de Janeiro, sob a direção de Ziembinski²¹ e com cenários e figurinos assinados por Santa Rosa²², os quais seguiram o caminho da solenidade trágica. Entretanto, ela saiu de cartaz antes do tempo previsto. A peça voltou a ser encenada em 1968, pelo elenco da Escola de Arte Dramática de São Paulo, com a direção de Heleny Guariba, que assumiu um tom mais farsesco, diferenciando-se do primeiro espetáculo. Posteriormente, surgiria a encenação dirigida por Ronaldo Brandão, em 1975, que formou um elenco só de homens, os quais interpretavam os personagens, como se sabe, femininos. Para Magaldi, esta seria uma solução cênica interessante, por entender a peça como uma proposta não-realista. O diretor Aziz Bajar, em nova encenação em 1980, adotou parcialmente a proposta do elenco masculino, com exceção dos personagens Dorotéia e Das Dores, interpretados por atrizes. Porém, conclui Magaldi: Nenhuma encenação deu, até hoje, a real medida da primeira ‘farsa irresponsável’ do dramaturgo.”²³. Aachamos conveniente ter destacado estas encenações da peça *Dorotéia*, pois, apesar do nosso objeto de estudo tratar-se do texto dramático, elas nos alertam para o fato de que a peça dá abertura para leituras pouco cerradas, devido ao seu não comprometimento com uma concepção realista.

²⁰ MAGALDI, Sábato. *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global, 2004.

²¹ Diretor polonês, que fugindo da guerra, fez uma escala no Brasil e acabou morando no Rio de Janeiro. Ao estar já desesperançado com o teatro no Brasil, chegou em suas mãos o original de “Vestido de noiva” e ele prontamente alegou que não conhecia nada no teatro mundial que se parecesse com a peça. Pouco depois *Vestido de noiva* estaria nos palcos cariocas. Fonte: CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

²² Tomás **Santa Rosa** Júnior (1909-1956) bacharelou-se em Ciências e Letras no Liceu Paraibano, na cidade de João Pessoa - PB, onde nasceu. Já residindo no Rio de Janeiro foi crítico de arte do Diário de Notícias. Junto com Luiza Barreto Leite e Jorge de Castro, fundou o grupo de teatro amador Os Comediantes. Teve a consagração da carreira com a execução do cenário de *Vestido de noiva*. Também colaborou com o Teatro Experimental do Negro e destacou-se nos espetáculos: *Recital Castro Alves* (1947); *Terras do sem-fim*, de Jorge Amado (1947); *O filho pródigo* (1947), de Lucio Cardoso; *A família e a festa na roça* (1948), de Martins Pena; *Aruanda* (1948), de Joaquim Ribeiro; e *Filhos-de-santo* (1949), de José Moraes Pinho. Mais adiante, trabalhou com o Teatro de Equipe e com Renato Viana, Mario de Andrade, Bibi Ferreira e outros. Cenografou e confeccionou figurinos para óperas e bailados, ilustrou livros, principalmente para a Editora José Olympio, por 22 anos. Ocupava o cargo de Secretário do Conselho Nacional de Teatro, em junho de 1954, quando foi convidado para a direção do Conservatório Nacional do Teatro. Fez parte do júri das I e II Bienais de São Paulo. Ganhou vários prêmios, entre eles, a medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT) pelos cenários de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues; *A morte do caixeiro-viajante*, de Arthur Miller; e *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues. Representou o Brasil na Conferência Internacional de Teatro, realizada em 1956, em Bombaim, na Índia. Faleceu durante a viagem. Fonte: Centro de Documentação e Informação - CEDOC/FUNARTE. Disponível em: www.funarte.gov.br.

²³ *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenações*. (op. cit.). p. 102.

Ainda em *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenações*, além de tratar das encenações das peças rodrigueanas e da montagem da peça *Nelson Rodrigues O eterno retorno* (1981), de Antunes Filho, após a morte de Nelson Rodrigues em 1980, Magaldi também desenvolve outros capítulos como “As personagens”, “Os procedimentos” e “O pensamento”, que exploram questões pertinentes e necessárias à compreensão do teatro rodrigueano. O crítico oportunamente destaca que o desfecho trágico predomina em quatorze peças de Nelson Rodrigues, salvo as peças *Viúva, porém honesta*, *Bonitinha, mas ordinária* e *Anti-Nelson Rodrigues*, com a ressalva de que a violência se sobrepõe em praticamente todos os casos e a morte raramente tem causa natural. A respeito da peça *Dorotéia*, vejamos seu comentário:

Dorotéia, a última peça do ciclo mítico, apresenta os estrangulamentos simbólicos de Maura e Carmelita, pela prima D. Flávia. E, no deserto que se instaura, sem nenhuma tentação vital, o pano baixa sobre a fala de D. Flávia a Dorotéia, segundo a qual “Vamos apodrecer juntas”.²⁴

Magaldi defende que a constante retomada de temas no teatro rodrigueano, como o amor e a morte, que são incessantemente explorados, além da recorrência de situações e personagens, não conferem ao seu teatro monotonia, tendo em vista as infinitas variações e composições diferenciadas de que o dramaturgo se utiliza. E, especialmente no que se refere ao desfecho trágico, ao invés de se configurar em um processo de fácil composição para encerramento do conflito, representa mais um definidor de temperamento de seu dramaturgo. O crítico aponta ainda outra constante na dramaturgia rodrigueana, que apesar de não estar explicitamente presente em *Dorotéia*, cabe destacar. O crítico considera bastante intrigante: “as variações numerosas de motivo dramático de duas irmãs (ou primas) envolvidas com o mesmo homem, ou de dois irmãos às voltas com a mesma mulher, encontráveis em nove das dezessete peças.”²⁵ Magaldi ainda trata de outro tema abordado permanentemente na dramaturgia rodrigueana, qual seja, a frustração feminina, que seria decorrente da sociedade brasileira tendenciosamente machista. Para o crítico, o dramaturgo apenas “limitou-se a fixar o fenômeno, e o espectador que tirasse as suas conclusões.”²⁶, de modo que não parece coerente categorizar o escritor como moralista ou não moralista, se o que ele faz

²⁴ Id., Ibid., p.23.

²⁵ Id., Ibid., p.23.

²⁶ Id., Ibid., p.25.

é apenas apresentar este painel social. Em *Dorotéia*, a questão é colocada nos seguintes termos:

As primas de Dorotéia erigiram a frustração até em motivo de orgulho. Na noite do casamento, todas as mulheres da família sentem a náusea, indisposição que simboliza o afastamento (repúdio?) do homem. Viúvas, a casa nem tem quartos, para que desapareça a privacidade. Move-as a vergonha, por saber que, debaixo da roupa, há um corpo nu. Dorotéia teria desfeito o círculo opressor, descobrindo a existência do homem. Mas precisou prostituir-se e perdeu o filho. Resta-lhe a ilusão. Para que se apazigüe numa espécie de morte, inocula no rosto chagas desfiguradoras. O apodrecimento junto da prima D. Flávia é o que lhe reserva o destino. (...)

As primas D. Flávia, Carmelita e Maura reprimiam inapelavelmente o sexo, em *Dorotéia*. Um jarro desperta, simbolicamente, a presença masculina, e o jeito é D. Flávia suprimir, também de forma simbólica, as primas que se deixaram seduzir pelo sopro de vida. Dorotéia apaga em si qualquer vestígio de sexualidade.²⁷

Para Magaldi, a frustração feminina acompanharia o destino da mulher em um contexto social onde o homem é quem comanda e, por outro lado, as mulheres comumente não constroem uma carreira profissional, que lhes permitam autonomia financeira. Contudo, tendo em vista que a frustração estende-se também aos personagens masculinos rodrigueanos, a característica pode ser prensada como um traço distintivo da condição humana.

Em *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*²⁸, de Angela Leite Lopes, tese de doutorado, a autora traça um esboço da história do teatro brasileiro a partir da obra de autores que se identificam na construção de uma cena nacional, são eles: Martins Pena, Qorpo Santo, Osvaldo de Andrade e Nelson Rodrigues. Destaca o papel desempenhado por Nelson Rodrigues, ao colocar em jogo no seu teatro os próprios fundamentos da modernidade. E privilegia as características eminentemente teatrais de sua escrita, a qual atribui o estabelecimento, com outros campos da cultura, de relações profundas e pertinentes. Mais detidamente, ao relacionar Nelson e a modernidade, começa por deixar claro que não havia um espaço construído na história do teatro brasileiro, por volta de 1940, que indicasse a possibilidade de modernização ou inovação, em virtude da escassez de autores e, principalmente, pelo próprio conceito de teatro, enquanto arte do espetáculo, vigente na época. Foi possível resolver este problema a partir da união de Nelson Rodrigues, Ziembinski e Santa Rosa. Porém, depois do sucesso de *Vestido de*

²⁷ Id., Ibid., p.26-29.

²⁸ *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. (op. cit.).

noiva, Nelson, em seguida, ingressaria em seu “teatro desagradável”, conferindo-lhe o lugar de autor maldito. Vejamos nas palavras da autora:

Para os conservadores, seu teatro é imoral, povoado de incestos e de obsessões mórbidas. Para os liberais, para a esquerda inclusive, é um teatro reacionário, que só fala de paixão, esquecendo os determinantes sociais e políticos que regem a vida dos indivíduos. Essas duas apreciações passam, no entanto, ao largo da questão central colocada por sua obra, ou seja, a experiência artística e teatral como experiência humana, social e política original. O que é muito esclarecedor para uma análise do ambiente cultural brasileiro dos últimos trinta anos.²⁹

Ao tratarmos do teatro moderno brasileiro, cabe destacar que Lopes levanta uma importante questão sobre a obra dramaturgical de Nelson que, embora tenha sido a precursora da estética moderna, foi ignorada pelo grupo Teatro de Arena, formado na Escola de Arte Dramática, em 1950 e, pelo grupo Oficina, criado em 1958, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, os quais entraram na busca de uma “identidade nacional”, talvez não reconhecendo este aspecto na obra do escritor. Para a autora, isso acontece porque os dois grupos paulistas monopolizaram a cena brasileira e “a discussão estética tornou-se um discussão de conteúdo.”³⁰ e não viam no teatro rodrigueano respaldo para suas ideologias. Outro ponto importante destacado pela autora propõe que a busca permanente da teatralidade, na dramaturgia de Nelson, é originária do questionamento que ele faz em relação ao fenômeno teatral. Um deles consiste na investigação da “palavra”, sendo ela “criação originária do espaço teatral”³¹, que não é pautada apenas pela recriação de uma linguagem coloquial, espontânea, típica da escritura dramática moderna. Lopes seleciona *Dorotéia* como a peça rodrigueana onde melhor se explicita as dimensões que a linguagem pode criar, comentando sobre o efeito a que é possível conduzi-la e faz uma comparação com a tragédia antiga:

O que vai acarretar, então, uma experiência, no espectador, do sentido, ou dos sentidos *outros* do mundo – ou seja, em última instância, seu sentido, simplesmente. Nas tragédias gregas, eram sobretudo as palavras, o sentido destas, que se tornavam coisa, que desvendavam seu movimento próprio – de significação – diante dos espectadores. Aqui, são as próprias coisas que se tornam sentido – e por “coisas” compreendemos também a palavra, os personagens, os gestos, os olhares – cindindo, recolocando sua relação com a significação.³²

²⁹ Id., *ibid.*, p. 35.

³⁰ Id., *ibid.*, p.38.

³¹ Id., *Ibid.*, p.93.

³² Id., *Ibid.*, p.212-213.

Por fim, vale destacar que a autora infere sobre *Dorotéia* que, assim como *Anjo negro*, apresenta uma visão pessimista, revelando-se a partir da constatação de opressão, tanto em nível individual, quanto social. Para Lopes, o autor explora profundamente a teatralidade em *Anjo negro*, *Senhora dos afogados* e *Dorotéia*, embora afirme que este ciclo marca o ponto de transição para as tragédias cariocas, a qual ela considera o momento de maior maturidade atingida na obra dramática de Nelson.

A tese anteriormente citada, *Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues*, de Adriano Rabelo, mostra-se um trabalho bastante consistente, que passou a ser consulta obrigatória a quem estuda o teatro rodrigueano. Tem como objetivo mostrar como o trágico moderno se encontra formalizado nas obras de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues. Rabelo relaciona as obras dos dois autores, apontando convergências de pensamento e de filiação estética, propondo uma aproximação entre visão de mundo e trajetória biográfica dos dramaturgos e tendo a preocupação de apontar as determinações históricas para a composição de obras de escritores que apresentam nacionalidades diferentes.

Entre as nove peças de Nelson Rodrigues analisadas por Rabelo, *Dorotéia* não foi uma das escolhidas, mesmo assim, o pesquisador faz comentários interessantes sobre a peça. Salvo a referência de que a personagem seria leprosa: “Dorotéia, na peça de mesmo nome, que torna-se leprosa”³³, inferência não justificada pelo texto, considerando-se que, quanto às chagas não há um fechamento sobre a questão que permita afirmar tratar-se de lepra (Hanseníase). Vale destacar uma consideração interessante feita por Rabelo, a de que Dorotéia assim como outros personagens rodrigueanos, “trazem – em sua história, em seu corpo ou em sua psique – a marca da maldição ou da condenação.”³⁴, elementos estes que são recorrentes nas tragédias antigas.

Anderson Figueredo Brandão, em sua tese³⁵, relaciona as peças referentes ao “teatro desagradável”, as peças míticas, incluindo *Dorotéia*, com a época de sua formação, nos anos 40 do século XX, um diálogo proposto entre cultura e texto dramático. Tenta estabelecer o que chama de “índices do desagradável” no teatro

³³ *Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues*. (op. cit.). p.158.

³⁴ Id. Ibid., p.158.

³⁵ BRANDÃO, Anderson Figueredo. *O teatro desagradável de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Tese de doutorado), 2006.

rodrigueano. Também analisa outras obras do autor, como as peças *Os sete gatinhos* e *O beijo no asfalto*, neste caso, para analisar o “indizível” no texto como marcas ordenadoras do discurso. O pesquisador ainda explora a tensão entre tradição e modernidade. Neste caso, a abordagem se dá em um plano mais temático, por exemplo, ao se referir ao modelo da família vigente na sociedade brasileira do século XX, adotado por Nelson Rodrigues, na ficcionalização deste modelo patriarcal nas peças *Álbum de família* e *Senhora dos afogados*. Já na peça *Dorotéia* também são problematizadas questões desse universo patriarcal, especialmente em relação à obsessão pela pureza e negação do desejo sexual: “que indelevelmente a mentalidade patriarcal instaurou no universo feminino.”³⁶, enquanto na peça *Anjo negro* é abordada a relação inter-racial.

Petra Ramalho Souto³⁷ e Liliane Negrão Pinto³⁸ se aproximam na temática, apresentando, entretanto, perspectivas teóricas diferenciadas. Na dissertação de Souto, a autora analisa a obra dramatúrgica de Nelson, especialmente a peça *Os sete gatinhos* e percebe como recorrente no texto a presença do ideal propagado pelas religiões cristãs. Propõe ainda que as representações sociais das mulheres em *Os sete gatinhos* são marcas das representações difundidas nas sociedades ocidentais, denunciando os papéis estereotipados e delegados ao homem e à mulher por essa sociedade. Na dissertação de Pinto, ao serem analisadas as peças míticas, objetivou-se mostrar que Nelson constrói suas tragédias explorando elementos cristãos em um mecanismo de moralização, perceptível por um engendramento de não-ditos.

Na apresentação que faz da peça *Dorotéia*, para a edição do “Teatro quase completo”, Carlos Castelo Branco³⁹ afirma que este texto dramático é a mais realizada das tragédias rodrigueanas, considerando que na composição do texto foram preservadas contundentemente as características clássicas do gênero, vejamos nas palavras do autor:

Dorotéia, que o autor classifica como farsa, é a mais realizada das suas tragédias, no sentido de que nela são preservadas com maior

³⁶ Id., Ibid., p.105.

³⁷ SOUTO, Petra Ramalho. As mulheres de Nelson: representações sociais das mulheres em *Os sete gatinhos* de Nelson Rodrigues. João Pessoa: Idéia, 2005.

³⁸ PINTO, Liliane Negrão. *Nelson Rodrigues e o espetáculo trágico do castigo: a moralização cristã em Álbum de família, Anjo negro, Dorotéia e Senhora dos afogados*. Campinas: Instituto de estudos da linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Dissertação de mestrado), 2009.

³⁹ BRANCO, Carlos Castelo. Apresentação. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro quase completo*. Vol. II. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1965. p. 11-13.

propriedade as características clássicas do gênero, se bem seja exagero procurar distinções rígidas na obra de um autor que habilmente lança mão de todos os recursos de expressão teatral, da tragédia, da comédia, do drama, da farsa etc., e mais de processos afins, desde que lhe permitam traduzir sua concepção complexa do drama humano.⁴⁰

O crítico não deixa de atestar a gama de artefato dramático de que o dramaturgo se apropria para a composição de seu teatro. E mais, apesar de Castelo Branco reconhecer que a tragédia está presente em todo o teatro rodrigueano, explícita ou implicitamente, considera *Dorotéia*, especialmente em cenas chaves, como a peça na qual a linguagem adquire a gravidade ou a limpidez solene que inevitavelmente predisporia o leitor para o irremediável. Novamente retomando sua afirmação:

Em *Dorotéia*, a extraordinária habilidade cênica de Nelson Rodrigues se esmera em explorar praticamente uma cena só, que se enriquece, no correr dos três atos, de alguns episódios mas sobretudo da sua própria substância íntima. A tessitura do diálogo é suficiente aí para explorar a sutil psicologia das duas entidades em conflito e a desenvolver aos olhos do espectador estarecido a inexorável vitória da morte sobre a vida.⁴¹

Segundo Castelo Branco, além da elaboração do diálogo, também o senso plástico do dramaturgo potencializa uma beleza maior ao espetáculo. Fica perceptível o reconhecimento do crítico em relação à unidade espacial, temporal e de ação, quando destaca que o dramaturgo desenvolve uma cena única em direção ao seu conflito e conseqüente resolução. Indubitavelmente, o crítico defende que a peça dispõe de todos os atributos de que necessitaria uma tragédia clássica, conforme se depreende de suas palavras:

Essa identificação com as fontes clássicas do teatro poderia ser reconhecida ainda pela fidelidade da composição às chamadas unidades clássicas, o que não será intencional mas expressivo de um poder de concentração que torna legítimo aproximar-se essa peça, sua feição exterior, de uma disciplina estética em que se procurava submeter a rigores a liberdade de inspiração. Nelson Rodrigues, sob muitos aspectos, inclusive o da linguagem, realizou em *Dorotéia* uma tragédia clássica.⁴²

Todavia, Castelo Branco faz uma ressalva bastante coerente, ao argumentar que não considera Nelson Rodrigues um autor clássico o qual não transgrediria a ordem ou

⁴⁰ Id., Ibid., p.11.

⁴¹ Id., Ibid., p.12.

⁴² Id., Ibid., p.12.

as convenções, no sentido de manter com a tradição um diálogo contínuo e sem acréscimo ou re-significação. Reconhece que parte da singularidade do teatro rodrigueano teve seu mérito garantido pelo próprio escritor, que com muita intuição artística ultrapassa possíveis lacunas técnicas, o que talvez responda por parte das inovações propostas pelo autor.

O crítico ainda afirma um dado que nos parece fundamental, por ser um ponto alto na composição da peça *Dorotéia*, qual seja: o teatro rodrigueano tem na farsa um elemento básico, que integra o processo de criação do dramaturgo, posto que apenas a inspiração realista não subsidiaria a significação pretendida pelo escritor. No que se refere à concepção de *Dorotéia*, Castelo Branco é bastante feliz na assertiva de que sua trama só ganha seriedade, conseguindo adesão do leitor, que está diante de uma realidade que se distancia da sua, pelo processo especificamente teatral utilizado pelo dramaturgo. Para tanto, recorre às técnicas da farsa que, em interação com o que chama de tragédia, dilui a tonalidade grotesca, dando margem à realidade terrível ou o que nomeia de “super-realidade de Nelson Rodrigues”. Para o crítico, é como se da farsa o autor quisesse não a forma, mas o efeito. Destaquemos a explicitação do crítico sobre as questões apontadas:

Mas nada tem ele, na realidade, de um autor clássico, no que essa palavra exprime de compromisso com a ordem e a verdade convencional. Esta sua tragédia, aliás, começa como uma farsa e foi como farsa que o autor a batizou. Todo o teatro de Nelson Rodrigues tem na farsa um elemento básico, como que inerente ao seu próprio processo de autor barroco e desmedido. Creio que temos nisso uma das chaves do seu método de dramaturgo, inspirado em concepções que não podem ser transmitidas através de formulações realistas, simplesmente porque transcendem em essência ao realismo. A trama de “Dorotéia” não pode ser narrada a sério por outro processo diferente daquele de que se utilizou o autor. Ela não teria sentido, pois seu sentido decorre apenas de ser um processo, e processo especificamente teatral, de nos colocar face a face com a realidade concebida por Nelson Rodrigues, verticalmente estranha à realidade percebida pelo leitor ou espectador. E é precisamente para nos transportar de um pólo a outro da percepção comum para a sua concepção, que o autor recorre às técnicas da farsa, que vão sendo gradativamente assimiladas até que a certa altura, integradas no âmago da tragédia, esquecemos as situações grotescas para nos defrontarmos com uma realidade cristalina e terrível, a super-realidade, o mundo essencial de Nelson Rodrigues. A farsa desempenhou sua função, desaparece e a tragédia produz-se na sua pureza. Em “Dorotéia” esse processo é especialmente sensível e progressivamente vamos relegando aquela sensação mista de pavor e riso dos lances iniciais

para a aceitação dos dados que o autor nos propõe como uma realidade palpável e inelutável.⁴³

Com relação aos símbolos utilizados no teatro rodrigueano e, especificamente, em *Dorotéia*, Castelo Branco considera um risco interpretá-los partindo do pressuposto de que a escolha destes símbolos e sinais metafóricos faria referência direta a uma realidade próxima. Para o crítico, Nelson Rodrigues estaria mais preocupado em destacar uma realidade profunda ou traços dela, os quais repudiaria. Por percebermos um comportamento divergente da proposição, privilegiamos estabelecer conexões entre estes símbolos, considerados dentro do plano ficcional proposto, e a motivação do contexto sócio-cultural da época de produção da peça, por entendermos que a escolha do material que servirá como componente simbólico tem uma razão de ser. Vejamos o caso do uso de máscaras e leques coloridos, contrastando no plano visual com o vestuário supostamente preto, representação da viuvez de três personagens. No espaço deste trabalho destinado à análise detalharemos, sem pretensão de esgotar seus significados, os símbolos utilizados pelo dramaturgo. Seria interessante observar essa argumentação nas palavras do crítico:

É uma tentação e um risco interpretar os símbolos que o teatro de Nelson Rodrigues nos oferece de momento a momento. O risco está em que não lida ele intencionalmente com símbolos nem procura sugerir uma verdade através de sinais metafóricos. Para ele não há símbolos, há uma realidade profunda na qual acredita com paixão e que procura transmitir com desespero. A natureza metafórica de toda arte é que gera o equívoco em relação às proposições de Nelson Rodrigues. Símbolos, sinais, sugestões seriam para o autor os dados da realidade imediata, que ele repudia. O que vale para esse autor, tão intimamente vinculado à sua própria obra, é a verdade que oferece em suas peças e que é para ele a dura verdade. O próprio luxo técnico do seu teatro será menos uma decorrência de experiência cultural do que uma esplêndida intuição dos meios adequados a traduzir a realidade também intuída e que não é fruto de simples percepções psicológicas mas de uma concepção filosófica do homem e da vida. Em *Dorotéia* a concepção do drama humano, a fatalidade da reabsorção da vida pela morte, vai-se insinuando através de descobertas psicológicas que não se esgotam em si mesmas mas tendem a revelar, pelo acúmulo e o progresso, a contradição inerente à própria vida.⁴⁴

Eudinyr Fraga⁴⁵, em *Nelson Rodrigues expressionista*, atenta para o revestimento concomitante do farsesco e do trágico na peça *Dorotéia*, ainda que esta

⁴³ Id. Ibid. p.12-13.

⁴⁴ Id., Ibid., p.13.

⁴⁵ FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues expressionista*. Cotia: Ateliê editorial/FAPESP, 1998.

delimitação não seja o objeto de seu trabalho. O pesquisador já apontava para a junção de componentes aparentemente imiscíveis ou antagônicos, ao sugerir a semelhança do texto rodrigueano com propostas de construção de uma farsa trágica, por dramaturgos antecessores a Nelson Rodrigues, sem tirar seu mérito em razão disso, como o italiano Sem Benelli, em *La Cena delle Beffe*. O crítico defende que o dramaturgo brasileiro pretenderia despertar um riso doloroso do leitor ou espectador, provocando simultânea repulsão e atração, mediante o envolvimento com as situações dramaticamente grotescas expostas na peça. Ainda constata Fraga o objetivo do escritor:

O que pretendeu Nelson foi juntar coisas aparentemente díspares, como a comicidade de situações e a trivialidade da linguagem, com a temática pessimista, deprimente, colocando objetos humanizados surrealisticamente (um jarro e um par de botinas), ao lado de personagens alucinadas e infelizes mas, também, de certa forma abstratizadas, ou melhor, tendendo a tornar-se veículos de idéias que são molas propulsoras do texto.⁴⁶

E reconhecendo que a farsa perdure na dramaturgia ocidental, desde sua origem na Antiguidade Clássica - tanto na Grécia, quanto em Roma - passando pela Idade Média, difundida por autores como Molière e, representantes da modernidade como Beckett e Ionesco, sempre mantendo como características “o primitivismo das situações e simplicidade ou mesmo pela superficialidade da temática”⁴⁷. No que se refere à *Dorotéia*, propõe o crítico:

A temática da peça é trágica: a fragmentação dos seres divididos entre o apelo sexual, o instinto em sua força primitiva e as convenções de todos os tipos, que impossibilitam sua realização. Tragicidade sempre quebrada pela intromissão de detalhes prosaicos, totalmente em desacordo com o universo proposto pelo texto.⁴⁸

Na dissertação de mestrado *Nelson Rodrigues: o revolucionário reacionário*⁴⁹, Seleste Michels da Rosa analisa as quatro peças que compõem o ciclo mítico, como já dito: *Álbum de família*, *Senhora dos afogados*, *Anjo negro* e *Dorotéia*. Ela constata que o teatro rodrigueano, sobretudo as peças míticas, distancia-se de uma obra reacionária, independente da posição política assumida pelo autor. Pois é especialmente em sua obra

⁴⁶ Id. Ibid., p. 130.

⁴⁷ Id. Ibid., p.129.

⁴⁸ Id. Ibid., p.131.

⁴⁹ ROSA, Seleste Michels da. *Nelson Rodrigues: o revolucionário reacionário*. Rio Grande do Sul: Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Dissertação de mestrado), 2008.

dramatúrgica que Nelson Rodrigues preocupa-se em expor relações familiares, criticando hábitos e relações constituídas, que passaram a integrar a formação cultural brasileira. Sobre a questão, a estudiosa ainda argumenta:

Concluimos que a pecha de reacionário recaiu sobre Nelson Rodrigues por ele negar o sistema socialista enquanto alternativa de governo no Brasil em um momento onde se era reacionário ou revolucionário. Como a negação do sistema lhe negava o título de revolucionário, lhe sobrou o de reacionário, o qual acabou assumindo, e, a partir daí, mostrando suas posições políticas bem mais complexas do que essa simples polarização.⁵⁰

A politização no teatro rodrigueano dá-se, por exemplo, a partir da composição de personagens que transgridem as convenções e praticam excessos, além disso a acentuação de seus contornos serve para distanciar-se da realidade ou supervalorizá-la. Na peça *Dorotéia*, a nosso ver, a caracterização dos personagens se processa por meio de uma configuração caricatural. Vejamos, no fragmento que segue, as inferências da crítica sobre a composição dos personagens rodrigueanos:

Vimos que suas personagens constroem-se um passo além da dita normalidade, levando a extremos relações que são usuais, como uma forma de ironizá-las e tirá-las também de sua condição de habituais. É o que acontece com as mulheres, restritas ao ambiente doméstico, vigiadas pelo marido em todas suas atitudes na realidade. Na ficção rodrigueana, o cárcere privado ganha um ar mais obsessivo, a vigilância do marido tem como motivo gerador um ciúme enlouquecedor; mas, em síntese, as situações são bem semelhantes. Essa é a maneira que o autor encontrou de contestar esse modelo social que está sendo combatido por um novo que vem ganhando muitos adeptos.⁵¹

Em relação à *Dorotéia*, a casa de fato é um cárcere privado em relação ao mundo, como veremos adiante na análise. Outro aspecto abordado pela pesquisadora diz respeito à liberação feminina, um dos temas polemizados por Nelson Rodrigues, especialmente nas quatro peças. Rosa destaca que a recorrência temática se dá em consequência de mudanças sociais na década de quarenta, como o ingresso da mulher no mercado de trabalho, na Europa pós-guerra. Entretanto, no Brasil, o comportamento feminino ainda não suscitava tantos questionamentos, pois essa liberação feminina viria a explodir efetivamente na década de sessenta, tendo como influência maior a telenovela. Por isso, a presença nas peças rodrigueanas da discussão sobre o

⁵⁰ Id., Ibid., p.77.

⁵¹ Id., Ibid., p.75-76.

comportamento feminino anteciparia reflexões e, sobretudo, reações. Veremos o que aponta a pesquisadora sobre as peças, sobretudo em *Dorotéia*:

Nas peças, o mundo patriarcal é retratado, mas a presença masculina vai diminuindo seqüencialmente até seu completo desaparecimento em *Dorotéia*. (...) por fim, em *Dorotéia* a presença física masculina não se configura, ela apenas é o símbolo do desejo feminino, totalmente repudiado pela lógica das personagens.⁵²

Rosa também discute ligeiramente a ligação estreita entre a obra de Nelson Rodrigues e a formação cultural brasileira. Para tanto, compara duas releituras do mito de Electra, a saber: *Electra enlutada*, de Eugene O'Neill, e *Senhora dos afogados*, de Nelson Rodrigues. Percebe que outra marca da cultura brasileira diz respeito à coexistência na sociedade da casa e do prostíbulo, que faz parte de uma estrutura de base patriarcal, mantida para cumprir o espaço de manutenção do prazer com uma profissional, posto que a esposa apresenta outra função social. Aparecendo com algumas peculiaridades na peça em que nos deteremos:

Em *Dorotéia*, também notamos esse espaço, mas ele fica fora da cena. É o lugar para onde Dorotéia fugiu após ter sido enganada por um índio, ou por um paraguaio, conforme Flávia indica. Não é também o lugar da vida, tendo em vista que o filho de Dorotéia morre no prostíbulo, bem como a filha de Flávia nasceu morta no lar. Isso reforça a negação dos dois espaços complementares. A tragédia coloca os dois espaços na mesma altura, por isso, com a mesma culpa, os dois anulam-se no decorrer da peça e só assim elimina-se a tensão.⁵³

Ainda sobre *Dorotéia*, a autora expõe a característica de que a casa não apresenta quartos e naquele contexto um quarto representaria um lugar de perdição, então ela atenta para a opção coerente, posto que uma casa com muitos quartos poderia ser relacionada a uma casa de prostituição, contrastando completamente com o comportamento que se espera de quem vive na casa dessas viúvas. Vejamos o que conclui a pesquisadora:

Porém, isso não faz sentido, um simples par de botinas desamarrado coloca abaixo anos de restrição sexual e as primas passam a compartilhar do desejo sentido por Das Dores. Nelson Rodrigues mostra que a civilização pode esconder seus desejos dentro uma bem instituída vida doméstica, no entanto basta um pequeno estímulo para

⁵² Id., Ibid., p.45.

⁵³ Id., Ibid., p.50.

que estes venham à tona na mesma proporção em que foram reprimidos. Por isso, ao não sentir a náusea, Dorotéia deve ir para o prostíbulo, não há espaço para o desejo dentro de casa.⁵⁴

E mais:

Logo, a sociedade em que as personagens estão inseridas é que as conduz ao erro, que inevitavelmente as levará à tragédia. Isso reforça a idéia de destino, pois não há como fugir dessa situação: caso eles rompam com essas regras sociais, como Dorotéia, cairão no infortúnio. Essa maneira de serem feitos os casamentos também pode ser a explicação para a náusea sentida na família de Dorotéia. Nenhuma das primas sentiu prazer em sua noite de núpcias; quando o marido chegou, elas não foram capazes de o ver, talvez porque não o quisessem. A situação modificou quando Dorotéia fugiu com o índio: ela apaixonou-se, por isso não sentiria a náusea. O mesmo acontece com Das Dores, sendo o par de botinas de um jovem, filho de D. Assunta, trazido pela mãe para contrair núpcias. Das Dores não sente a náusea e consegue ver o par de botinas, admitindo seu desejo.⁵⁵

Nessa linha de pensamento, que aponta para um universo diversificado de compreensão da obra literária rodrigueana, especialmente a dramaturgica, Sábato Magaldi (2004) em “Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues” faz uma síntese sobre este universo multifacetado, usando como exemplo a peça *Dorotéia*. Vale dizer que neste livro o crítico reuniu ensaios sobre todas as peças rodrigueanas, que serviram em outra oportunidade como prefácios da obra completa do dramaturgo (seja em volume único ou dividida em quatro volumes), cuja organização foi solicitada por Nelson Rodrigues.

A permanente fusão de elementos na aparência inconciliáveis autorizaria a multiplicidade de leituras das obras. Enquanto um encenador pensa em *Dorotéia* como sombria tragédia, outro coloca homens em papéis femininos e prefere a farsa desabrida. Onde um analista vê comédia de costumes, outro enxerga mito ancestral. Só uma obra de riqueza incomensurável junta os pretextos para exegeses antagônicas. As quais, aliás, se estendem ao plano ético: uns apontam a rigidez do moralista, contrapondo-se à Censura, que se vale do diagnóstico rodrigueano dos abcessos sociais para justificar as interdições. De acordo com a inclinação dos encenadores, os espetáculos valorizarão a tragédia atemporal ou a presença carioca das peças, quando elas são concomitantes e complementares, sobretudo na última fase.⁵⁶

⁵⁴ Id., Ibid., p.53.

⁵⁵ Id., Ibid., p.54.

⁵⁶ MAGALDI, Sábato. Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues. São Paulo: Global, 2004, p.184.

Na dissertação de mestrado *As duas máscaras em Dorotéia*, Elton Bruno Soares de Siqueira⁵⁷ tem como *corpus* analítico a peça *Dorotéia* e tenta identificar os sentidos implícitos que estão presentes nos diálogos ou falas dos personagens. Segundo o pesquisador, sua análise tem um enfoque pragmático. Veremos no fragmento seguinte, nas palavras de Siqueira, as pretensões gerais de seu trabalho:

Procuraremos analisar, neste trabalho, o discurso das personagens em *Dorotéia*, na tentativa de desvelar os sentidos implícitos na fala. Para isso, empreendemos uma investigação das estratégias retórico-argumentativas usadas pelas personagens no jogo da interação. Dessa forma, acreditamos poder alcançar a compreensão geral das personagens e da peça. A grande maioria dos estudos sobre a obra de Nelson Rodrigues se atém ao aspecto psicológico de suas peças, realizando análises psicanalíticas dos textos, como o fez Martuscello (1993), entre outros. Houve, também abordagens lingüísticas dos dramas rodrigueanos, como as de Berrettini (1980) e de Guidarini (1990), em que os autores descreveram a linguagem coloquial utilizada nas peças do dramaturgo. No entanto, parece-nos que ainda não foi feita nenhuma abordagem dos textos de Nelson Rodrigues tendo em vista o implícito discursivo como estratégia de caracterização do discurso das personagens. No que diz respeito às investigações teóricas, a teoria literária e a teoria teatral ainda não abordaram profundamente a mensagem implícita nos diálogos como elemento importante do texto teatral.⁵⁸

O trabalho traz contribuições, em especial, destacamos o que o autor nomeia de elementos concretos explícitos, a exemplo da máscara. E explora a questão da dissimulação ou os discursos velados dos personagens. Eles continuamente manipulam suas verdadeiras convicções, seja para tentar convencer o outro, seja para mascarar seus reais desejos. De fato, os personagens são construídos a partir de bases fluidas, apenas serão razoavelmente conhecidos, com suas reais intenções, ao final da peça ou do conflito de cada personagem, que em alguns casos culminou em morte antes do desfecho da trama. Destaquemos a síntese proposta por Siqueira:

Os diálogos são construídos com o propósito de encobrir os sentimentos dos personagens, que tentam convencer a si mesmas e aos outros do que elas acreditam ser verdadeiro. O discurso em *Dorotéia* parece encontrar-se velado, ou melhor, as personagens estão constantemente dissimulando os seus sentimentos mais legítimos. Tomando por base essas considerações, podemos levantar a hipótese de que a máscara, presente em cena enquanto adereço, deve ser

⁵⁷ SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. *As duas máscaras em Dorotéia*. Dissertação de Mestrado. UFPE. Ano de obtenção: 2000.

⁵⁸ *As duas máscaras em Dorotéia*. (op. cit.). p.17-18.

entendida e analisada não somente como um artefato útil à composição da cena, mas também como uma metáfora que aponta para o processo de criação de uma nova personalidade por meio do discurso das personagens. Além disso, parece-nos que as personagens são máscaras de que se utiliza o autor para criticar de forma irônica e satírica a hipocrisia da sociedade de sua época.⁵⁹

Dentre as observações relevantes de Siqueira, a de que comumente, aquilo que se costuma apreciar no contexto social – a beleza, o amor e o sexo – na peça sofre uma inversão de valor.

A pensar na questão da máscara, segundo Siqueira, Nelson Rodrigues, de modo geral, utilizou a máscara-objeto como elemento cênico, em oposição às tendências realistas e naturalistas, para apresentar as características do personagem de forma fixa ou bem definida. Além disso, as máscaras escondem ou protegem e, concomitantemente, também são potencialmente reveladoras:

Se todas as informações nos conduzem no sentido de que as primas querem se proteger, as máscaras-objeto constituem mais um elemento de proteção. Mas, se estas máscaras protegem-nas de algo, estão, em contrapartida, expressando uma outra coisa.⁶⁰

Ao mesmo tempo em que a máscara pode expressar um aspecto marcante do personagem, é possível que também resguarde algum sentimento que a seu próprio julgamento seja moralmente considerado como reprovável.

Siqueira ainda destaca que a máscara também foi um artifício cênico ideal que permitiu colocar Dorotéia e as outras mulheres da família em dois pólos antagônicos. Enquanto a heroína não usa máscara, logo é bela, as outras usam uma máscara que retratam a fealdade e o aspecto doentio, revelando o estigma que nasce com elas. Além disso, o pesquisador chama atenção:

É preciso deixar claro que a máscara-objeto é, neste caso, essencialmente um elemento de cena, ou seja, um artifício estético usado em cena pelo dramaturgo para indicar que tudo não passa de teatro. As máscaras existem, pois, enquanto elementos metateatrais.⁶¹

Ao mesmo tempo destaca que:

⁵⁹ Id., Ibid., p.16-17.

⁶⁰ Id., Ibid., p.77.

⁶¹ Id., Ibid., p.81.

há um jogo expressivo entre rosto e máscara. Os dois elementos se equivalem: a máscara apresenta os traços de um rosto e o rosto é tão artificial quanto a máscara, a ponto de poder ser arrancado. O caráter artificial e simbólico do rosto assume seu ponto máximo na cena em que se gera um conflito entre D. Flávia e Das Dores, mãe e filha, no terceiro ato. A menina, embalada pelo idílio, diz à mãe que não passará pela indisposição tradicional na família. D. Flávia, desesperada ao constatar que sua filha não sentirá a náusea na sua noite de núpcias, decide se vingar. Das Dores fica sabendo, então, que nascera de cinco meses e morta. A filha, numa atitude de revolta, declara que voltará ao ventre da mãe para nascer novamente. “Num gesto brusco e selvagem tira a própria máscara e coloca-a no peito de D. Flávia” (Rodrigues, 1981:243). D. Flávia, com uma das mãos, mantém a máscara sobre o peito. O comentário da didascália é o seguinte: “este é o símbolo plástico da nova maternidade” (Rodrigues, 1981:243). Neste momento, a máscara deixa de funcionar como elemento dissimulador de algo e passa a funcionar como simulação de uma realidade, no caso, a maternidade. O dramaturgo solucionou plasticamente o retorno de Das Dores ao útero da mãe com a deposição da máscara-objeto da adolescente nas mãos de D. Flávia. A máscara assume, pois, um estatuto ontológico. D. Flávia, ainda sem aceitar o destino de voltar a viver sua maternidade, dialoga com a máscara erguida pelas mãos, como fosse sua própria filha, e começa a lançar-lhe imprecações. Do ponto de vista estético, acreditamos que Nelson Rodrigues não poderia ter construído a cena de melhor forma, considerando que o seu propósito era criar um teatro não-realista.⁶²

Consideramos que se trata de uma escolha estética e definidora do estilo da dramaturgia rodrigueana a adoção de um aparato cênico na composição do texto dramático. Por isso, a observação de Siqueira sobre a didascália ou rubrica parece-nos perspicaz:

O texto da didascália descreve o movimento de Dorotéia em torno de si mesma, de forma que, quando estivesse novamente de frente para a platéia, esta percebesse a máscara no rosto da personagem. Foi a solução cênica encontrada pelo dramaturgo para fazer a passagem de um rosto belo para um rosto macerado pelas chagas, sem que a personagem saísse da cena. De acordo com o texto, a personagem não sentira nenhuma dor com a irrupção da doença, o que reforça o caráter altamente simbólico, artificial e convencional da máscara. Com a fealdade de seu novo rosto, Dorotéia afugenta as botinas, por extensão, os homens e, conseqüentemente, o pecado se erradica definitivamente de sua vida. D. Flávia, ainda segurando a máscara da filha à altura do peito, junta-se solidariamente a Dorotéia e as duas fundem as suas desgraças. Fim da peça.⁶³

⁶² Id., Ibid., p.86-88.

⁶³ Id., Ibid., p.89.

Siqueira confere ao leque, assim como à máscara, o estatuto na peça de elemento estético repleto de sentido, incidindo diretamente nas próprias falas dos personagens. As mulheres vestidas de preto têm sua honra protegida por trás de seus leques multicores, sempre que algo externo venha a ameaçá-las ou pôr em perigo sua honra de mulher decente. As cores dos leques das viúvas, que causam um contraste visual com suas roupas de luto, expressam as forças psíquicas, as quais elas tentam abafar. O leque serve predominantemente de proteção e em uma ocasião específica, no encontro das famílias dos noivos, é então usado com sua função social comum. Vejamos a constatação do crítico:

O movimento dos leques acompanha as alterações psicológicas das personagens. Eles funcionam, as mais das vezes, como um escudo de que se valem as personagens para se protegerem das ameaças à sua integridade moral, provenientes de estímulos externos. Ora, se os leques servem para preservar e para esconder a personagem, haverá uma similaridade funcional entre estes elementos e as máscaras. A diferença entre ambos, do ponto de vista semiológico, é que a máscara está fixa no rosto, ao passo que o leque é móvel e acompanha o movimento das personagens.⁶⁴

Outro aspecto explorado na dissertação de Siqueira diz respeito aos elementos discursivos, que ele subdivide em implicatura e retórica. Tal como é abordado pelo pesquisador, a partir de um ponto de vista pragmático, não nos parece relevante destacá-lo aqui, como embasamento para a nossa análise. Ainda assim o ressaltamos, por entendermos que possa interessar a outros estudiosos, já que se trata de um dos poucos trabalhos que se detém especificamente sobre a análise da peça *Dorotéia*. A maioria dos trabalhos nos quais *Dorotéia* faz parte do *corpus* pretende analisar o ciclo mítico, que é composto por quatro peças.

Ronaldo Lima Lins⁶⁵ em *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia* dedica-se a traçar um panorama do teatro brasileiro e da cultura no Brasil, sobretudo no âmbito literário. Assim acaba estabelecendo uma relação entre a literatura e a dramaturgia brasileira, refletindo sobre como a dramaturgia e o teatro precisaram de um tempo maior para acompanhar outros gêneros literários e artísticos, para só então desfrutar da estética moderna. A partir daí, analisou como a dramaturgia rodrigueana insere-se na situação do teatro e no contexto sócio-cultural do país, considerando as

⁶⁴ Id., Ibid., p.90.

⁶⁵ LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979. p. 216-217.

particularidades do autor interferindo na obra. O crítico deteve-se a cinco peças rodrigueanas, a saber: *Vestido de noiva*, *A falecida*, *Boca de ouro*, *Toda nudez será castigada* e *Os sete gatinhos*. E seu trabalho continua sendo referência, tendo sido um dos primeiros estudos críticos sólidos sobre o teatro de Nelson Rodrigues, ainda mais por ter pretendido se aprofundar na relação que esta obra estabelece com a sociedade e a realidade brasileira, mais especificamente, a carioca das décadas de 60 a 80. Faremos referência a uma passagem significativa do livro relacionada à composição dos personagens rodrigueanos que o pesquisador identificou como recorrente. Ademais atenta para que a visão de mundo do dramaturgo presente na obra tem motivação pessoal e mais que isso, as obsessões e, diríamos, os excessos de sua obra teriam interferência da sociedade e da literatura. Vejamos nas palavras de Lima Lins:

Como se estivessem fechados dentro de um círculo invisível que apenas lhes desse a alternativa da mentira os personagens de Nelson Rodrigues entram necessariamente em desespero assim que vivem porque o mesmo não contém dentro de si as sementes de mudança que seriam indispensáveis para corrigi-lo e dar-lhe nova significação. Incapazes de se transformarem e de transformarem o meio ambiente que os cerca (e que também os corrompe, num círculo vicioso cujo fim só pode ser o desespero), os personagens rodrigueanos deixam-se arrastar pela única tendência dominante, e degeneram, deterioram-se como frutos contaminados. Que razões de natureza pessoal contribuam para tal visão do mundo, não resta dúvida. O que também parece fora de dúvida, entretanto, é que, mais do que razões de natureza pessoal, ou somando-se a elas, motivos de muito maior amplitude expliquem as obsessões de Nelson Rodrigues. Eis porque, examinando o seu teatro, inevitavelmente temos de pensar em termos globais de sociedade e literatura. Nelson Rodrigues pode não ser a única. É sem dúvida uma das tendências e proposições da realidade.⁶⁶

Diante da fortuna crítica apresentada relativa à dramaturgia rodrigueana, fica clara uma percepção por parte desta crítica sobre a experiência do escritor interferindo na manufatura de seu teatro. Portanto, sem que pretendamos sugerir que o conhecimento sobre sua vida seja insubstituível para o entendimento de sua obra, achamos que vale a pena relatarmos um pouco sobre passagens definidoras de sua visão de mundo.

1.2. A *mimesis* dramática, a morte e a experiência da escrita

⁶⁶ Id., Ibid., p.216-217.

Uma possibilidade de entender a integridade da obra literária parte de um processo interpretativo no qual prevaleça uma visão dialética que possa em sua abordagem relacionar texto e contexto. O elemento social que deve ser levado em conta é aquele que não se comporta como mera identificação da expressão de certa época ou de uma sociedade determinada, nem mesmo como enquadramento histórico, o que deve ser considerado diz respeito ao aspecto social compreendido como fator da própria composição artística.⁶⁷

Temos convicção de que nenhum fato da vida de Nelson Rodrigues expressa diretamente ou justificaria algum aspecto presente na peça em estudo, *Dorotéia* e, por extensão, em sua obra dramática. Dito de outro modo, não haveria razão para tentar explicar a obra a partir de fatos vivenciados pelo autor, tampouco fazer uma relação direta entre a experiência e o processo de ficcionalização, por dois motivos básicos: primeiro, a peça é um caso de concepção mais que singular no conjunto de suas peças teatrais, pois se diferencia bastante das outras, além de fugir de uma estética realista ou naturalista; segundo, seria retomar um rumo obscuro da crítica literária e de negação de uma trajetória já alçada. Pelo menos em relação ao encaminhamento teórico-crítico, ao qual seguimos na construção deste trabalho, que prima por ter a obra literária como ponto de partida e de chegada de análise.

Todavia, não nos parece equivocado, desnecessário ou mesmo supérfluo acrescentar ao nosso trabalho recortes da experiência do autor que tão bem justificariam a personalidade, o temperamento tão peculiar de Nelson Rodrigues, que ao longo da vida se mostraram inseparáveis do literato, do dramaturgo, de maneira que a visão de mundo reverberou e contaminou, obviamente, a obra. Basta ver trabalhos acadêmicos que exploraram de maneira mais verticalizada tal questão, conforme vimos na “Fortuna Crítica”, a exemplo de “Nelson Rodrigues: o revolucionário reacionário”, de Selesté Michels da Rosa.⁶⁸ Só para ilustrar com mais um exemplo, em *Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O’Neill e de Nelson Rodrigues*⁶⁹, Adriano de Paula Rabelo afirma que Nelson Rodrigues toma sua experiência vital como substrato

⁶⁷ MELLO e SOUZA, Antonio Candido. *Literatura e sociedade*. 8ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

⁶⁸ *Nelson Rodrigues: o revolucionário reacionário*. (op. cit.).

⁶⁹ RABELO, Adriano de Paula. *Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O’Neill e de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Departamento de letras clássicas e vernáculas da Universidade de São Paulo (Tese de doutorado), 2004.

para o mundo ficcional que elaborou, por sinal quando transfere aos seus personagens fictícios elementos de sua existência. Diz mais:

Se o contexto autobiográfico e o turbilhão de infortúnios não explicam a obra do dramaturgo, que tem vida própria, não restam dúvidas de que eles compõem os fundamentos de sua típica visão de mundo, que encontrará formalização em seu teatro, o qual se caracteriza essencialmente por uma acentuada tragicidade.⁷⁰

Ao pretendermos aproveitar o contexto biográfico do escritor para iluminar a análise de sua obra dramática, lançaremos mão do conceito de bio/grafia de Dominique Maingueneau: “‘Bio/grafia’ que se percorre nos dois sentidos: da vida rumo à *grafia* ou da *grafia* rumo à vida”⁷¹, a barra que une e separa os termos aponta para a relação instável e para sua difícil união. Para Maingueneau, da mesma forma que a literatura integra a sociedade a qual tenta em tese representar, a obra está presente no seu contexto biográfico, ela participa da vida do escritor. Daí se estabelece uma ligação complexa, qual seja: a escrita de um autor envolve sua vida e a vida envolve sua escrita.

Cabe ressaltar que a negociação bio/gráfica rejeita uma concepção direta, simples da relação entre “vida” e “obra”: “A vida não está *na* obra, nem a obra *na* vida, e contudo elas se envolvem reciprocamente.”⁷². Maingueneau alerta assim para uma ingênua dualidade, primeira, a de que a linguagem seria capaz de retratar precisamente a realidade, segunda, a de que o escritor vive e transfigura a experiência pela escrita. Para o autor, o mais adequado seria pensar um escritor presente e ausente do mundo que habita. Dito de outra forma, a experiência vivenciada pode ser uma das possibilidades plausíveis de conceber o mundo, ao passo que o distanciamento diante dele permite ao escritor descrevê-lo, seja qual for a maneira de representação escolhida. Daí decorre que há um limite para este distanciamento ou possível impessoalidade que o escritor assumiria no seu processo, pois a todo momento pode vazar ou transcender sua visão de mundo. De acordo com o exposto, cabe destacar uma constatação bastante elucidativa do autor:

Portanto, a obra só pode surgir se, de uma maneira ou de outra, encontrar sua **efetivação** numa existência. Ser um escritor engajado é assinar petições, tomar a palavra em assembléias, exprimir-se sobre os

⁷⁰ Id., *ibid.*, p.158.

⁷¹ MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p.46.

⁷² Id., *ibid.*, p.61.

grandes problemas da sociedade; mas é igualmente exceder por sua escrita qualquer território ideológico, de maneira que tenha o direito de se colocar como sentinela do Bem. A dificuldade consiste em encontrar o improvável ponto de equilíbrio entre as duas exigências.⁷³

Todas essas considerações nos impelem a divergir de um biografismo reducionista e ingênuo, ou mesmo de um teor historicista. Feita a ressalva, o fato é que assim como o fizeram outros estudiosos da obra rodrigueana, acreditamos ser esclarecedora a perspectiva de se estudar o teatro de Nelson Rodrigues, examinando alguns acontecimentos da sua vida como motivadores de uma visão de mundo singular, sem perder de vista que seu teatro dialogou integralmente com sua época, seja qual tenha sido o grau mimético adotado como forma de expressão.

Revisitado o conceito de bio/grafia, passemos a inferências sobre vida e obra de Nelson. Aqui nos aprofundaremos apenas em fatos de sua vida os quais consideramos importantes e determinantes à formação de sua visão de mundo. Privilegiamos eventos ocorridos até a produção escrita da peça *Dorotéia*, seguindo uma orientação cronológica e a curta temporada de sua encenação, com o alvoroço de público e de crítica causado pela peça, no meio teatral, quando em cartaz. E sempre que acharmos conveniente outros fatos da vida do autor serão lembrados.

Em *O anjo pornográfico*⁷⁴, biografia exemplar de Nelson Rodrigues, escrita pelo jornalista, escritor e biógrafo Ruy Castro, o autor faz um levantamento minucioso da vida do dramaturgo. Assim como ele propõe que os fatos da vida de Nelson Rodrigues tiveram profunda repercussão em sua dramaturgia, nós também acreditamos que, ao se comparar os acontecimentos da vida do escritor e as recorrências temáticas e formalização em sua obra, é pouquíssimo provável que não os relacionemos. Podemos citar a experiência profissional do dramaturgo como jornalista, que interfere no estilo de seu teatro, ao apropriar-se de alguns traços da linguagem jornalística. Cabe destacar que o biógrafo relata “onde, quando, como e por que Nelson Rodrigues escreveu todas as suas peças”, embora não pretenda fazer estudo crítico da obra.

Parece importante observar que a biografia *O anjo pornográfico* é constituída de trinta e dois capítulos, tópicos que enaltecem fatos, pessoas ou produções que se destacaram na vida de Nelson Rodrigues. No que se refere ao teatro rodrigueano, o biógrafo contempla apenas duas peças com capítulos centrais, quais sejam: *Vestido de*

⁷³ *O contexto da obra literária*. (op. cit.). p.54.

⁷⁴ CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. (op. cit.).

noiva e *Dorotéia*, fato este que serve para reiterar a afirmação nossa de que as duas peças citadas alterariam, cada qual a sua maneira, o percurso da carreira do dramaturgo. Ressalte-se, entretanto, que, em última instância, a causa esteve centrada em concepções estéticas diferentes, para não dizer inovadoras. *Vestido de noiva*, como dito anteriormente, foi a peça responsável por inserir o teatro brasileiro dentro da estética moderna e *Dorotéia*, do ponto de vista estético-receptivo, representou o reverso de *Vestido de noiva*. Em ambas, contudo, instâncias recorrentes de tragicidade, mais um dos traços de composição rodrigueana, especialmente aquele que nos convida a averiguar sua biografia com vistas a discernir na *mimesis* dramática elementos internalizados na obra do autor.

Nelson foi o quinto filho do jornalista Mário Rodrigues, de um número que chega ao décimo quarto. Seis deles, incluindo Nelson, nasceram em Recife e oito quando a família já morava no Rio de Janeiro. Essa quantidade espantosa, não tanto para a época, iria provocar conseqüências na vida do dramaturgo, que por um bom tempo trabalhou exaustivamente, acompanhado da tuberculose por 15 anos, para entregar todo o dinheiro à mãe, Maria Esther. Lembremos, todavia, que, na vida de Nelson Rodrigues, o trabalho sempre foi sinônimo de conceber textos, independentemente do suporte ou do gênero, como jornalista ou como escritor.

De uma família de jornalistas, foi durante a infância do autor que seu pai conseguiu se firmar no mercado da imprensa carioca. Pode-se dizer que foi uma fase bastante tranqüila, seguida de uma adolescência antecipadamente produtiva para Nelson. Ele já mantinha hábitos de leitura com vigor. Aos sete anos, lia a primeira revista infantil brasileira “Tico-tico”, que, conforme Ruy Castro, era leitura certa de Rui Barbosa aos setenta anos, passando depois o jovem Nelson a apreciar folhetim de jornal e alguma subliteratura da época. Aos treze anos, tem acesso a uma de suas grandes influências, conhece o estilo de Dostoiévski a partir da leitura de *Crime e castigo*, publicado diariamente no jornal por capítulos.

Podemos constatar a partir do relato do biógrafo, sintetizado na seqüência, que o lado polêmico da produção literária de Nelson já era esboçado e tem seu primeiro registro aos oito anos, no segundo ano primário, no concurso de redação da classe. A professora propôs que os alunos escrevessem, em sala, sobre o tema que desejassem e o primeiro colocado leria o texto para a turma. Com o impacto que teve ao ler o texto de Nelson, a professora resolveu selecionar duas redações e uma comitiva de professoras foi solicitada, chegando ao consenso de que a redação de Nelson não poderia ser lida em

voz alta, embora fosse inegável o merecimento da primeira colocação. Percebemos que talvez este caso tenha representado, de fato, o primeiro contato de Nelson com o público, certamente, ao longo de sua vida estas seriam situações recorrentes: a censura ou resistência a suas peças de teatro, o espanto dos leitores e espectadores, mas também o reconhecimento velado ou unânime. Vejamos a descrição deste acontecimento por Ruy Castro:

A primeira (...) contava o passeio de um rajá no seu elefante. A outra – a de Nelson – era uma história de adultério. Um marido pega uma faca e liquida a mulher. Depois ajoelha-se e pede perdão. (...) Ele (**Nelson**) confessaria depois que, ao sentir-se tão olhado, adorou pela primeira vez ser o centro das atenções. A redação de Nelson não tinha como não ser premiada, mas não poderia ser lida em classe. Então premiou-se também a do rajá de elefante e só esta foi lida. Mas, intimamente, Nelson sabia que havia sido o único vencedor.⁷⁵

Sabe-se, segundo Ruy Castro, que por volta dos dez anos, de uma família com prática religiosa protestante, Nelson contrariamente encaminha-se à Igreja católica. Na vida adulta, contudo, Nelson não adota práticas católicas. Embora não deixasse de usar um crucifixo no pescoço, ele não ia a missas nem cultuava santos. Tinha, entretanto, o hábito de usar expressões como “Deus me perdoe!” e, ao se despedir, “Deus te abençoe”. Como percebemos nas palavras do biógrafo:

Apesar de usar um cordão com um crucifixo no pescoço, que só tirava para tomar banho, Nelson não poderia ser considerado um católico. Não ia a missas, não cultuava santos e não fazia jejuns, exceto os exigidos pela úlcera. Mas sua religiosidade era evidente em sua obra e até incômoda para os seus mais íntimos no dia-a-dia. Não fora de brincadeira que, aos 23 anos, em 1935, chorava ao assistir à “Vida de Cristo” com Vicente Celestino no Teatro Recreio. Usava com frequência a expressão “Deus me perdoe!”, o que talvez pudesse ser um expletivo, mas a sinceridade com que se despedia de todo mundo dizendo “Deus te abençoe” nunca foi posta em dúvida. E, aos materialistas, para quem a morte é o fim de tudo, dizia: “É absurdo o sujeito se demitir da vida eterna, como se fosse um suicida depois da morte.”⁷⁶

De uma quantidade significativa de cartas e fatos descritos por Ruy Castro, durante a internação de Nelson no Sanatório para tratar a tuberculose, especialmente uma das cartas merece nossa atenção, que foi a carta trocada entre ele e Elza, futura

⁷⁵ *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. (op. cit.), p. 24. (grifo nosso).

⁷⁶ *Id.*, *Ibid.*, p.330.

esposa, quando recomenda ao amado que fizesse uma promessa a santo Antônio. Na carta é revelada um pouco da coerência de seu temperamento e de sua descrença. O escritor responde não ser possível, porque a promessa ao santo exigiria “fé íntima e profunda, que não conseguiria simular”, então preferia acreditar nas preces da amada.

Como podemos inferir a partir dos relatos de Ruy Castro, o espírito prático de Nelson, apesar dos percalços, sobressaía-se. Isso desde os treze anos, quando convencera seu pai, Mário Rodrigues, a deixá-lo trabalhar como repórter de polícia no novo jornal de propriedade de Mário, “A Manhã”. O exemplar nº1 do jornal saiu em 29 de dezembro de 1925. No setor policial de “A Manhã”, os crimes eram mais motivados por paixão ou vingança. Na época, o Rio não sediava tanta violência urbana. Nelson, em virtude da idade, fazia a ronda das delegacias por telefone, mas já causava surpresa aos colegas a carga dramática inserida nos relatórios trazidos pelos repórteres da rua.

Nelson ainda aos treze anos criou o seu próprio jornal, um tablóide de quatro páginas, intitulado “Alma infantil”. Ele escrevia-o quase por completo, paginava-o e mandava-o compor e imprimir nas máquinas de “A manhã”. O jornal de Nelson, que foi até o nº5, circulava nas cidades de Recife e Rio de Janeiro e, de acordo com os relatos de Ruy Castro, ele já apresentava sua peculiar autenticidade. Ainda segundo o biógrafo, um avanço na carreira do adolescente jornalista aconteceu aos quinze anos, quando passou à página dos editoriais de “A manhã”. E como ninguém o conhecia, era impossível determinar a idade de quem escrevia, mas parecia indicar tratar-se de uma “alma torturada”. Conforme observamos nas palavras de Ruy Castro:

Ninguém o conhecia e, pelo que escrevia, era difícil dizer se tinha vinte, quarenta ou sessenta anos – porque, a cada parágrafo, aparentava uma dessas idades. Ou então, no meio de um artigo, mentia sobre a idade, referindo-se no passado ao tempo em que tinha vinte anos. Fácil de perceber é que não se tratava de alguém inundado de “joie de vivre”. Ao contrário, parecia uma alma torturada, sabia-se lá por quais martírios. Mas não entrava nas cogitações de ninguém que se tratasse de uma alma torturada de quize anos e meio.⁷⁷

Preocupados com o temperamento depressivo de Nelson, seus pais o mandam a Recife para passar férias, no mês de maio de 1929. Na ocasião, ficou na casa do seu tio Augusto e dos primos Augusto e Netinha: o primo Augusto, com quem dividia, ou melhor, concedera a parceria do jornal “Alma infantil” e Netinha, com quem mantinha um romance epistolar, sem ao menos conhecê-la.

⁷⁷ Id., Ibid., p.62.

É incontestável que a morte do irmão, artista plástico, Roberto, tenha sido um divisor de águas na vida de Nelson e de sua família: “Ninguém conseguirá penetrar no teatro de Nelson Rodrigues sem entender a tragédia provocada pela morte de Roberto”⁷⁸. Segundo relato de Ruy Castro, embora Milton fosse o irmão mais velho, depois dos pais, era Roberto a maior autoridade da família Rodrigues. Ainda observa o biógrafo que as suas pinturas, à semelhança da obra dramática do irmão, eram marcadas por uma obsessão pelo sexo e pela morte.

Houvera outras perdas ao longo da vida, assimiladas de forma mais branda, até mesmo quando absolutamente trágica, por exemplo, a morte em 1936, do irmão Joffre, que sofria de tuberculose miliar, um tipo grave da doença. Nelson não se conformava, por acreditar que teria sido o transmissor. Por isso, passou quase sete meses com o irmão em um Sanatório em Correias, Distrito de Petrópolis. Outro impacto para o escritor foi a morte do irmão Paulinho, em 1967, junto com a mulher e os dois filhos, em decorrência do desabamento do prédio onde moravam durante uma forte chuva. Assim como a morte em decorrência de infarto do irmão Mário Filho, aos 58 anos, que era ídolo de Nelson, a quem este chamava de “Homero do esporte”.

Mas, nenhuma dessas catástrofes teve o impacto da morte de Roberto, em 1929, por isso se torna conveniente relatar brevemente o assassinato do irmão desenhista de “Crítica”, jornal de Mário Rodrigues, no qual, segundo o biógrafo, dois editoriais disputavam a primeira página: o de política e o de polícia. Diante do fato de ser “Crítica” um jornal político, Mário pretendia criar um vespertino, “Última hora”, em virtude de não aprovar a primeira página para casos extraordinários, sensacionalistas como estavam sendo veiculados. E como foi o caso de Sylvia Seraphim, no qual sua vingança resultou diretamente na morte de Roberto, que foi assassinado por ela após recebê-la em uma sala do Jornal, pelo fato de não ter encontrado o alvo principal, Mário Rodrigues, ela matou o filho. Na época, Nelson tinha dezessete anos e estava presente no local do crime. Vejamos, numa nota que se encontra em Magaldi, a relação da morte de Roberto com o suposto projeto dramático de Nelson Rodrigues:

Nelson repete esse conceito um pouco por toda parte. Eu o encontro formulado de maneira particularmente feliz nas *Memórias*, pp. 144 e 145: “De repente, descobri o teatro. Fui ver, com uns outros, um *vaudeville*. Durante três atos, houve, ali, uma loucura de gargalhadas. Só um espectador não ria: – eu. Depois da morte de Roberto,

⁷⁸ Id., *Ibid.*, p.94.

aprendera a quase não rir; o meu próprio riso me feria e envergonhava. E, no teatro, para não rir, eu comecei a pensar em Roberto e na nudez violada da autópsia. Mas no segundo ato, eu já achava que ninguém deve rir no teatro. Liguei as duas coisas: – teatro e martírio, teatro e desespero. No terceiro ato, ou no intervalo do segundo para o último, eu imaginei uma igreja. De repente, em tal igreja, o padre começava a engolir espadas, os coroinhas a plantar bananeiras, os santos a equilibrar laranjas no nariz como focas amestradas. Ao sair do *vaudeville*, eu levava, comigo, todo um projeto dramático definitivo. Acabava de tocar o mistério profundíssimo do teatro. Eis a verdade súbita que eu descobrira: – a peça para rir, com essa destinação específica, é tão obscena e idiota como seria uma missa cômica”.⁷⁹

Em decorrência da pressão que gerou a morte e da culpa pelo fato, o pai de Nelson teve “trombose cerebral” e morreu em 15 de março de 1930, menos de três meses após a morte do irmão, Roberto. Pouco tempo depois, outro impacto foi a absolvição da assassina Sylvia Seraphim, pela figura jurídica, vigente na época, denominada “privação momentânea dos sentidos”, razão pela qual o dramaturgo não se conformava com a absolvição. Nelson ouvia o resultado do julgamento de Sylvia pelo rádio no dia em que completava dezoito anos.

Se não bastassem as perdas afetivas, as materiais também as acompanharam. Em outubro de 1930 acontece a Revolução. No momento em que o presidente Washington Luís foi deposto, as redações e as oficinas dos jornais do velho regime foram alvos fáceis, entre os quais estava o da família Rodrigues: o jornal foi invadido e integralmente destruído. De todos os jornais, o único que não voltaria a circular seria “Crítica”. Os Rodrigues perderam tudo, o dinheiro que ficava no cofre do jornal e a maquinaria, na qual era aplicado o dinheiro de Mário Rodrigues. O período de 1931 até 1934 corresponde, literalmente, aos anos de grande fome na família do escritor. No fragmento seguinte fica evidente a cascata de tragédias na vida dos Rodrigues em um curto intervalo de tempo:

Apenas onze meses antes – a 4 de outubro de 1929 –, Mário Rodrigues e Maria Esther tinham comemorado suas bodas de prata no palacete da Joaquim Nabuco e posado para aquela foto com seus filhos, noras e netos. O futuro seria brilhante. “Crítica” era uma potência, seus amigos estavam no poder e 1930 seria o ano da consolidação de seu primeiro império, com a criação de “Última Hora”. De repente, já não existiam nem Mário Rodrigues, nem Roberto, nem palacete, nem “Crítica”, nem amigos no poder, nem consolidação e muito menos futuro. Nem mesmo esperança e ânimo.

⁷⁹ Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações. (op. cit.). p.59.

Por quais desígnios fosse, eles tinham sido feridos, mortos, humilhados, destruídos e finalmente destituídos. À frente, um abismo.⁸⁰

Encontramos na biografia que, em decorrência do período de pobreza e má alimentação, Nelson Rodrigues, vulnerável ao bacilo, contraíra tuberculose. Naquela época ainda não existia a estreptomicina, somente em 1949 o escritor se submeteria a tratamento com o antibiótico. Antes disso, passaria cerca de quatro vezes por internações em Sanatórios, cujo tratamento consistia em repouso, alimentação e ar puro. Teve pelo menos cinco recaídas graves. A primeira internação em abril de 1934, em Campos do Jordão, onde ele ficou até junho de 1935, quando os pulmões estavam cicatrizados. Após a morte de Joffre, 15 dias sem comer, a doença se instalou de novo. Em fevereiro de 1937, volta ao Sanatório (até meados do segundo semestre). Nessa época, a família já tinha se recuperado da luta pela sobrevivência.

Ruy Castro subsidia-nos de fatos e que através deles, assim como munidos da leitura da obra dramaturgica de Nelson, permitem-nos fazer algumas inferências. Parecem significativas, como material para seu teatro, as experiências a que a doença o submeteu. Por várias circunstâncias: o distanciamento da família, o contato com a morte dos companheiros de Sanatório, a solidão que o fez reconhecer a força da individualidade, o tempo gasto em leituras e em cartas e mais cartas trocadas com a família, com pretendentes e com a futura esposa Elza. Houve até um momento em que fizeram no sanatório em que Nelson estava internado uma encenação e ele foi o escritor do esquete cômico, sobre eles próprios. Todavia, a brincadeira não se repetiu, pelo acesso de tosse de parte do público. Este fato acontecera cinco anos antes de escrever sua primeira peça *A mulher sem pecado*.

Desde então, já aparecia na peça características que seriam recorrentes em sua obra dramaturgica. No plano temático, podemos destacar a morte, a sexualidade, as relações familiares, sociais e representações do indivíduo solitariamente. É importante observar que, às vezes, o tema é recorrente, mas o investimento acontece por vias diferentes, que chegam a extremos opostos, equiparando-se pela presença do excesso. Se, por exemplo, em algumas peças a sexualidade aparece insistentemente trabalhada em forma de transgressões, como acontece em *Bonitinha, mas ordinária*, quando o personagem participa de uma curra, na peça *Dorotéia*, a negação da sexualidade é o que ganha a cena. Observamos, contudo, que aqui não se trata apenas de sua omissão, a

⁸⁰ *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. (op. cit.). p.108.

negação da sexualidade é custeada pela vida de quem ousa transgredi-la. Assim, o excesso prevalece no tratamento da sexualidade nas duas peças.

Os fatos da vida de Nelson referentes às freqüentes catástrofes parecem ter determinado uma visão de mundo que apresenta um direcionamento trágico. Os fios da experiência trágica na tessitura de sua obra dramaturgica são patentes e ainda que não possamos fazer um equacionamento direto e muito menos simplificado dessa predileção pelo trágico, a presença da morte aparece nas 17 peças, quase sempre como finalização do percurso dos personagens ou como fator de deflagração da própria trama, conforme acontece nas peças *Vestido de noiva*, *O beijo no asfalto* e *Dorotéia*. Provavelmente as poucas peças com final feliz do dramaturgo são *Viúva, porém honesta* e *Bonitinha, mas ordinária*.

Embora não se possa aferir a psicologia da criação artística, a propensão ao trágico pode advir das próprias tragédias experimentadas ao longo da vida. E ainda que não seja possível rastrear os vínculos que tornam sua mimesis teatral tão presa à tragicidade, faz sentido refletir sobre esse cenário trágico da vida do autor como pano de fundo para uma pesquisa que busca vislumbrar o trágico numa peça a que o próprio autor intitula de “Farsa em 3 atos”. Nossa abordagem levará em conta elementos de tragicidade considerados à luz das relações entre tradição e modernidade. Sem esquecermos a tendência às transgressões temáticas e formais que caracteriza o teatro rodrigueano, esperamos ser possível avaliar *Dorotéia* em relação a uma tradição dramática a qual a peça acolhe e repele, teatralizando o que chamamos de “contorções” do trágico.

Capítulo II – Ação e caracterização dramática: tradição e ruptura.

2.1. Ação e caracterização dramática: tradição.

Para melhor se compreender as relações entre tradição e ruptura na arte dramática, sobretudo no que se refere à categoria da “ação”, deve-se recorrer primeiramente aos próprios fundamentos da dramaturgia trágica presentes na *Poética* de Aristóteles⁸¹, que diz ser constituída a tragédia de seis elementos, quais sejam: fábula, caracteres, falas, idéias, espetáculo e canto. Para o filósofo, o objeto de imitação corresponde à fábula, aos caracteres e às idéias; o meio de imitação sendo representado

⁸¹ ARISTÓTELES. *Arte Poética*. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

pelas falas e pelo canto; o modo da imitação pelo espetáculo. Podemos observar a condensação de aspectos importantes da teoria aristotélica já a partir da definição de tragédia:

É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções. Chamo linguagem exornada a que tem ritmo, melodia e canto; e atavio adequado, o serem umas partes executadas com simples metrificação e as outras, cantadas.⁸²

Em primeiro lugar, a composição da ação é apresentada por Aristóteles como um dos objetos de estudo prioritários na *Poética*, por ser seu arranjo a matéria fundamental da tragédia: “Está na fábula a imitação da ação. Chamo fábula a reunião das ações; caráter, aquilo segundo o quê dizemos terem tais ou tais qualidades as figuras em ação”⁸³. A tragédia, sendo imitação de ação, é por meio desta que as personagens revelam o caráter: “A fábula é, pois, o princípio, a alma, por assim dizer, da tragédia, vindo em segundo lugar os caracteres. (...) A tragédia é imitação duma ação e sobretudo em vista dela é que imita as pessoas agindo.”⁸⁴, enquanto que o “Caráter é aquilo que mostra a escolha numa situação dúbia: aceitação ou recusa – por isso, carecem de caráter as palavras quando nelas não há absolutamente nada que o intérprete aceite ou recuse.”⁸⁵. Em suma, de todos os componentes da tragédia, o mais importante diz respeito à fábula: a disposição das ações.

O filósofo preconizava que a ação deveria ser única, inteira e acabada, com começo, meio e fim. Ainda por cima deveria apresentar alguma extensão, nem tão curta, para que houvesse tempo para a mudança de fortuna, nem tão longa, a fim de que pudesse ser apreensível pela memória e não deveria nem começar, nem tão pouco acabar num ponto ao acaso. Observe-se, nas palavras do filósofo, uma referência à extensão e à duração da ação. Preconiza-se no texto que a extensão deva ser a maior possível dentro do limite de não comprometimento da unidade ou da clareza do todo, norteado a partir da verossimilhança e da necessidade:

⁸² Id., *ibid.*, p.24.

⁸³ Id., *ibid.*, p.25.

⁸⁴ Id., *ibid.*, p.26.

⁸⁵ Id., *ibid.*, p.26.

Quanto ao limite conforme a natureza mesma da ação, sempre quanto mais longa a fábula até onde o consinta a clareza do todo, tanto mais bela graças à amplidão; contudo, para dar uma definição simples, a duração deve permitir aos fatos suceder-se dentro da verossimilhança ou da necessidade, passando do infortúnio à ventura, ou da ventura ao infortúnio; esse limite de extensão conveniente.⁸⁶

Ainda a respeito da unidade, ele insiste sobre a importância de uma ação única:

Portanto, assim como, nas outras espécies de representação, a imitação única decorre da unidade do objeto, é preciso que a fábula, visto ser imitação duma ação, o seja duma única e inteira, e que suas partes estejam arrançadas de tal modo que, deslocando-se ou suprimindo-se alguma, a unidade seja aluída e transtornada; com efeito, aquilo cuja presença ou ausência não traz alteração sensível não faz parte nenhuma do todo.⁸⁷

Para Aristóteles, a obra dramática consiste em contar o que seria possível de acontecer em consonância com a verossimilhança e a necessidade. Quando não ocorre dessa maneira, chamam-se tais ações de episódicas, por isso entre as ações simples, são elas as mais fracas. Todavia, não apenas a ação complexa pode ser objeto da imitação, basta apenas que inspire temor e pena, para que produza o efeito da tragédia ou catarse. E a depender da ocorrência a partir de fatos inesperados, o efeito pode ser mais forte. Já a ação simples acontece sem que haja peripécias e reconhecimentos, em contraste com a ação complexa, na qual a mudança de fortuna seria acompanhada de reconhecimento ou de peripécia, ou mesmo dos dois componentes.

Em síntese, a composição da ação poderia ou não dispor de elementos fortemente dramáticos, como a *peripeteia* e a *anagnorisis*, passíveis de conduzir à catástrofe. Torna-se elucidativo lançarmos mão da leitura que Sandra Luna⁸⁸ faz da *Poética*. Ao analisar a definição aristotélica de tragédia como “*mimesis* de uma *práxis*”, a autora diz ser a *práxis* aquilo que inspira o tragediógrafo, as ações humanas eticamente motivadas, o material recortado da vida para ser representado artisticamente, enquanto o *mythos* (ação dramática) seria a construção artística elaborada pelo tragediógrafo a partir dessa apreensão da realidade, que para os gregos incluía, por exemplo, o mundo metafísico, seus mitos, deuses e heróis. Além disso, ressalta a ação complexa como aquela que conduz à mudança de fortuna, construindo a catástrofe

⁸⁶ Id., Ibid., p.27.

⁸⁷ Id., Ibid., p.28.

⁸⁸ LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa: Idéia, 2005. p.199-200, p.255.

através de uma inversão da situação apresentada, *peripeteia*, que pode ou não ser acompanhada pela *anagnorisis*, reconhecimento de alguma verdade antes desconhecida, sendo a ação complexa mais efetiva quando a peripécia coincide com o reconhecimento.

Segundo Aristóteles, como a tragédia se caracteriza por imitar fatos que inspirem piedade e temor, não é conveniente mostrar homens honestos que passem da felicidade ao infortúnio, o que conduziria à indignação. Tampouco um homem infame, que vá do infortúnio à felicidade, que não seria nada trágico. Preconiza-se um herói que se encontre numa situação intermediária, qual seja: que não se excede em virtude e justiça, nem caia no infortúnio em consequência de vício ou maldade, mas por um erro e que o mesmo desfrute de prestígio e prosperidade. Resumindo, a tragédia perfeita deveria apresentar ação complexa, que passe da felicidade ao infortúnio, resultante de um grave erro do herói e seu efeito, o sentimento de temor e pena, deve proceder do próprio arranjo das ações.

Ainda em torno da discussão sobre a ação dramática, a teoria aristotélica preconizava que ela tivesse seu começo *in medias res*⁸⁹, de modo que a peça tenha seu início com os conflitos já instaurados ou potencialmente impulsionados. Influência deste princípio aparece na proposição de David Ball⁹⁰, ao alertar que a peça sempre começa em “estase” e, que em seguida, deve haver uma “intrusão”, não esquecendo que às vezes a estase é rompida antes que a peça comece, neste caso se trata do início da ação *in medias res*. A respeito desta convenção, Luna⁹¹ considera ser esta uma estratégia essencial à economia temporal, conferindo à obra dramática compactação e mimetizando o início em um ponto estratégico, apresentando-se como um momento no qual a complicação conflituosa que regerá a trama está prestes a ser deflagrada, sendo essa uma lógica de criação bastante efetiva, contribuindo expressivamente para a concentração de efeitos na tragédia.

⁸⁹ Assim como Aristóteles, Horácio no seu tratado poético também sugere a ação com início *in medias res*: “Tampouco se deve começar como certo autor cíclico outrora: ‘Cantarei a sorte de Príamo e a guerra ilustre...’ Que matéria nos dará esse promotor, digna de tamanha boca aberta? Vai parir a montanha, nascerá um ridículo camundongo. Bem mais acertado andou este outro, que nada planeja de modo inepto: ‘Fala-me, Musa, do herói que, após a tomada de Tróia, viu os costumes e cidades de muitos homens!’ Ele não se propõe tirar fumaça dum clarão, mas luz da fumaça, a fim de nos exhibir, em seguida, maravilhas deslumbrantes, um Antíates e uma Cila, uma Caribde além dum Ciclope. Não inicia pela morte de Meléagro o regresso de Diomedes, nem pelo par de ovos a guerra de Tróia; avança sempre rápido para o desfecho e arrebatou o ouvinte para o centro dos acontecimentos, como se fossem estes já conhecidos; abandona os passos que não espera possam brilhar graças ao tratamento e de tal forma nos ilude, de tal modo mistura verdade e mentira, que do começo não destoa o meio, nem, do meio, o fim.” In: *A poética clássica*. (op. cit.). p. 59.

⁹⁰ BALL, David. *Para trás e para frente*: um guia para leitura de peças teatrais. São Paulo: Perspectiva, 1999. P.37-43.

⁹¹ *Arqueologia da ação trágica: o legado grego* (op. cit.).p. 241-242.

Também em relação aos caracteres, Aristóteles lembra que se deve buscar sempre o necessário ou provável. Eles devem contemplar quatro aspectos: devem ser bons, adequados, semelhantes e constantes. Não se pode deixar de notar aqui as contribuições de Luna⁹², ao fazer um levantamento de inúmeras interpretações da *Poética* relativas à caracterização dos personagens. De acordo com as proposições aristotélicas, considera que os caracteres na tragédia deveriam ser: bons, no sentido de dignificados; adequados, conforme à tipologia representada; semelhantes, no sentido de verossímeis e, coerentes, tendo em vista que as mudanças de caráter devem ser motivadas. Ao eleger a ação como elemento primordial da tragédia, Aristóteles sugere que outros elementos estão na tragédia a serviço da ação, mesmo que seja o caráter o que a determina. Não se pode perder de vista, entretanto, que o filósofo já admitia quando os caracteres se sobressaíam, ao reconhecer a “tragédia de caracteres”.

Contribuindo para os meandros desta discussão sobre caracteres, Northrop Frye⁹³ faz um levantamento minucioso, descrito aqui sumariamente. Ele reitera que a inferência de Aristóteles a personagens melhores do que nós, piores do que nós ou iguais a nós, não apresenta conotação moral, mas sim estabelece a força de ação do herói. A partir de tal premissa se configura a classificação de Frye em cinco das ficções, quais sejam: se superior em condição tanto aos outros homens como ao meio, aqui o herói é um ser divino e a história um mito; se superior em grau aos outros homens e seu meio, o herói neste caso é típico da história romanesca, trata-se de um ser humano com ações maravilhosas, como exemplo há o conto popular e a lenda; quando o herói é superior em grau aos outros homens, mas não a seu meio natural – o herói é um líder, do modo imitativo elevado, embora haja autoridade, paixões e poderes de expressões maiores, continua sujeito à crítica social e à ordem da natureza, como aparecem na tragédia e na epopéia; se inferior em poder ou inteligência a nós mesmos, pertence ao modo irônico. Por último, há o caso em que não sendo superior aos outros homens e nem ao meio, o herói é um de nós: “reagimos a um senso de sua humanidade comum, e pedimos ao poeta os mesmos cânones de probabilidades que notamos em nossa experiência comum.”⁹⁴

⁹² Id., Ibid., p. 288.

⁹³ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

⁹⁴ Id., ibid., p.40.

Luna⁹⁵, em *A tragédia no teatro do tempo*, ao discutir sobre heróis e erros trágicos, constrói um panorama teórico sobre o percurso do herói desde a antiguidade clássica até a modernidade. Além disso, faz uma proposição relevante sobre uma peculiaridade da dramaturgia na modernidade, vista em relação ao parâmetro da racionalidade, formulação que se mostra rentável à análise de *Dorotéia*. Segundo a autora, no teatro grego as ações humanas eram focalizadas numa perspectiva que acolhia a transcendência. O próprio esboço da vontade sofria a dependência do divino, antes que viesse de fato a se constituir como móvel da ação trágica. Vejamos em suas palavras, uma proposição sobre o herói no teatro grego:

o herói não raramente investia-se de uma culpa que não se situava exatamente no âmago de seu ser, a ação escapando ao agente, as conseqüências dos seus atos não sendo resultantes apenas de suas próprias decisões, mas estando inseridas em uma ordem superior, legitimando uma concepção de vida que, em última instância, apresentava-se como regida pelos deuses.⁹⁶

A noção de “vontade consciente”, além de representar o móvel das ações, nos tempos modernos determina ainda uma sobreposição do caráter sobre a ação que é realizada pelo agente. Assim: “O herói moderno revela-se, então, representação poderosa, porquanto, calculada e efetiva de sua consciência, assume-se como a própria fonte dos atos que pratica e pelos quais é responsável.”⁹⁷ E, por conta disso, criou-se o conceito de “falha trágica”, preenchendo às lacunas do “erro trágico” para a análise de uma obra moderna e marcando a dimensão da responsabilidade por seus atos que o herói moderno deve assumir em sua subjetividade mesma.

Interessante é notar que esses excessos da subjetividade que caracterizam a dramaturgia moderna sofrerão, eles próprios, uma grave contenção na medida em que se esboça, ao final do século XIX, a chamada “crise do sujeito”, quando a vontade humana deixa de exprimir com ênfase sua racionalidade para focalizar mudanças emocionais, determinantes inconscientes e influências sociais a mover os heróis em direção ao trágico. Deixando claro que, em última instância, apesar da transformação na construção do herói, este continuará fornecendo o eixo em torno do qual se constrói a ação trágica, pelo menos na chamada “tradição aristotélica”. Diz Luna:

⁹⁵ LUNA, Sandra. *A tragédia no teatro do tempo*: das origens clássicas ao drama moderno. João Pessoa: Idéia, 2008. p.220-233.

⁹⁶ Id., Ibid., p.220.

⁹⁷ Id. Ibid. p.223-224.

À medida em que nos aproximamos do século XX, o investimento na subjetividade racional que caracteriza o homem moderno começa a adquirir novos contornos. Embora os teóricos do drama tenham insistido na categorização da vontade livre e consciente como os componentes dramáticos por excelência, outras instâncias dão a ver que a vontade humana parece não ser tão livre e nem tão consciente assim. Várias são essas instâncias que denunciam a falácia da crença em um sujeito unificado, senhor de sua consciência e de suas ações.⁹⁸

Passemos a outra questão relacionada ao teatro grego, considerando, entretanto, que na *Poética* aristotélica, o uso da máscara não é discutido. Sabe-se que era uma convenção e que atores e membros dos coros as usavam.

Essa convenção, estranha para nós, não impedia, entretanto, que as ações dos personagens mascarados fossem interpretadas pelo público em uma dimensão “realista”, ou seja, ainda que a convenção pareça algo artificial, ao mesmo tempo projetando e camuflando um rosto humano, as ações encenadas são aceitas como verossímeis, passíveis de atribuição de sentido sob a perspectiva dos conflitos humanos.

Além do legado da teoria trágica deixada por Aristóteles, que possibilitou a categorização dos componentes dramáticos da tragédia, Hegel, com a sua *Estética*⁹⁹, traz contribuições significativas em relação ao drama enquanto gênero, bem como na diferenciação que faz entre a poesia dramática antiga e a moderna.

Para Hegel, a poesia dramática nasce da necessidade humana de ter suas ações representadas ou dramatizadas por um indivíduo em oposição e em luta com os outros, até que se processe o apaziguamento final. Em outras palavras, os acontecimentos são resultantes da vontade e do caráter dos personagens e, através de sua relação antagônica com fins e paixões subjetivas, dá-se a significação dramática, conforme exposto detalhadamente neste fragmento:

A poesia dramática nasceu da nossa necessidade de ver os atos e as situações da vida humana representadas por personagens que relatem os fatos e expressem os intentos mediante breves ou longos discursos. A ação dramática não se limita, porém, à calma e simples progressão para um fim determinado; pelo contrário, decorre essencialmente num meio repleto de conflitos e de oposições, porque está sujeita às circunstâncias, paixões e caracteres que se lhe impõem. Por sua vez, estes conflitos e oposições dão origem a ações e reações que, num determinado momento, produzem o necessário apaziguamento. O que vemos, assim, diretamente, são fins individualizados sob a forma de

⁹⁸ Id., *Ibid.*, p.227.

⁹⁹ HEGEL. *Estética: poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1980.

caracteres vivos e de situações ricas em conflitos, caracteres e situações que se entrecruzam e determinam reciprocamente, procurando cada caráter e cada situação afirmar-se e ocupar o primeiro lugar, em detrimento dos outros, até que se processe o apaziguamento final.¹⁰⁰

O modo de concepção poética do gênero dramático, segundo Hegel, dá-se pela síntese do gênero épico com o gênero lírico. No drama, apresenta-se um acontecimento ou ação, despojando-a da exterioridade, no seu lugar se coloca o indivíduo consciente e ativo. Posto de outro modo, o drama representa uma interioridade na sua manifestação exterior, que encerra em si intenções e fins individuais. Torna-se possível seu surgimento quando aparecem os heróis isolados e independentes, ao se deslocar o foco do épico. Quer dizer que os indivíduos por conta própria concebem a finalidade de uma ação, realizando empreendimentos pessoais, sinteticamente: “no drama, as situações só tem sentido e valor pela ação dos personagens, pelos fins que estas perseguem, e pelos caracteres que assim revelam.”¹⁰¹

Em comparação com a poesia lírica e com o poema épico, um dos aspectos a ser considerado no drama, enquanto obra de arte, diz Hegel, trata-se da unidade. Assim como ele atenta para duas outras questões, a primeira, o modo de organização e de desenvolvimento do drama, a segunda, o seu aspecto puramente exterior, qual seja: dicção, diálogo e metro do verso. Diz ainda o filósofo, em relação ao atendimento da unidade dramática, que a primeira regra e a mais geral sobre a obra dramática consiste no fato de que ela deve encerrar-se em limites mais estreitos, por isso sua compactação e a presença de uma coesão mais firme e mais condensada. Daí, conforme regras mais precisas, tem-se as unidades de lugar, de tempo e de ação.

Nesse sentido, Hegel lembra que Aristóteles, na *Poética*, não faz referência à unidade de lugar. Somente infere que a duração de uma ação não deve ultrapassar a de um dia. Segundo Hegel, a unidade e a invariabilidade de lugar acabaram por se construir em uma falsa regra convencional. Ainda mais na poesia dramática moderna, onde a unidade se aplica com menos ênfase, sobretudo em virtude de normalmente representar diversos conflitos, caracteres, personagens episódicos e acontecimentos intermediários. Desta maneira, a ação necessita de um vasto espaço exterior para se desenrolar. Mesmo assim, Hegel não deixa de reconhecer que a variação de lugar sem propósito parece tão inoportuna quanto a idéia determinista de unidade.

¹⁰⁰ Id., *ibid.*, p.279.

¹⁰¹ Id., *ibid.*, p. 281.

A unidade de tempo se comporta da mesma forma que a de lugar, afirma Hegel. Seria impossível manter a unidade formal de uma duração, pois, por ser a ação na dramaturgia moderna geralmente constituída por muitos caracteres, surge a necessidade da composição de situações separadas e sucessivas. O autor acredita ser um argumento pouco conveniente para a unidade de tempo, o de que o espectador se interessaria apenas por ações de breve duração, tendo em vista que empiricamente dispõe de poucas horas diante da obra dramática encenada no teatro.

Contrariamente à unidade de lugar e tempo, Hegel julga ser a unidade de ação a única lei verdadeiramente inviolável do drama e entende que a ação se efetuava em virtude de um fim determinado. Além disso, em conformidade com circunstâncias e condições particulares, haveria necessidade de unidade para a realização concreta deste fim. Segundo o autor, os conflitos e complicações surgem do choque de interesses diferentes e igualmente justificados entre indivíduos, ou por outra, ao fim individual se antepõem obstáculos. Observemos no fragmento que segue:

A ação dramática processa-se assim essencialmente por um conjunto de conflitos, e a verdadeira unidade só pode resultar do movimento total, do movimento de todos. Isto equivale a dizer que o conflito deve encontrar a sua explicitação exaustiva nas circunstâncias em que se produz, assim como nos caracteres e nos fins das personagens e evoluir para a conciliação, graças até às circunstâncias nas quais teve origem.¹⁰²

Para que o aspecto dramático seja atingido, precisa-se que as ações realizadas pelo indivíduo se confrontem com obstáculos procedentes de outros indivíduos os quais buscam fins antagônicos, daí decorrem as complicações, choques e oposições que retardam e comprometem o êxito de cada um. Eventualmente, o conflito principal resultará no apaziguamento do conjunto de conflitos, os quais devem surgir como resultado das circunstâncias da ação dramática. Conforme observamos nas palavras do filósofo:

Pode acontecer que a conclusão de um conflito englobe a possibilidade de outros interesses capazes de suscitar novos conflitos, mas o conflito principal, aquele à volta do qual a obra girava, deve encontrar na conclusão desta o seu apaziguamento definitivo.¹⁰³

¹⁰² *Estética: poesia* (op.cit.). p.288.

¹⁰³ Id., *ibid.*, p.289.

Hegel ainda chama atenção para a possibilidade de ações episódicas secundárias, não só pela relação que se estabelece entre personagens e episódios, mas também porque o desenlace acontece como consequência das circunstâncias da ação. Como resultado, a unidade da obra dramática se altera, será mais ou menos rigorosa, em conformidade com as circunstâncias mais ou menos diretamente ligadas ao eixo central da ação dramática. Segundo exemplifica Hegel, a tragédia romântica é mais variada, portanto revela uma unidade mais débil do que a antiga. Retomemos uma afirmação do filósofo referente, em última instância, à unidade:

Conforme as diferenças e oposições os caracteres envolvidos na ação dramática são simples ou se decompõem num grande número de ações episódicas secundárias, comportando a intervenção de personagens secundárias mais ou menos numerosas, assim a unidade será mais ou menos rigorosa.¹⁰⁴

No que diz respeito aos traços estilísticos fundamentais do gênero dramático, Rosenfeld afirma que na Dramática, concebida como idealmente pura, não há oposição entre sujeito-objeto, o mundo se apresenta autônomo, emancipado do narrador e da interferência de qualquer sujeito, épico ou lírico, circunstância que “(...) implica uma série de consequências que definem o gênero dramático e os seus traços estilísticos em termos bastante aproximados das regras aristotélicas.”¹⁰⁵ Com a ausência de um narrador, emerge a necessidade de um rigoroso encadeamento causal. O diálogo constitui a Dramática como literatura e como teatro declamado e, para se produzir uma ação, é necessário um entrechoque de intenções a culminar em conflito.

Rosenfeld aponta para a composição da obra literária como um processo complexo que a faz conter características de gêneros diferentes, ainda que um deles seja predominante. Reconhece o autor a importância da classificação das obras literárias por gêneros desde a antiguidade clássica, posto que a ciência deva se preocupar em introduzir certa ordem na multiplicidade dos fenômenos, e sobretudo, no que se refere à literatura, pelos tipos diversos de imaginação e de atitudes diante do mundo manifestados pelos gêneros. Propõe, então, uma adaptação da própria teoria dos gêneros, adotando uma classificação genérica, de acordo com seu estatuto de “pureza”, numa dimensão “substantiva”, que neste caso permanece válida nos três tipos: “A Lírica”, “A Épica” e “A Dramática”. Especificando em relação à última: “Pertencerá à

¹⁰⁴ Id. Ibid. p.289.

¹⁰⁵ *O teatro épico*. (op. cit.). p.30.

Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador. (...) Neste gênero se integrariam, como espécies, por exemplo, a tragédia, a comédia, a farsa, a tragicomédia, etc.”¹⁰⁶ Na sequência, propõe o autor uma nova categorização que contemplaria o significado adjetivo dos gêneros:

A segunda acepção dos termos lírico, épico, dramático, de cunho adjetivo, refere-se a *traços estilísticos* de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja o seu gênero (no sentido substantivo). Assim, certas peças de Garcia Lorca, pertencentes, como peças, à Dramática, têm cunho acentuadamente lírico (traço estilístico).¹⁰⁷

Há evidentemente uma aproximação entre gênero e traço estilístico, como no caso do drama que tenderá ao dramático. Entretanto, numa obra literária de determinado gênero é provável que contenha também traços estilísticos mais típicos de outros gêneros.

Outro tema relevante ao estudo da tradição que estamos examinando diz respeito ao “conflito dramático”, já referenciado por Hegel. Ball difere este de outras modalidades de conflito, por se situar entre o que o personagem quer e o obstáculo encontrado, ampliando tal proposição à linguagem, ao diálogo, de modo que a fala do personagem seria motivada pelo seu desejo de transpor os percalços impostos. Conclui o autor: “O conflito é quase sempre teatral, e dificilmente alguma coisa pode ser teatral sem conflito.”¹⁰⁸ Outro conceito relacionado, a “teatralidade”, é aquilo construído para provocar forte reação através de estratégias, tais como: o conflito, a novidade, a mudança. A ação para ele seria a junção de dois eventos, no qual um deve conduzir ao outro: “As ações são tijolos fundamentais na construção de uma peça.”¹⁰⁹ Uma ação determina outra, visão moderna que segue o princípio proposto por Aristóteles de causalidade, uma coesão lógica da trama, fundamental à construção da verossimilhança.

Percebemos que há relação semântica entre o que se chama de ação do tempo ficcional e a ação com começo *in medias res*. Para discutir esta proposição, parece significativo recorrermos à teoria de Hans-Thies Lehmann¹¹⁰. No livro *Teatro pós-dramático* ele faz a distinção entre um teatro dramático, que nos interessa aqui, e um

¹⁰⁶ Id., Ibid., p.17-18.

¹⁰⁷ Id., Ibid., p.18.

¹⁰⁸ *Para trás e para frente*: um guia para leitura de peças teatrais. (op. cit.). p.58.

¹⁰⁹ Id., ibid., p. 25.

¹¹⁰ LEHMANN, Hans-Thier. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

teatro pós-dramático, neste caso o que se opõe ao teatro de fábula clássica, seria um teatro que não necessariamente estaria ligado a um texto dramático. Pois bem, na parte referente ao teatro dramático, o autor discorre sobre várias “camadas temporais”, para nosso estudo convém destacarmos duas delas, quais sejam: o tempo do drama e o tempo da ação fictícia.

O tempo do drama refere-se aquela ação que segue desde a primeira à última cena, sem considerar seu plano ficcional: “A duração e a seqüência das cenas não são idênticas às dos acontecimentos na ficção, mas concebidas em seu próprio lapso temporal, crucialmente importante no teatro centrado no texto.”¹¹¹ Esta camada temporal é transcorrida diante dos olhos do leitor ou espectador, dialogando um pouco com as especificidades do gênero, como lembra Rosenfeld: “A ação dramática acontece agora e não aconteceu no passado (...) Origina-se, cada vez, em cada representação, ‘pela primeira vez’; não acontece novamente o que já aconteceu, mas, o que acontece, acontece agora, tem a sua origem agora”¹¹².

A outra camada temporal, o tempo da ação fictícia: “Essa dimensão temporal (incluindo suas possíveis rupturas temporais internas: cruzamento e duplicação de tramas, períodos intermitentes etc.) deve ser pensada independentemente do tempo efetivo da montagem teatral.”¹¹³ O “tempo fugaz” é uma estrutura temporal recorrente no drama, assim como o tema do “cedo demais” ou “tarde demais”, quando o instante é perdido e não há mais como voltar atrás.

Vale a pena também destacar as proposições de Lehmann com relação ao espaço dramático, que se trata de um “espaço metafórico-simbólico”, motivado por um apagamento das fronteiras entre a vivência real e a fictícia e que não representa continuação do real, mas sim um fragmento da realidade, diferente de um “espaço metonímico”, categoria própria do teatro pós-dramático. Vejamos nas palavras do autor:

Na qualidade de janela perspectica, o teatro dramático é símbolo: suas tábuas sempre significam o mundo. Quer o drama seja representado em diversos compartimentos de um palco simultâneo, como na decoração múltipla (*décor multiple*) renascentista ou no típico espaço unitário (*palais à volonté*) classicista, quer ele tenha lugar diante do pano de fundo da cena barroca, a bem do acontecimento universal, ou no campo de força de um meio naturalista que parece determinar de antemão as ações dos homens, isso tem uma importância secundária diante do fato de que o espaço dramático é sempre símbolo isolado de

¹¹¹ Id., *ibid.*, p.288.

¹¹² ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 6. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.31.

¹¹³ *Teatro pós-dramático*. (op. cit.). p.289.

um mundo como totalidade, por mais que ele seja mostrado de maneira fragmentária.¹¹⁴

Após nos determos na apreciação de conceitos que atendem a uma continuidade em relação à teoria clássica referente à tragédia e ao trágico, subsidiando-nos para a análise da peça, cabe agora adentrarmos em proposições que possam embasar e suprir as rupturas ou inovações presentes na manufatura do texto dramático, que dialoga com a tradição, ressignificando-a.

2.2. Ação e caracterização dramática: ruptura.

Ao se analisar a tradição da arte trágica, se por um lado não há como perder de vista as contribuições da *Poética* aristotélica e a *Estética*, de Hegel, por outro não devemos deixar de reverenciar a teoria moderna do drama, pois de outra forma a nossa fundamentação teórica estaria comprometida.

Raquel Imanish Rodrigues, na condição de pesquisadora do trabalho de Peter Szondi, autor da obra *Teoria do drama moderno*, escreve o artigo intitulado “Teatro e crise”¹¹⁵, no qual argumenta a autora que no centro desta teoria, que acompanha o desenvolvimento do drama moderno, discute-se o processo histórico de conflito travado na forma dramática, estando vigente a relação entre a crise da forma canônica do drama

¹¹⁴ Id., *ibid.*, p. 267-268.

¹¹⁵ RODRIGUES. Raquel Imanish. Teatro e crise. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 71, p.209-219, mar. 2005.

e o modo particular com que se estabelece sua “superação”. A proposta seria a de que a forma herdada da tradição fosse adequada a um processo histórico determinado. Conforme a concepção herdada pela tradição, a forma se estabelecia como um modelo a-histórico de ordenação e configuração do material dramático, que em contrapartida seria histórico, mutável e submetido, justamente por esta razão, ao processo seletivo de adequação formal. No texto, a autora finaliza a análise da obra constatando que há uma incompletude da forma preestabelecida em virtude desta não mais comportar o material teatral, em decorrência de modificações ocasionadas por novas relações interpessoais e sociais.

Compartilhamos da mesma opinião de Rodrigues, quanto a ser a obra *Teoria do drama moderno*, já reconhecidamente um clássico da teoria dos gêneros e dos estudos teatrais. Para além da preocupação em responder às lacunas da teoria clássica para transpô-la à modernidade, na *Teoria do Drama Moderno*, Szondi faz uma leitura indispensável no que diz respeito ao desenvolvimento do drama moderno, com a crise do drama clássico. No drama moderno há o aparecimento dos traços épicos, que nada mais representam do que uma adaptação histórica dentro da tradição dramática.

Recorrendo diretamente à obra citada acima, na qual Peter Szondi¹¹⁶ destina à “Introdução” a discussão da poética dos gêneros recorrendo a Hegel, percebe-se como o autor deixa clara a necessidade de se propor uma estética histórica. Szondi aponta para o fato de que as primeiras doutrinas do drama não reconheciam a presença de traços épicos no domínio da poesia dramática. Ao contrário, exigiam o cumprimento das leis da forma dramática, em decorrência de sua concepção particular de forma, fundamentada na dualidade originária entre forma e conteúdo, bem como na negação de sua relação dialética. Além de desconsiderar a categoria do histórico, ao se propor como poética supra-histórica, o drama seria possível em qualquer tempo e poderia acontecer na poética de qualquer época. Obras de arte dramática, fundadas na concepção não-dialética de forma e conteúdo e historicamente indiferentes, baseadas na concepção tradicional, preconizavam uma forma preestabelecida do drama. Surge a necessidade de historicização tanto da forma quanto da poética dos gêneros, como pode ser conferido no fragmento a seguir:

A identificação de forma e conteúdo aniquila igualmente a oposição de atemporal e histórico, contida na antiga relação, e tem por

¹¹⁶ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

consequência a historicização do conceito de forma e, em última instância, a historicização da própria poética dos gêneros. A lírica, a épica e a dramática se transformam, de categorias sistemáticas, em categorias históricas.¹¹⁷

O drama representa um fenômeno da história literária. Como conceito histórico, diz respeito apenas a uma determinada forma de poesia teatral, que não abrange as peças religiosas da Idade Média, as peças históricas de Shakespeare, nem tão pouco a tragédia grega. Surge no Renascimento o drama da época moderna e coincide com o conceito tradicional de drama, no qual a temática se formulava na esfera do “intersubjetivo”, cuja única forma de expressão, único componente da textura dramática era o diálogo, tendo em vista que no período do Renascimento houve a supressão do prólogo, do coro e do epílogo. Observemos:

É o que distingue o drama clássico tanto da tragédia antiga como da peça religiosa medieval, tanto do teatro mundano barroco como da peça histórica de Shakespeare. O domínio absoluto do diálogo, isto é, da comunicação intersubjetiva no drama espelha o fato de que este consiste apenas na reprodução de tais relações, de que ele não conhece senão o que brilha nessa esfera.¹¹⁸

Ratificando a argumentação, Szondi destaca os traços fundamentais do drama, quais sejam: primeiramente, o drama é absoluto, não há conexão com o que é externo. Culmina essa em outra característica, a de ser o drama primário, não consistindo em representação secundária de algo, mas representando a si mesmo. Assim, sua ação é originária, dá-se somente no presente; seu decurso temporal é uma sequência de presentes absolutos, não por acaso, há uma exigência dramatúrgica pela unidade de tempo, compreende-se desta forma como o drama não conhece citação nem variação. Daí se segue que a unidade de lugar também se mostra como exigência. A cena absoluta para ser bem realizada requer a eliminação do entorno espacial na consciência do espectador. Por outro ângulo, a descontinuidade espacial pressupõe o eu-épico, que não condiz com a proposição de drama, na qual o dramaturgo está ausente. Por fim, no que se refere à relação espectador-drama, há somente a separação e a identidade perfeitas.

Torna-se conveniente ressaltar neste momento uma proposição de Paul Ricoeur¹¹⁹ relativa ao conceito de alargamento da ação representada.¹²⁰ Segundo

¹¹⁷ *Teoria do drama moderno*. (op. cit.), p.24.

¹¹⁸ Id., *ibid.*, p.30.

¹¹⁹ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo II. Campinas, SP: Papirus, 1994. p.15-54.

Ricoeur, o fato de apenas a tragédia, a comédia e a epopéia serem os gêneros reconhecidos na época do desenvolvimento da teoria aristotélica referente à intriga (fábula), implica na necessidade de adaptar a reflexão aristotélica sobre a ação, no caso de se analisar obras como, por exemplo, a peça shakespereana *Hamlet*. Para Ricoeur, a possibilidade da ação alargada é possível desde que não seja esgotado o princípio formal de composição e devendo-se presidir ao conjunto de mudanças suscetíveis de afetar seres semelhantes a nós.

Por outro lado, Ricoeur também defende que seja improvável escapar a um paradigma de ordem, mesmo numa época na qual tal determinação possa ser ridicularizada ou desacreditada. Para ele, as metamorfoses da intriga consistem em investimentos novos de um princípio formal de “configuração temporal” nos gêneros, tipos e obras singulares inéditas:

(...) a teoria aristotélica da intriga foi concebida numa época em que apenas a tragédia, a comédia e a epopéia eram “gêneros” reconhecidos, dignos de suscitar a reflexão do filósofo. (...) É urgente, portanto, colocar à prova a capacidade de metamorfose da intriga, para além de sua esfera principal de aplicação na *Poética* de Aristóteles, e de identificar o limiar além do qual o conceito perde qualquer valor discriminante.¹²¹

Na teoria aristotélica referente à fabulação, que teve como foco a tragédia grega, a fábula se configurava a parte mais importante da tragédia, na qual a ação deveria modificar os fatos, numa progressão que levasse ao desfecho. No século XX, o enredo na literatura moderna/contemporânea passa por rupturas e deixa de ser uma categoria central e hegemônica. Como infere Ricoeur:

Um corolário importante dessa concepção demasiado estreita da intriga contribuiu para a negligência do princípio formal que governa o tecer da intriga: enquanto Aristóteles subordinava os caracteres à intriga, considerada o conceito englobante com relação aos incidentes, aos caracteres e aos pensamentos, vê-se, com o romance moderno, a noção de caráter libertar-se da noção de intriga, depois concorrer com ela e até mesmo eclipsá-la totalmente.¹²²

¹²⁰ Primeiramente, o conceito foi proposto a partir da experiência com o romance moderno do século XIX, em especial, o romance de fluxo de consciência.

¹²¹ Id., *ibid.*, p.15-16

¹²² Id., *ibid.*, p.18.

Em reflexões sobre a organicidade da obra literária, Peter Bürger¹²³ admite vários tipos de unidade, entre as quais a obra de arte orgânica, definida como unidade do geral e do particular, estabelecidas sem mediação. Segue um padrão estrutural sintagmático, em que há uma relação de dependência entre as partes e o todo. Para a produção, há a tentativa de oferecer uma imagem viva da totalidade. Para a recepção, segue o pressuposto da concordância entre o sentido das partes individuais e o sentido do todo.

Na obra não-orgânica, segundo Bürger, há unidade mediada, caso da obra de vanguarda, que não nega a unidade, mas na relação entre a parte e o todo que caracteriza a obra de arte orgânica, as particularidades tendem a se emancipar em relação à totalidade. Para a produção, o vanguardista junta fragmentos e a intenção da atribuição de sentido provoca na recepção uma ruptura consonante ao seu caráter fragmentário, a atenção do receptor se volta ao princípio de construção em detrimento do sentido da obra a ser compreendido pela leitura das partes, que se transforma em mero recheio de um padrão estrutural. Entretanto, mesmo que a obra de arte inorgânica não produza a aparência de reconciliação entre homem e natureza, simulação equivalente à natureza, como acontece na obra de arte orgânica, jamais progride para um total deslocamento do todo. Nas palavras de Bürger:

A obra de arte orgânica procura tornar irreconhecível seu caráter de objeto produzido. O contrário da arte vanguardista, que se oferece como produto artificial, a ser reconhecido como artefato. Nessa medida, a montagem pode ser considerada como o princípio básico da arte vanguardista. A obra “montada” aponta para o fato de ter sido composta a partir de fragmentos da realidade. Ela rompe com a aparência de totalidade.¹²⁴

Para finalizar a partir das considerações de Massaud Moisés¹²⁵ (2004) faremos referência a dois atributos que serviram para a manufatura da peça *Dorotéia*, a farsa e o símbolo. No que se refere à farsa, ele destaca a dificuldade em diferenciá-la da comédia, o que se identificaria de acordo com o grau. Observemos em que consiste a farsa:

Sutil, se não difícil de precisar, a distinção entre farsa e a comédia. De modo genérico, pode-se afirmar que a diferença é de grau: a farsa consistiria no exagero do cômico, graças ao emprego de processos grosseiros, como o absurdo, as incongruências, os equívocos, os enganos, a caricatura, o humor primário, as situações ridículas. A farsa

¹²³ BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosacnaify, 2008. p. 115-162.

¹²⁴ Id., *ibid.*, p.146-147.

¹²⁵ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2004

dependeria mais da ação que do diálogo, mais dos aspectos externos (cenário, roupa, gestos, etc.) que do conflito dramático.¹²⁶

Quanto à definição do símbolo, Moisés afirma que não há consenso em relação ao conceito, fundamentos, significados ou funções dos símbolos pelos especialistas. Os símbolos seriam definidos de modo complexo e ambíguo, assumindo divergências conforme a área, a Lingüística, a Psicanálise, a Filosofia e para movimentos literários, em especial no Simbolismo.

Neste sentido, recorreremos a Alfredo Bosi¹²⁷, que tão bem trata de pontos indispensáveis sobre a análise literária e sua natureza simbólica. Seus escritos embora pareçam privilegiar o gênero lírico, aplicam-se perfeitamente a qualquer outro gênero literário, inclusive o dramático, o qual nos interessa aqui. Veremos o que diz o crítico:

A *compreensão*, à medida que se debruça sobre o fenômeno simbólico, não se contenta com um discurso monolítico. Postula o princípio de que a forma verbal do signo é aparente, mas não transparente. E o símbolo ao mesmo tempo exprime e supõe, revela e oculta; explicita, mas traz implícito um processo subjetivo e histórico que o funda e o ultrapassa.¹²⁸

A interpretação de uma obra literária exigirá do crítico premissas básicas, tais como a compreensão de que se trata de um texto todo revestido de lacunas, de simbolização, de entrelinhas, de não-dizeres expressamente. Bosi destaca que não precisaria existir forma simbólica, logo o trabalho interpretativo também poderia ser prescindido, se os sentidos dos sinais gráficos que constroem a superfície do texto literário fossem transparentes. Na sequência, destacaremos um fragmento de Bosi, que tão claramente sugere o que seria o objetivo do trabalho crítico diante da obra literária. A pensar nos componentes líricos e poéticos presentes na peça em análise, cabe destacá-lo:

De fato, o que se deseja é tocar um alvo difícil: *elaborar um discurso de compreensão*. E segurar com a sua palavra o que já é, em si, a resultante formalizada de operações complexas de projeção, deslocamento, condensação, sublimação, degradação, mascaramento, desmascaramento, harmonização, ideologização...¹²⁹

¹²⁶ Id., Ibid, p.186.

¹²⁷ BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. Editora 34, 2003.

¹²⁸ Id., Ibid., p.475.

¹²⁹ Id., Ibid., p. 465.

Apresentada a fundamentação teórica conivente com nosso propósito, passemos no capítulo que segue à análise da peça rodrigueana *Dorotéia*. Pretendemos a partir dos conceitos abordados contribuir para a elucidação da formalização de uma peça tão complexa como é esta, faremos isso tanto na discussão sobre seu gênero, quanto no desmembramento da ação e caracterização dramática, assim como no exame deste universo genuinamente simbólico. Certos de que, a partir disso, torna-se plausível apontar para a continuidade da obra com a tradição trágica, bem como ilustrar o seu processo de reinvenção.

Capítulo III – Contorções do trágico na peça rodrigueana *Dorotéia*: análise do corpus

Assim como na pintura o fundo é indispensável para a figura, de modo que ela possa ser destacada, a trama dramática constitui a moldura e o fundo imprescindíveis a partir dos quais os gestos da linguagem e do corpo ganham seu sentido. (LEHMANN, Hans-Thies, 2007, p.268)

Classificamos a peça rodrigueana *Dorotéia* como um drama moderno. Ela não poderia ser pensada como tragédia em sua concepção clássica ou aristotélica, pois foge do estado de gênero puro em conformidade com a discussão de Anatol Rosenfeld. E apesar da provocação de Nelson Rodrigues de classificá-lo como “farsa”, o texto não apresenta os pressupostos que atendam a tal correspondência, em caráter de exclusividade. Talvez esteja aí uma possível resposta ao qualificativo “irresponsável” selecionado pelo dramaturgo, quando classifica a peça como “farsa irresponsável em

três atos”, além do próprio caráter de não seriedade do “subgênero”. Todavia, inegavelmente, alguns recursos farsescos fazem parte da composição desse texto dramático.

Assim, consideramos *Dorotéia* um drama moderno composto concomitantemente como uma “montagem” de material trágico e farsesco. Podemos considerar que, se o tom trágico derivaria da tragédia, o farsesco não seria menos proveniente da comédia, portanto, a peça apresenta um elo com os dois gêneros primários da arte dramática: a tragédia e a comédia. Configurando-se deste modo numa complexa elaboração dramática que se insere no limite da modernidade, isto porque, apesar de sua produção está datada na década de 50 do século XX, também dialoga com parâmetros contemporâneos pós-modernos, embora não seja este o nosso objeto de estudo.

O texto dramatúrgico foi analisado com o propósito de identificarmos em sua tessitura os componentes de continuidade e de ruptura com a tradição trágica, ao mesmo tempo em que investigaremos a inserção do universo farsesco, considerando de que modo esta junção produz as “contorções do trágico”. Dito de outro modo, analisaremos em que medida a pressuposta seriedade do gênero dramático trágico é rasurada e subvertida pelo exagero, pelo ridículo, pelo caricato do gênero farsesco. Acompanharemos, então, como se processa essa complexa e heterogênea construção dramática, sabendo, desde já, que o texto apresenta algumas marcas da tragédia antiga e reencena os pressupostos do drama clássico, embutidos num plano de fundo farsesco.

Antes de adentrarmos na análise crítica propriamente dita, é válido destacar que na tessitura do texto dramático todas as partes encontram-se interligadas, seja a construção da ação e dos diálogos ou a caracterização dos personagens, até as rubricas ou didascálias e indicações cênicas de espaço e vestuário. Nada se mostra banal e cada pormenor contribui para conferir à obra organicidade, além de permitir que, mesmo com os artifícios antinaturalistas, seja possível persuadir e produzir adesão às convenções propostas pelo dramaturgo.

Optamos por seguir o percurso da ação dramática do seu começo, acompanhando os conflitos até o seu desenlace, a nosso ver trágico. Parece-nos mais viável adotarmos esse procedimento, tendo em vista que no quesito temporal o autor não rompe com a linearidade, assim como também adota a unidade espacial. Todavia, uma configuração épica é garantida pelo retorno ao tempo passado através de rememoração. Por fim, manteremos no nosso texto as qualificações e expressões

utilizadas pelo escritor, sempre que acharmos conveniente, por entendermos que assim a significação e a expressividade serão garantidas.

Seria interessante notar que, no texto, seis personagens constituem a ação dramática, todos do sexo feminino, escolha esta que, a nosso ver, tem duas implicações, quais sejam: a sobreposição de mais um investimento farsesco, pondo em cena um grupo de mulheres caricatas, e a possível acentuação do efeito pretendido pelo dramaturgo, ao por em discussão questões sócio-culturais que dramatizam conflitos inerentes à própria condição feminina, conflitos representativos da sociedade brasileira, especialmente na década de 50 do século XX, época de produção da peça, mas que até nossos dias se mantêm importantes e atuais.

Além desses seis personagens, há duas “figuras” masculinas que se mostram importantes para que os fatos transcorram. Essas “figuras”, todavia, não participam da ação dramática, ainda que sejam fundamentais para seu desenvolvimento. Suas participações inserem-se no desenvolvimento da peça como “funções”, ou seja, ambos parecem estar a serviço de uma trama na qual o universo, em seu flagrante trágico e farsesco, nem admite os homens e nem deles consegue se livrar, mantendo-os, pois, à distância, ou, em caso de proximidade, imobilizando totalmente a figura que passa a ser representada por um objeto, estratégias plenas de significação, como tudo o mais nesta peça rodrigueana.

3.1. Apresentação dos personagens:

3.1.1. Dorotéia.

Dorotéia pode ser definida por oposição às outras mulheres da família, em virtude de dispor de características contrastantes com as demais e por ser ausente nela qualquer uma das marcas familiares. A dualidade da representação feminina na peça deve ser ponderada, pois se os perfis são inicialmente descritos como oponentes, já o comportamento e as atitudes individuais assumem configurações semelhantes. Assim vejamos.

Dorotéia é a única das mulheres em cena que não usa máscara. Doce, de rosto belo e nu, de hálito agradável, a heroína apresenta-se com um vestido vermelho, igual ao das prostitutas no princípio do século XX. Conforme é sugerido por D. Flávia,

Dorotéia teria consigo seu material de trabalho – *lingerie*: “liga com monograma”, “combinação cor-de-rosa” e “guarnecida de renda preta”¹³⁰.

Quando o dramaturgo opta pelo termo “profissional do amor” em detrimento do substantivo “prostituta”, pode-se dizer que não foi despropositadamente. Na peça, fica claro o tratamento eufêmico, a tentativa de suavizar o personagem para criar empatia, mas também, sinalização irônica de uma moralidade dualista que não perde o tom farsesco da dramatização. A conotação eufêmica e irônica será também aproveitada em outras expressões qualificativas como em “mulher de vida airada”, de “boa procedência” e “prima desviante”.

Não podemos deixar de notar que, na peça, há dois personagens com o mesmo nome, Dorotéia, apresentando perfis antagônicos. Uma Dorotéia é o reverso da outra, a imagem invertida. Se a Dorotéia ausente, teria se suicidado por não suportar o conhecimento de que por dentro de sua roupa havia um corpo nu, a Dorotéia presente em cena havia largado tudo, deixado a família e se desviado por um caminho moralmente reprovável, qual seja: o de exercer, por vocação, a profissão de prostituta.

A situação se repete em relação às viúvas, quanto mais Dorotéia tenta demonstrar semelhança em relação às parentas, mais se acentua o contraste entre elas. Especialmente ao omitir informações sobre sua vida, que na seqüência vão sendo entregues por ela mesma. Todo o malabarismo da heroína para tentar mascarar suas peculiaridades tem o propósito de torná-la digna de ser aceita no reduto familiar. Isso acontece quando nega a sua e apropria-se da identidade da prima homônima. Do mesmo modo que ao dizer ter se relacionado apenas com o seu marido. Posteriormente, irá contradizer-se, ao admitir que aceitou a sugestão da vizinha de receber homens em sua casa. Também quando afirma ter vivenciado a “náusea”, característica das mulheres daquela família, que experimentavam na lua-de-mel um enjôo que lhes retirava do mundo do sexo, momento no qual os próprios maridos se dissipavam. Depois, contrariamente, Dorotéia viria a confessar que algo diferente acontecera com ela, pois seu marido continuava vivo e não se dissipara como esperava-se. E mais do que isso, a heroína tivera um filho homem, como prova de transgressão maior.

Logo, todos os indícios dão conta de que ela não poderia pertencer por merecimento àquela família, haja vista que comprometeria a honra de todas as suas integrantes. O procedimento adotado pelo autor permite que os fatos cheguem ao leitor

¹³⁰ Id., Ibid., p.202.

ou espectador paulatinamente. Diferente das outras mulheres da família, Dorotéia não apresentava o defeito de visão comum a todas. Desde garotinha, Dorotéia, embora negasse, “enxergava” os meninos. Por esta razão, a própria heroína já imaginava que, ao se casar, não teria a “náusea”. Em virtude disso, tinha alucinações: “Comecei a ficar acho que meio doida... Ouvia vozes me chamando para a perdição, me aconselhando a perdição...”¹³¹. Vejamos um fragmento que aponta para as questões especificadas acima:

D. Flávia – O que ias contar era mentira, tudo mentira... Isso aconteceu, não contigo, mas com as outras mulheres da família... Com Dorotéia que morreu... Com Maura e Carmelita... (*grave e lenta*) e comigo... Te conto a minha primeira noite e única... As mulheres de nossa família tem um defeito visual que as impede de ver homem... (*frenética*) E aquela que não tiver esse defeito será para sempre maldita... e terá todas as insônias... (*novo tom*) Nós nos casamos com um marido invisível... (*violenta*) Invisível ele, invisível o pijama, os pés, os chinelos... (*Apenas informativa*) É assim desde que nossa bisavó teve a sua indisposição na noite de núpcias...

Dorotéia – Eu sei!

D. Flávia (*abstrata*) – Minha primeira noite foi igual à de Maura e de Carmelita...

As duas – Igualzinha!

Dorotéia – Concordo.

D. Flávia (*em crescendo*) – Assim como será igual a primeira noite de minha filha, que se casa amanhã... Ela está ali, à espera de um noivo que não viu nunca e que não verá jamais... (*veemente*) Pois eu te contarei a noite de amor de minha filha, nos últimos detalhes... (*doce*) É como se eu já estivesse vendo... O noivo invisível a levará nos braços... lhe fará carinhos...

Maura e Carmelita (*doces*) – Carinho...

D. Flávia (*num repente feroz*) – E, de repente, a náusea baixará sobre minha filha... O noivo estará a seu lado, invisível, mas vivo... E será como se fosse apodrecendo... Ele e, assim, seus gestos, suas carícias, seus cabelos e o cordão de ouro do pescoço... O próprio pijama há-de se decompor (*lenta*) com a máxima naturalidade... (*para Dorotéia*) Ouviste?

Dorotéia (*num fio de voz*) – Sim...!

D. Flávia – Tudo isso acontecerá com minha filha, como aconteceu comigo...¹³²

Para D. Flávia não existiria outra possibilidade de salvação para a heroína que não fosse a obtenção das “chagas”, só estas seriam capazes de devorar sua beleza. No contexto dramatizado, a feiúra era o símbolo que melhor representaria àquelas mulheres e o que elas deveriam adotar como conduta, pois tal característica implicaria no

¹³¹ Id., Ibid., p.204.

¹³² Id., Ibid., p.202.

afastamento do desejo masculino, logo, na ausência do sexo. Estaria nosso dramaturgo, através do exagero, ironizando o enaltecimento da beleza acima de qualquer coisa? Certamente, mas não somente no universo masculino, estende ao plano humano, onde todos concederiam dois pesos e duas medidas diante da beleza. Por outro lado, ironiza o medo da beleza como caminho mais curto para a “perdição” pelo sexo.

É fato incontestável que há um conflito dramatizado na peça entre a beleza e a feiúra. Por hora, Dorotéia apesar de primordialmente aceitar a proposta das chagas sem nenhum questionamento, com sutileza mostrará depois sua relutância à idéia. Primeiramente, contradizendo-se, ao revelar sua aversão a sardas, bem como o seu horror ao resultado antiestético produzido por elas e que nem de longe se equiparava ao poder destruidor que se esperava das chagas. Depois da revelação sobre as sardas, mostra-se novamente resistente à proposta, embora esta já estivesse aceita. Vejamos uma das falas denunciadora de sua contradição e do conflito interior vivenciado pelo personagem:

Dorotéia – Não que eu queria desculpar meus encantos... Longe de mim... Já disse que estou arrependida de ser como sou... Mas me dá pena... Não sei, mas me dá uma pena como você não imagina!... *(agarrando-se a D. Flávia)* E se eu soubesse ser bonita e ao mesmo tempo ter um proceder correto...¹³³.

Dorotéia surge como símbolo daquelas mulheres numa versão transmutada, assim como as outras dispunham da mesma fraqueza e volúpia em relação ao desregramento sexual, o que as diferenciam é que, no seu caso, experimentava uma situação assumida, enquanto que no caso das primas a postura adotada era de radical repressão. Todavia, por não conformar-se aos parâmetros de “pureza” daquele lar, a princípio Dorotéia seria a única daquelas mulheres a ser extirpada, tirando de si a beleza, por representar o “fracasso” do gene familiar. Para tanto, a própria heroína concede às primas a permissão de intervirem em sua vida. Isso ocorre como consequência de outro componente ironizado pelo autor, a “culpa”. Dorotéia responsabiliza-se pela morte do filho e, portanto, carrega uma culpa que a motiva às mudanças propostas para si, movida pelo desejo de autopunição. Acompanhemos a fala em que Dorotéia faz o relato de como ocorreu a morte do filho:

¹³³ Id., Ibid., p.215.

Dorotéia (*num crescendo de angústia*) – Meu filho estava no braço da ama e era sujeito a convulsões. “Doutor”, disse eu ao médico, “sare meu filho!” Querendo salvar o anjinho aleguei que não fazia questão de conta. O doutor me olhou muito – meu filho estava ao lado com febre... Respirava cansado, assim... Olhos fechadinhos, fechadinhos... Pois o doutor me olhava, sem dizer nada, até que falou baixo: “Não é o seu dinheiro que eu quero”, disse. Veio para mim com seus olhos de fogo. Também disse outra coisa – que eu reconhecesse a minha profissão...¹³⁴

Percebe-se a fragilidade do personagem, Dorotéia demonstra dificuldade em encarar a realidade, o que é bem justificado diante de uma situação tão dolorosa, como se configura a perda de um filho. Revestida por uma imensa culpa, foge do passado e da vida pregressa, ao reconhecer a morte do filho como um aviso ou providência divina que a chama para o caminho da virtude. Vejamos na fala da heroína essa passagem e deixaremos para detalhar o percurso da heroína na análise da ação dramática:

Dorotéia (*ofegante*) – Fiquei com ódio de mim, de tudo! E mais ainda da vida que levava... Quis quebrar os móveis... Ia jogar, pela janela, o jarro! Partir o espelho do guarda-vestidos... Mas a senhoria me convenceu que não... Disse que o guarda-vestidos ainda não estava pago... (*para as outras, baixando a voz*) Então...

D. Flávia (*baixo*) – O quê?...

Dorotéia (*ofegante*) – Então eu pensei na minha família... Em vós... Jurei que havia de ser uma senhora de bom conceito... E aqui estou...¹³⁵

3.1.2. As Três primas viúvas:

As três mulheres, inicialmente, possuem características e atitudes que se assemelham. D. Flávia, entretanto, destaca-se como líder do grupo familiar, enquanto as outras duas subalternas, Maura e Carmelita, seguem a mesma linha de comportamento. Somente num instante dramático mais próximo ao desfecho de cada uma elas sofrerão um processo de individualização, assumindo entre as duas, ainda assim, uma mesma atitude de contestação às determinações de D. Flávia.

A aparência será a característica imutável destas mulheres. Elas apresentam-se em permanente luto, vestidas de modo extremamente recatado para esconder suas possíveis curvas ou atributos físicos. São viúvas que perdem seus maridos no instante

¹³⁴ Id., Ibid., p.204-205.

¹³⁵ Id., Ibid., p.205-206.

imediatamente seguinte ao enjôo nupcial, acontecido na primeira e única noite que passam com eles.

Uma situação no mínimo intrigante e de inspiração não realista diz respeito à descrição destas mulheres, que se mantêm em constante vigília ao longo dos anos, para que, na ausência absoluta do sono, elas não possam “sonhar”, conscientes que são do poder libertador dos sonhos e da vulnerabilidade de suas volúpias secretas e abomináveis na presença dos sonhos. Sabe-se, a partir da Psicanálise, que o sonho se apresenta como a linguagem do inconsciente, capaz de expressar o conteúdo psicológico do indivíduo, configurando-se ainda como instância de realização dos seus desejos, sejam estes assumidos ou disfarçados, os sonhos indicam os pensamentos e os desejos inconscientes.

Justamente por vivenciarem no limite os recalques dos seus desejos, a contradição configura-se como um traço eminente da personalidade das três viúvas. Uma situação exemplar para comprovar o comportamento contraditório delas acontece no momento que precede o encontro de Dorotéia com Nepomuceno para obter as chagas. Com o pretexto de que Dorotéia pudesse ser bem recebida por Nepomuceno, até mesmo elas – D. Flávia, Carmelita e Maura – “dão uma mãozinha”, expressão usada pelo autor, para que a heroína tenha sua beleza realçada, contrariando tudo o que as viúvas afirmavam terem repulsa. D. Flávia, justificando-se, acredita que não corresponderá a pecado o que acontecerá durante o encontro, ficando sugestionado que inclusive o que elas tanto negam, a sexualidade, poderá ser a moeda de troca para a obtenção das chagas.

a) D. Flávia

Após apresentar o perfil imutável das três viúvas, passemos aos atributos que as distinguem. A líder familiar, D. Flávia, costumeiramente sobrepõe o seu ponto de vista e direciona o raciocínio e as atitudes das outras viúvas, Maura e Carmelita. Assemelhando-se com a função do corifeu, líder do coro nas tragédias e comédias antigas, o qual ganhava destaque em relação aos demais componentes do grupo. D. Flávia também se estabelece como o personagem primordialmente antagônico a Dorotéia. Falaremos mais do personagem na análise da ação dramática.

b) Maura

O aspecto físico e comportamental de Maura é igual ao das outras viúvas, que, conforme já foi dito, juntas formavam praticamente um bloco único de pensamento e atitude. Maura, pouco antes de seu desfecho, paradoxalmente trágico-farsesco, passa por um momento exclusivo de particularização, que só poderá ser apontado caso acompanhemos o final da ação.

É com o questionamento levantado não só por Maura, como também por Carmelita, que se coloca em dúvida o acontecimento da náusea de Das Dores, provocando a fúria de D. Flávia, que alerta para a gravidade do pecado que se comete ao duvidar da náusea. Neste momento, Maura ganha destaque, justamente quando se instaura explicitamente o conflito do personagem. Ela revela como ocorreu seu enjôo nupcial e o que sentiu na sua hora, instaurando o contraste com a ausência até aquele momento, da náusea em Das Dores. E chega a denunciar que provavelmente a filha de D. Flávia não a terá. Se não bastasse tamanha ousadia, Maura olha o “idílio” por cima do leque e assegura que algo transformou o ar daquela casa.

Seu novo posicionamento, de contestação e de rebeldia, custar-lhe-á a própria vida. Nem mesmo seu arrependimento e súplica, quando pede que a salvem dos seus atos, pensamentos e sonhos bastarão, pois além de ver as “botinas”, representação objetivada do noivo de Das Dores, o que é mais grave, elas lhe aparecem desabotoadas. Solicita, então, a sua própria morte, ao que D. Flávia, considerando-a “perdida”, prontamente a atende sem delonga. Estrangulada simbolicamente por D. Flávia, Maura morre sem ser tocada.

c) Carmelita

Carmelita possui as mesmas características físicas e comportamentais das demais viúvas. Assim como acontece com Maura, Carmelita tem destaque em apenas um momento na peça, com seu desfecho também trágico-farsesco. Após a morte de Maura, Carmelita aproveita o clima favorável e comete uma transgressão mais grave que a da outra viúva.

Neste universo farsesco, o comentário de Carmelita a D. Flávia de que no último instante de Maura, esta havia perdido a alma, serve para que D. Flávia anuncie que é chegada a hora do mesmo lhe acontecer, pois Carmelita havia cometido a blasfêmia de afirmar que a náusea estaria agonizando, ou pior, morrendo na família. Vejamos:

“Carmelita (*exultando*) – A náusea... Agonia ou morte, não sei... Mas se não morreu ainda, morrerá... Atravessada por uma lança, como na gravura de S. Jorge...”¹³⁶. Note-se a presença da representação potente do masculino (*São Jorge*) em sua fala, assim como a referência à lança como símbolo fálico nessa batalha contra a castidade.

Há uma transformação no personagem, Carmelita assume uma nova postura, se anteriormente cultuava a morte, passa a desejar a vida. Por este motivo, Carmelita recebe a punição de D. Flávia que, revoltada, dar-lhe-á uma morte sem sonhos. Isso por que a blasfêmia contra a náusea foi algo inédito na família, segundo destacado pela líder familiar, nenhuma outra mulher havia ousado tanto. Assim, enquanto Carmelita deseja outra eternidade onde a presença das botinas lhe seja suficiente, receberá, ao contrário de suas expectativas, uma morte na ausência total de botinas, por extensão, metonímica, na ausência de homens, a mais adequada concepção de eternidade na visão de D. Flávia, que contraria o último pedido da morta, atitude bastante simbólica em relação a nossa cultura.

3.1.3. Das Dores

Maria Das Dores nasceu morta. Pois, enquanto era gerada, sua mãe, D. Flávia, teve um susto que provocou o seu nascimento com cinco meses, tendo a mesma nascido “morta”. D. Flávia, entretanto, não poderia avisá-la sobre o fato, de modo que a mesma seria, sem o saber, uma morta-viva, até que ela viesse a conhecer o seu enjôo nupcial. Trata-se de mais um investimento farsesco a ser detalhado mais adiante. De antemão, há a elaboração de um personagem que não existe de acordo com parâmetros biológicos, os quais são rompidos na peça. No mundo ficcional proposto, Das Dores tem sua “existência” condicionada a questões utilitárias para a mãe, responsável por legitimar a condição de “viva” ou de “morta” da filha. Somente quando lhe é conveniente avisar a filha que ela é morta, D. Flávia o faz e, então, Das Dores passa de fato a não existir, retornando, por vontade própria, ao ventre materno. Evidencia-se, mais uma vez, um rompimento com a racionalidade realista, embora seja mantida a verossimilhança dentro da proposta estética adotada pelo dramaturgo.

3.1.4. D. Assunta:

¹³⁶ Id., Ibid., p.230.

D. Assunta da Abadia é viúva, usa roupa de luto e carrega uma máscara hedionda. Apresenta todas as características do grupo das três primas, sendo uma recatada senhora, devota da castidade preconizada a todo o tempo como a maior virtude desse universo dramático. Mãe do noivo de Das Dores, Eusébio da Abadia, D. Assunta é quem proclama o ritual da união deles.

3.1.5. Eusébio da Abadia:

A “figura” masculina referenciada na peça, com função importante para a ação dramática e representado por duas botinas desabotoadas. Eusébio da Abadia é filho de D. Assunta da Abadia e noivo de Das Dores. Preferimos analisá-lo mais à frente, quando trataremos dos símbolos presentes na peça. Antes, entretanto, vejamos como o personagem é apresentado, em meio a recursos farsescos:

D. Assunta – Eu, D. Assunta da Abadia, viúva triste, venho trazer, pela mão, conforme o prometido, o meu filho – Eusébio da Abadia...

Das Dores (*saboreando*) – Eusébio... e Da Abadia...

As três viúvas (*artificialíssimas*) – E nós agradecemos em nosso nome, assim como no de nossa filha, Maria Das Dores, chamada Das Dores... ali presente...

D. Flávia – Amém.

(D. Assunta da Abadia vai buscar o filho que ficara na varanda. Rápidas, as três viúvas colocam-se em grupo numa das extremidades do palco e ficam de costas para a porta de entrada. Todas cobrem o rosto, inclusive Das Dores. Regressa D. Assunta da Abadia, trazendo um embrulho, amarrado em cordão de presente.)

D. Assunta – Eu, D. Assunta da Abadia, residente ali adiante, aqui deposito meu filho... (D. Assunta põe-se a desamarrar o embrulho)...

Eusébio da Abadia... (*encontra sérias dificuldades para desfazer o nó*) Nó impossível! (*Até que, enfim, o nó desfeito, surgem duas botinas desabotoadas*)¹³⁷.

3.1.6. Nepomuceno:

Nepomuceno, outra “figura” masculina, é o responsável por passar as chagas à Dorotéia e se encontra fora do espaço cênico. Interessante notar que esse personagem –

¹³⁷ Id., Ibid., p.220-221.

com mesmo nome e característica, também é rapidamente citado em outra peça rodrigueana, *Bonitinha, mas ordinária*.

Em *Dorotéia*, as primas passam as seguintes informações a seu respeito, a saber: um homem que vive sozinho e quer a companhia dos próprios gritos, doente desde pequeno e que nunca teve namorada. Toda informação sobre o encontro entre Dorotéia e Nepomuceno é relatado por ela no seu retorno à casa das viúvas. Dorotéia revela que Nepomuceno a recebeu muito bem e também faz questão de contar que ele foi um senhor muito educado, inclusive a acompanhou até a porta, foi distintíssimo e a chamou de “menina”. Entretanto, os detalhes da visita passados por Dorotéia pareciam supérfluos a D. Flávia, pois a esta o que lhe interessa é saber a quantidade exata de chagas adquiridas por Dorotéia, a qual diz que Nepomuceno colocou todas a sua disposição, embora ela não se lembre ao certo de quantas chagas escolhera.

Diante do exposto, podemos constatar que a prolixidade da fala de Dorotéia deixa transparecer o conflito do personagem. A heroína, que assegurou sonhar com aquela casa, onde há 20 anos não entrava homem, não consegue comprovar sua vontade através de atitudes plausíveis. Na primeira oportunidade para lhe testar ela demonstra encantamento por um homem, Nepomuceno. Se neste instante esperava-se dela a ocupação exclusiva em pegar as chagas, para destruir sua beleza e assim provocar o distanciamento definitivo dos homens, a heroína vacila e faz justamente o contrário, mostrando sua real vocação para prostituta. Note-se, nesse sentido, como não há meio termo na representação desse universo feminino caricatural dramatizado pelo autor – ou se é pura, ou prostituta, ainda que, no limite, a própria castidade apareça claramente como uma máscara que esconde e também desvela os incontidos desejos sexuais de todas as personagens que os tentam reprimir.

3.2. Símbolos:

a) Leques

O grupo das três viúvas usa leques e há sugestão de que D. Assunta da Abadia também possa dispor do objeto. O leque aparece como marca do pudor, como extensão da vergonha daquelas mulheres diante das ameaças a sua pretendida “moral” e “pureza”. Qualquer revelação que sugerisse ameaça, desencadeava nas viúvas crises de

pudor, expressas ao esconderem seus rostos por detrás dos seus leques multicores, que contrastavam com seus vestidos de luto, supostamente pretos.

Os leques que aparecem na peça não funcionam meramente como sugestão de objetos cênicos, mas se configuram como componente estrutural, contribuindo para a produção de sentido do texto. Estes objetos são citados tanto nas rubricas, quanto nas falas dos personagens, com a finalidade de interferir ou dar suporte as suas atitudes. Vejamos um caso: “D. Flávia (*dolorosa*) – Olhei por cima do leque... e não devia... Maura olhou e morreu... (*em desespero*) Desde que elas chegaram eu desejaria ser cega... Erro meu ter estes olhos...”¹³⁸.

Esses leques de papel multicores são referenciados no texto por inúmeras vezes e de variadas formas. E, com exceção de um único uso convencional, durante a visita de D. Assunta da Abadia à casa das viúvas, neste outro caso: “(*As senhoras presentes adotam um tom convencionalíssimo de vista. Grande atividade dos leques.*)”¹³⁹, em todas as outras aparições os leques assumem a posição de escudo, de agente protetor das viúvas diante das ameaças externas ou ainda para preservarem a virtude, a vergonha e o pudor.

Observemos que, ao longo da peça, os leques recebem outras duas denominações, “leques de cores berrantes” e “festivos leques”, estabelecendo inevitavelmente um contraste com as roupas de luto usadas pelas viúvas. Podemos pensar que a efusão de vitalidade simbolicamente expressa pelos leques em virtude de suas cores variadas e berrantes pode ser remetida à própria inconstância e contradição daquelas primas, que a todo tempo deixam transparecer seus desejos recalcados.

b) Máscaras

Um dado curioso é o de que não só as quatro mulheres que vivem na casa usam máscaras, mas também a visitante, que não por acaso dispõe dos mesmos hábitos e aspecto físico que aquelas pretensamente distintas senhoras. D. Flávia, Carmelita, Maura, Das Dores e D. Assunta, com suas máscaras hediondas, contrastavam com a bela e sem máscara Dorotéia. Na peça, a máscara, além de funcionar como elemento identificador físico de dois tipos de mulheres, também representa distintos comportamentos e posicionamentos diante da vida e da morte. Há uma ligação

¹³⁸ Id., Ibid., p.245.

¹³⁹ Id., Ibid., p.218.

condicionada entre a máscara e o tipo de personagem que a porta. Não à toa, quando Dorotéia sofre sua transformação, ganha então uma máscara hedionda, plena de chagas, assumindo uma aparência compatível com o procedimento não sedutor que deverá adotar.

Lembremos de que na tragédia antiga o uso da máscara era uma convenção. Não podemos dizer que na peça haja imitação da tradição clássica. Há, a bem da verdade, uma ressignificação de um elemento antes formal, convencional, marca da *persona* dramática e também recurso para amplificar o rosto e a voz dos atores, já que as máscaras do teatro antigo eram enormes e dispunham de um dispositivo que auxiliava na boca a projeção da voz, tudo apropriado às próprias características do teatro grego. Em *Dorotéia*, a máscara ganha visibilidade justamente por integrar este universo tão particular, que abrange gêneros dramáticos opostos, contribuindo para a leitura deste mundo ficcional proposto, remetendo, por um lado, ao próprio uso de máscara pelo teatro antigo, por outro lado, sendo mais um recurso usado pelo dramaturgo para delimitar duas ramificações temáticas opositivas bem evidentes na peça, a saber: a vida e a morte, o belo e o feio, o virtuoso recalcado e o despudorado frustrado.

Pensando outra vez na identificação de seu papel na tessitura da peça enquanto elemento temático percebemos, portanto, que a máscara serve para separar os personagens em dois blocos, o que de certo modo já deixa transparecer sua configuração farsesca, ao tentar reduzir a complexidade humana, quando dilui as sutilezas e nuances de seu comportamento.

Por outro lado, se a máscara não é um elemento formal para o drama moderno, antes de qualquer coisa seu uso em *Dorotéia* funciona na composição cênica e temática também como um componente metalingüístico ou metateatral. A máscara, ao ser usada apenas por alguns personagens, significa que estamos diante do anúncio de uma realidade ficcional, o texto dramático apontando para si mesmo.

c) Jarro

O jarro é mencionado pela primeira vez como um objeto decorativo do quarto de Dorotéia, quando ainda uma “mulher de vida airada”. A informação é obtida a partir de uma descrição deste compartimento feita por D. Flávia, que, embora não o tenha conhecido pessoalmente, projeta a imagem do cômodo a partir de suas próprias inferências sobre como seria um quarto de uma “profissional do amor”. Posteriormente,

apesar da relutância em o fazer, Dorotéia chega a confirmar os detalhes desse cenário imaginado por D. Flávia. Na seqüência da trama, o jarro reaparece como símbolo que indicará a permanência da beleza e da “vida” as quais Dorotéia insiste em renegar. Concretamente, a aparição constante do jarro a Dorotéia, desde que seu filho morreu, é um indício de que um homem pode entrar outra vez em seu destino.

O jarro sendo um elo com o mundo particular da heroína, que tem no seu histórico a atuação como prostituta, é uma das marcas da permanência do cenário que remete a heroína inescapavelmente ao seu passado, em um contexto do qual ela parece tentar desvincular-se em definitivo, renegando sua pertença àquele universo de tentação e de pecado, o que, por extensão, evidencia seu desejo de renegar a própria identidade.

d) Botinas desabotoadas

As “botinas” representam o maior enigma da peça, quando buscamos decifrar qual significação seria pretendida pela escolha deste objeto como simulacro do homem, que adentra a casa para consumação do enjôo nupcial da única virgem da casa.

Pensamos que a opção do dramaturgo por botinas poderá ter como motivação solucionar um possível problema construído a partir das características que marcam aquelas mulheres e a casa, respectivamente: o defeito de visão das viúvas para enxergarem homens e o fato de que há vinte anos naquela casa não entrava homens. Assim, Das Dores, que precisava se casar e experimentar a náusea, ao invés de homem tinha como noivo um par de botinas.

Naquele cenário onde não se recebia homens, sabe-se que as botinas, representando metonimicamente os pés masculinos, sinalizam a entrada dos homens no espaço a eles proibidos, sendo a um só tempo presença desejada e ausência impossível. A movimentação das botinas é outro artifício farsesco e pleno de significação sendo cenicamente movidas, por exemplo, pelo impulso provocado por Das Dores, que ao empurrar as botinas permite que elas se movimentem.

A condição exposta pelas botinas, se “desabotoadas” ou não, provoca um adensamento na significação. Quando desabotoadas, as botinas oferecem um perigo muito maior, um desnudamento que causaria a atração das mulheres, provocando reações incontroláveis. Assim, diante das botinas desabotoadas, são evidenciadas as fraquezas daquelas damas, num nível gradativo, pois essa revelação no decorrer da ação

vai se acentuando à medida que elas não conseguem mascarar seus desejos íntimos, muito menos resistir às tentações externas.

e) Família

Todos os integrantes da família devem demonstrar seu conhecimento sobre a náusea e tê-la em sua noite de núpcias. Reza a lenda que a bisavó amou um homem e se casou com outro. Na noite do casamento, a bisavó havia tido uma náusea, que seria a punição por ter ido contra o amor. Na fala da heroína: “Dorotéia (*baixo*) – Desde então há uma fatalidade na família: a náusea de uma mulher passa a outra mulher, assim como o som passa de um grito a outro grito... Todas nós – eu também! a recebemos na noite do casamento...”¹⁴⁰ Decorrente dessa circunstância, surge outra tradição familiar: a de que ali nenhuma mulher poderia morrer antes da náusea, sob o risco de o fazer em pecado e paixão, quem assim procedesse não teria sossego após a morte. Por isso mesmo Das Dores não podia conhecer sua condição de natimorta antes da sua noite nupcial.

Outro aspecto que se repete naquela família é o de que se sabe tudo o que acontece com os parentes. Recebe-se imediatamente a notícia a respeito de qualquer um da família, quando alguém morre ou dá um mau passo, por meio de uma voz que transita de porta em porta anunciando o acontecimento. Alusão não pouco irônica ao próprio conceito social de núcleo familiar enquanto espaço privilegiado de conflitos e críticas.

Além disso, as mulheres daquela família apresentavam um defeito de visão que as impediam de enxergar homens. Por isso, torna-se plena de significação a escolha das botinas, como representação da figura masculina correspondente ao noivo que precisa entrar naquela casa e não ser visualizado. Portanto, o homem fica invisível, vê-se apenas os pés, no caso, as botinas e, ainda assim, somente quando essas mulheres transgridem e deixam evidenciar seus desejos não totalmente reprimidos diante da presença masculina.

Novamente, apropriando-se o dramaturgo do recurso da repetição, D. Flávia fala sobre características imutáveis e perduráveis naquelas mulheres. Lembrando que a feiúra é outra marca de todas elas. Passemos ao relato de D. Flávia:

¹⁴⁰ Id., Ibid., p.200.

D. Flávia (*crescendo*) – As mulheres de nossa família não tem quadris, nem querem... (*desesperada*) E olha as nossas mãos que não acariciam... (...)

D. Flávia – É também esta a nossa vergonha eterna!... (*baixo*) Saber que temos um corpo nu debaixo da roupa... Mas seco, felizmente, magro... E o corpo tão seco e tão magro que não sei como há nele sangue, como há nele vida... (*gritando*) Que vens fazer nesta casa sem homens, nesta casa sem quartos, só de salas, nesta casa de viúvas? (*exultante*) Procura por toda parte, procura debaixo das coisas, procura, anda, e não encontrarás uma fronha com iniciais, um lençol, um jarro!¹⁴¹

O mesmo espaço familiar que separa essas mulheres do mundo revelará a origem dos transtornos provenientes das próprias convenções criadas por elas. Percebemos uma associação inescapável entre a composição do cenário e a família a qual se constitui de todas aquelas especificidades já citadas. Essas mulheres só conseguem manter suas crenças e passá-las para seus descendentes há várias gerações por terem um espaço familiar particular e característico, uma casa sem quartos, tendo uma representação simbólica tal aspecto, que as protege dos “males mundanos”.

f) Náusea ou enjôo nupcial

Ao que se sabe, todas as mulheres da família apresentam na noite do casamento uma náusea, desde a transgressão da avó ao deixar o noivo para se casar com outro homem. Além do que já dissemos anteriormente sobre a náusea, percebemos que se trata de um elemento extremamente simbólico. O texto certamente não dá margem para uma leitura fechada, tampouco definitiva, mas parece indicar que a náusea seja a ausência máxima de prazer, uma espécie de orgasmo reverso, que funcionaria como o identificador daquela estirpe, e em última instância, a náusea reafirma o recato, a pureza, o “moralismo” daquele grupo, bem como a incapacidade de conjugação entre o homem e a mulher, logo, entre outras famílias, a julgar pela desintegração ocorrida com o homem após a náusea. Por fim, a náusea seria o símbolo mais emblemático ou brasão daquela família. Portanto, é também extremamente simbólico que a náusea tenha agonizado ou morrido, representando assim mais um dos vários indícios da degradação daquele núcleo familiar, por sua própria falência interna, ainda que seja preciso um elemento externo para corroê-la.

¹⁴¹ Id., Ibid., p.207.

g) Morte e Vida

Percebemos que a morte, logo também a vida, possui funções e significações diferenciadas na peça. Se observarmos, com exceção de Das Dores, todas aquelas mulheres passam a cultuar a morte durante suas vidas, seja a morte dos sonhos e dos desejos, seja a morte do corpo e da beleza. Paradoxalmente, justamente Das Dores, a qual cultua o amor e por isso mantém um comportamento e atitude diante da vida os quais se contrastam com os das outras mulheres, ela que nasceu morta aos cinco meses e achando que possuía existência aproveitava seus dias de ilusão. Contrariando outra vez a lógica racionalista e realista, Das Dores tem como fim, por se diferenciar das demais mulheres e por não aceitar a dissipação do noivo e do amor, o retorno ao ventre materno, decisão tomada por ela própria para punir sua mãe, D. Flávia. Diante dos fatos, podemos inferir que, mesmo morta, ela tem autonomia para decidir que rumo sua “vida” deve tomar.

A própria morte, quando concretizada, como punição ou castigo, apresenta uma graduação, a morte com delírio pela presença das botinas, a de Maura, é menos representativa ou punitiva do que a morte de Carmelita, que em sua agonia, morre na ausência total de botinas e com a manutenção de seus sentidos, logo, sem devaneios. Vejamos: “D. Flávia – Grava na tua agonia estas minhas palavras... Estou apertando, mas não o bastante para perderes os sentidos... Tua morte será um deserto de botinas... Não verás um único par na tua eternidade... E agora morre assim, morre...”¹⁴².

Vale destacar que as mortes de Maura e Carmelita, por estrangulamento simbólico, sem que as vítimas sejam tocadas, deixam transparecer mais um investimento farsesco e altamente simbólico, a rejeição ao toque é parte do processo maior de rejeição ao corpo.

Por último, o “Vamos apodrecer juntas”, proposta de D. Flávia a Dorotéia, que questiona “Qual será o nosso fim?” corresponde à vitória da morte sobre a vida, claro que num plano simbólico, pois Dorotéia é condenada efetivamente à condição de se tornar aquela outra mulher, livre dos “pecados” da carne, “os males” que assolavam a casa tendo sido dissipados; Carmelita e Maura mortas; a beleza e a vitalidade de Dorotéia corroídas pelas chagas; o jarro e as botinas expulsos do cenário. Em

¹⁴² Id., Ibid., p.231.

contraposição, mantendo os aspectos opostos que perpassam a concepção da peça, ainda há no ventre de D. Flávia a representação da vida, que é a filha Das Dores, instaurando a possibilidade de um novo ciclo.

h) Recursos farsescos

Para além de todo o investimento farsesco na construção do cenário, no uso das máscaras, na caracterização dos personagens, na simbolização do noivo por um par de botinas desabotoadas, há uma cena que contribui para acentuar a diferença entre Dorotéia e as outras mulheres da família. Na cena, Dorotéia elogia gratuitamente Das Dores, quando diz que ela seria linda, embora pareça que Dorotéia não acreditasse verdadeiramente no que falava. A congratulação, ao invés de corresponder a um elogio, contrariando o que se espera na nossa cultura, representava um terrível insulto. Logo, D. Flávia, com impetuosidade, indigna-se, pois aquelas viúvas vangloriavam-se por sua feiúra, que era inerente ao seu grupo familiar, conforme poderemos comprovar abaixo:

Dorotéia (*em desespero*) – Deixai-me ficar ou me perco!... Por tudo, peço... Tendes uma filha... E direi, em sinal de agradecimento, direi (*vacila*) que vossa filha, Das Dores, (*com admiração*) é linda!
D. Flávia (*vociferante*) – Não blasfemes, mulher vadia!... (*acusadora*)
Linda és tu!¹⁴³

Outra cena construída com investimento explicitamente farsesco é o primeiro encontro entre D. Assunta da Abadia, a mãe de Eusébio da Abadia, e as primas viúvas. A situação também revela forte incongruência com nossa realidade, na qual as pessoas tradicionalmente cultuam a beleza. Tendo como referência a época de produção da peça, a década de 50 do século XX, período no qual a mulher brasileira ainda não tinha espaço no mercado de trabalho, a beleza era um ponto forte para se conseguir um bom casamento. No século XXI, a beleza continua sendo determinante, sobretudo, em profissões da contemporaneidade que a tem como parâmetro competitivo e atributo profissional primordial, a exemplo da profissão de modelo. Vejamos na cena que segue como os valores são invertidos, para destacar como estas mulheres vivem sob convenções diferentes, em muitos aspectos:

D. Assunta – Cada vez mais feia, D. Flávia!
D. Flávia – A senhora acha?

¹⁴³ Id., *Ibid.*, p.206.

D. Assunta – Claro.
D. Flávia – E a senhora está com uma aparência péssima!
Maura – Horrível!
(A conversa anterior representa o cúmulo da amabilidade.)
D. Assunta – Acredito. Me apareceram umas irrupções aqui... Bem aqui...
D. Flávia – Estou vendo.
D. Assunta – De forma que estou muito satisfeita!
D. Flávia – Faço uma idéia.
D. Assunta – Carmelita e Maura também estão com uma aparência muito desagradável...
As Duas *(numa mesura de menina)* – Ora, D. Assunta!
D. Flávia – Aliás, não é novidade nenhuma, toda a nossa família é de mulheres feíssimas...¹⁴⁴.

Em outra composição que se utiliza do universo explicitamente farsesco, pois se forma a partir de um processo absurdo de construção dramática, o dramaturgo cria um personagem que “não tem existência”. Como já dito, Maria Das Dores nasce morta, aos cinco meses, após um susto passado pela mãe, D. Flávia. Entretanto, como se existisse, permanece “viva” à espera do enjôo nupcial pelo qual passam todas as mulheres da família. Vejamos a fala da mãe, responsável por legitimar tal condição:

D. Flávia – Sim, porque eu podia ter dito “Minha filha, infelizmente você nasceu morta” etc. etc. *(patética)* Mas não era direito dar esta informação... Seria pecado enterrá-la sem ter conhecido o nosso enjôo nupcial... *(tom moderado)* De forma que Das Dores foi crescendo... Pôde crescer, na ignorância da própria morte... *(ao ouvido de Dorotéia)* Pensa que vive, pensa que existe... *(formalizando-se e com extrema naturalidade)* E ajuda nos pequenos serviços de casa.¹⁴⁵

Para finalizar, a peça é caracterizada por investimentos implícitos relacionados ao universo farsesco, os quais os temos apresentado ao longo desta análise. Nos fragmentos apresentados acima, percebe-se a recorrência explícita da adoção de processos que remetem ao farsesco e embora o trágico seja patente na construção da ação, essa dimensão farsesca impõe para a análise da peça uma leitura que deverá ponderar sobre aquilo que torna a peça estranhamente singular: as contorções do trágico.

3.3. Ação dramática

¹⁴⁴ Id., Ibid., p.218-219.

¹⁴⁵ Id., Ibid., p.208-209.

O espaço, categoria que se destaca em *Dorotéia*, configura-se na materialização de forma e conteúdo. Todas as cenas da peça acontecem numa casa onde moram as três primas viúvas: D. Flávia, Carmelita e Maura. Além destas mulheres, também se encontra na casa a adolescente Maria Das Dores, apelidada por Das Dores, a filha da viúva que se destaca como a líder da família. O aspecto culturalmente contrastante é o de que a casa não apresenta quartos, mas apenas sala. Temos estas informações logo na primeira rubrica, destacada mais adiante. Do ponto de vista dramático, o cenário favorece a compactação espacial, de maneira que tudo acontece aos olhos do leitor ou espectador, por esta razão, apresenta um viés bastante clássico e orgânico. Em contrapartida, o espaço deixa de ser mero texto secundário que emoldura a ação para ganhar tratamento diferenciado, como veremos na sequência. Observamos ainda, sob outro ponto de vista, que a concentração espacial, além de acentuar a tensão dramática, também atende à proposta não realista ou anti-naturalista, ao distanciar-se do cotidiano das pessoas comuns que, em geral, precisam transitar por diversos espaços na sua rotina diária e, sobretudo, por se tratar da composição ficcional de uma casa sem quartos, a escolha torna-se bastante significativa.

A opção de utilizar apenas a casa, e nela unicamente a sala, metonimicamente, seria como se ali representasse um mundo à parte, um lugar de moralidade que não deveria ser contaminado pelo pecado mundano. A ambientação na peça ultrapassa a função de mera sugestão para encenação, pois além de aparecer nas rubricas, o espaço está contido no próprio conteúdo das falas dos personagens, na estrutura dialógica, tradicionalmente concebida como texto primário. A descrição do espaço funciona como fonte de informações sobre a conduta e a caracterização dos personagens, sendo exposta nas suas argumentações.

No mundo criado e partilhado pelas primas, a casa, há uma hierarquização dos espaços internos, sendo a sala o cenário central e o quarto, marcado pela ausência, seria um espaço “de perdição”. Observe-se neste fragmento:

D. Flávia – Esta casa não te interessa... Aqui não entra homem há vinte anos...
Dorotéia – Sempre sonhei com um lugar assim... Quantas vezes em meu quarto...
D. Flávia (*num crescendo*) – Só falas em quarto! Em sala nunca! (*aproxima-se de Dorotéia que recua*) Aqui não temos quartos!

(A palavra quarto obriga as viúvas a cobrirem-se com o leque, em defesa do próprio pudor.)

D. Flávia (*dogmática*) (*sinistra e ameaçadora*) Porque é no quarto que a carne e alma se perdem!... Esta casa só tem salas e nenhum quarto, nenhum leito... Só nos deitamos no chão frio do assoalho...¹⁴⁶

O espaço mostra-se como a projeção concreta do que aparentemente quer D. Flávia, que determina o comportamento dos outros personagens, exceto Das Dores e, ao ser detentora do papel de líder familiar entre as outras mulheres da casa, empenha-se por construir e manter um cenário capaz de conservar distância de todo pecado mundano, consegue isso impondo normas a todos a sua volta, quanto à punição a quem transgredi-las, o limite é a morte.

Assim, por meio do espaço dramático é possível ter várias informações a respeito dos personagens e da trama. Pois bem, se o espaço restringe-se à sala da casa das viúvas, onde todas as ações se sucedem e ao quarto apenas se faz referência, lugar onde pela perspectiva das primas o pecado se perpetua, o acesso ao que acontece fora da casa se procede a partir de relato, rememoração ou citação pelos personagens, implicando em mudanças formais, a partir da presença de um eu-épico. Quando Dorotéia sai de cena em busca de Nepomuceno, deixando os limites da casa das primas, ainda assim, como a situação não é exposta ao leitor (ou ao espectador), a ausência de cena não representa uma rasura da unidade de lugar. Contudo, o eu-épico é expresso em tal circunstância, sobressaindo-se nestas marcações que denotam mudança de locação, ainda que as ações propriamente dramáticas se mantenham no âmbito da casa.

Interessante notar o contraste entre a casa das viúvas e outro espaço da peça, este apenas referenciado, o lugar onde morou Dorotéia, que dispunha em sua vida pregressa de um quarto típico de uma prostituta da época. O cenário é projetado em detalhes pela fértil imaginação de D. Flávia:

D. Flávia (*implacável*) – Jura que não moraste num quarto... Parece que eu estou vendo esse quarto... Havia um guarda-vestidos com espelhos... (*para as primas, crispando-se*) Detrás desse guarda-vestidos uma bacia e (*lenta*) um jarro... (...) (*sonhadora*) – Quantas vezes teu quarto me aparecia em visão... Como se eu estivesse vendo e ouvindo... Ouvindo o rumor da água...¹⁴⁷

¹⁴⁶ Id., Ibid., p.206.

¹⁴⁷ Id., Ibid., p. 202-203.

Posteriormente, há a confirmação de Dorotéia sobre como seria este espaço, atentemos para a presença no quarto do “guarda-vestidos com espelho”, no caso dela que usava a sedução no trabalho, o móvel consiste numa ferramenta a serviço da beleza. A presença da “bacia” refere-se ao objeto usado pelas prostitutas para sua higiene íntima, por fim, o “jarro” fará muito sentido na composição da peça por corresponder ao elo indissociável à memória e “presentificação” do passado de Dorotéia. Por outro ângulo, torna-se um fato revelador o quarto projetado por D. Flávia, ao imaginar o quarto típico de uma prostituta da época, demonstrando outra incongruência com a postura e moralismo adotado pela líder, podemos inferir que mesmo o registro sendo decorrente do plano da imaginação, trata-se da imagem de um cenário extremamente antagônico ao habitado por esta mulher.

Portanto, como a descrição do espaço interfere diretamente na compreensão da ação dramática, torna-se importante destacá-lo como um pólo opositor à casa daquelas viúvas. Reitera-se, na construção do espaço, uma recorrência formal na composição do texto, a qual se baseia em parâmetros antagônicos, que tende a explorar e mostrar pontos extremos ou opostos, contribuindo para as contorções do trágico também a partir da ambientação. Faz pensar que o próprio espaço dramático ainda representa entre outros aspectos uma projeção de D. Flávia, do mundo que ela gostaria que fosse real. Em última instância, a construção de um espaço camuflado ou mascarado, por esconder as verdadeiras intenções dos personagens, é o que conduz à identificação de sua inautenticidade fazendo-o cair por terra. Por isso, as máscaras destas mulheres ardentes de desejo são reveladas, assim como se acentua a hipocrisia de uma sociedade fortemente marcada pelo patriarcalismo.

No aspecto temporal, percebemos que no texto não há indicação cronológica precisa referente ao período no qual transcorre a ação dramática. Todavia, parece pouco provável pelas evidências temáticas que não se estabeleça uma relação de sentido com o contexto sócio-cultural de produção da peça, no início da década de 50 do século XX.

Considerando a categoria do tempo por outro ângulo, temos a dizer que, para se garantir que a ação dramática possa acontecer diante dos olhos do leitor ou do espectador, dando a sensação de ser vista pela primeira vez, transcorrendo no tempo presente, às vezes é preciso que o dramaturgo utilize recursos primordialmente narrativos, mas adquirindo uma estrutura dramática. Se na tragédia grega personagens como o mensageiro ou o coro resolviam dramaturgicamente a tessitura narrativa, em outra peça rodrigueana, *A mulher sem pecado*, aparece o “microfone”, tipo de recurso

cênico que projeta os pensamentos do personagem com a mesma finalidade, substituindo no drama o que seria classificado como fluxo de consciência no gênero narrativo. Na peça em estudo, *Dorotéia*, o recurso narrativo utilizado pelo dramaturgo foi de outra natureza, a rememoração, a reconstrução do passado feita no tempo presente à medida que o diálogo e a argumentação dos personagens vão avançando.

Em consonância com a teoria de fábula clássica, a ação em *Dorotéia* é iniciada *in medias res*, permitindo uma compactação temporal e espacial, mantendo um princípio que dialoga com os fundamentos da arte trágica. Além de fixar o início da peça quando o motivo dos conflitos já foi instaurado, tomamos conhecimento dos fatos já ocorridos paulatinamente, a própria revelação de cada pequena informação é dada à medida que parece conveniente à protagonista, Dorotéia, em alguns momentos, havendo mesmo omissão ou negação do que teria acontecido no seu passado, até que possa vir à tona no momento que lhe pareça mais oportuno.

Essa composição dramática que se situa no presente, mas que apela fortemente à rememoração do passado, contribui para que a ação no primeiro ato prossiga bem lentamente, dando a impressão de que nada acontece. Já no segundo e terceiro atos, antecipando um pouco, os conflitos são de outra ordem, respectivamente, motivados pela espera da náusea em Das Dores e pela espera das chagas em Dorotéia. Mesmo modificando as motivações e os conflitos, tem-se como resultado uma ação demorada, paulatina, mantendo-se assim por toda peça. Trata-se de um caso exemplar para comprovar que a construção de tensão dramática não precisa estar condicionada necessariamente à ação física ou à movimentação de personagens.

Vale a pena dizer que a ação com começo *in medias res*, estabelece uma relação semântica com a proposição de Lehmann¹⁴⁸, o tempo da ação fictícia, cuja duração não há como determinar, trata-se da ação dos acontecimentos em seu plano ficcional, relacionando-se ao passado ou ao futuro da ação dramática, por rememoração ou projeção.

A ação dramática propriamente dita tem seu impulso inicial quando Dorotéia bate na porta da casa das viúvas. O primeiro conflito dramático é já instaurado pela resistência encontrada por Dorotéia em ser recebida pelas primas. Elas mantêm o hábito de não abrirem a porta para estranhos, evitando a ameaça ao seu lar, o qual é considerado por elas como espaço sagrado e purificado, apesar das evidências de que o

¹⁴⁸ *Teatro pós-dramático*. (op. cit.).

mesmo apenas enclausura desejos recalcados. O que faz de um ato corriqueiro como “o abrir a porta a alguém da família” ganhar *status* de seriedade ou de dramaticidade também serve para elucidar que tanto este fato, quanto a tentativa de aceitação pelas primas, justifiquem-se enquanto conflitos que perduram pelo primeiro ato, além de contribuírem para o revestimento farsesco da ação.

A porta torna-se um elemento simbólico, tendo em vista que a casa se configura como um antro isolado do mundo. Fica bastante evidente a resistência das primas em abrir a porta para Dorotéia, que, depois de muita insistência, tem a permissão de entrar, após convencer ser ela a Dorotéia de bom conceito. Para tanto, afirma ter apresentado a náusea, que seria como vimos uma espécie de atestado de pureza, mais que isso, de desprovemento de sexualidade.

Quando finalmente Dorotéia assegura que teve a náusea, só então D. Flávia escancara a porta, conforme indica a rubrica, mas ainda assim Maura e Carmelita abrem seus leques de papel multicores, expressando vergonha e valendo-se do leque como forma de proteção, já Dorotéia evidencia uma expressão de medo, um dos artifícios usado inicialmente para mostrar o contraste entre as viúvas e aquela que deseja ser recepcionada. Todavia, ao ser permitida a entrada de Dorotéia à casa, essa entrada ainda não representava sua aceitação. Os argumentos da heroína serão contestados em inúmeras situações, por isso os leques multicores servirão por não menos vezes como escudos diante da ameaça externa. Veremos, na cena em destaque, como se procede esta primeira abordagem. Ademais, na rubrica inicial já se explicita a informação primordial, a de que a casa não comporta quartos, apenas salas. Assim, elas se deitam no chão frio do assoalho e nunca dormem, velam sempre para que a alma e a carne não possam sonhar:

PRIMEIRO ATO

(Casa das três viúvas – D. Flávia, Carmelita e Maura. Todas de luto, num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina. De rosto erguido, hieráticas, conservam-se em obstinada vigília, através dos anos. Cada uma das três jamais dormiu para jamais sonhar. Sabem que, no sonho, rompem volúpias secretas e abomináveis. Ao fundo, também de pé, a adolescente Maria Das Dores, a quem chamam, por costume, de abreviação, Das Dores. D. Flávia Carmelita e Maura são primas. Batem na porta. Sobressalto das viúvas. D. Flávia vai atender; as três mulheres e Das dores usam máscaras.)

D. FLÁVIA – Quem é?

DOROTÉIA – Parente.

D. FLÁVIA – Mas parente tem nome!

DOROTÉIA – Dorotéia!
 (Cochicham Maura e Carmelita)
 CARMELITA – Dorotéia não é a que morreu?
 MAURA – Afogada. (*lenta, espantada*) Matou-se...
 DOROTÉIA (*em pânico*) – Abram! Pelo amor de Deus, abram!
 D. Flávia (*rápida*) – Teve a náusea? (...)
 DOROTÉIA – Tive sim, tive!
 (*Rápida D. Flávia escancara a porta. Maura e Carmelita abrem, a título de vergonha, um leque de papel multicolor. Dorotéia entra, com expressão de medo. É a única das mulheres em cena que não usa máscara. Rosto belo e nu. Veste-se de vermelho, como as profissionais do amor, no princípio do século.*)¹⁴⁹

Dorotéia, por sua vez, investe em sucessivos argumentos para tentar se passar por uma das respeitáveis senhoras da família e assim superar o obstáculo que lhe é imposto. Para tanto, altera sua conduta, tentando negar sua identidade, passando-se por uma prima homônima, que teria se suicidado por afogamento por não suportar em si qualquer resquício de sexualidade. Outro artifício usado por Dorotéia é tentar convencê-las de seu conhecimento sobre a náusea, pela qual devem passar todas as mulheres daquela família e que consiste em um saber familiar que as identificam.

Com este conflito inicial, já ficam postas em cena as condições reveladoras daquele espaço e seus integrantes. Em última instância, temos conhecimento da tentativa de unificação, padronização da conduta ou do modo como aquelas senhoras deveriam proceder, colocando-se em evidência a distinção entre as mulheres habitantes daquele lugar e qualquer outra que não seja regida pelos mesmos códigos de conduta, no âmbito do comportamento, mas também no plano corporal ou físico e no plano ambiental ou espacial que estão interligados. Todos estes aspectos funcionam juntos e formam uma sobreposição de significados na peça, atuando para as contorções do trágico.

Analisaremos a trajetória da heroína, sabendo que assim estaremos acompanhando a própria ação dramática. Antes de mais nada, compreendemos a categoria do “herói”, no sentido clássico, como o personagem em torno do qual se desenvolve a ação dramática. O herói ganha o qualificativo “trágico” quando se encaminha em direção a um desfecho indesejado, inesperado, inexplicável e catastrófico. Na modernidade, o herói se transforma, torna-se mais individualizado, reflexivo, logo, menos operante. Entretanto, mesmo com as novas tentativas de composição dramática, o herói não deixa de se configurar como ponto de referência,

¹⁴⁹ Id., Ibid. p. 197-198.

sendo o fio condutor da ação dramática. Na peça, ainda que D. Flávia determine o comportamento dos demais personagens, é em função de Dorotéia que a ação se desenrola. Por outro lado, não podemos deixar de observar que há entre Dorotéia e Das Dores uma “disputa” pelo protagonismo, conforme será detalhado mais adiante.

Vale a pena tecermos reflexões sobre as implicações do modo como é feita a apresentação de Dorotéia pelo dramaturgo e como suas características são confrontadas com a condição dos demais personagens, intervindo no prosseguimento da ação. Dorotéia é apresentada inicialmente como mulher de rosto belo, vestida como as profissionais do amor e contrasta inteiramente com as outras mulheres da família, tanto no plano físico, quanto no comportamental e, tem seu rosto marcado pela ausência de máscara. Se na tragédia clássica a máscara era uma convenção, na peça passa a ser sintomático ou simbólico, funcionando como sugestão de que antes de assumir a máscara hedionda e mesmo antes de procurar as primas, Dorotéia dispunha de uma vida bastante independente, regida por seu livre arbítrio ou por sua vontade consciente. Sem evidenciar nenhuma ligação com a família, até então, não demonstrando falta desse convívio.

Vejamos outras implicações a respeito da conduta de Dorotéia. A peça é estruturada em três atos. No primeiro ato, Dorotéia relata às primas acontecimentos de sua vida pregressa. A “heroína” diz ter fugido com um paraguaio, que morrera pouco tempo depois. Recebendo a sugestão de uma vizinha, passa a acolher homens em casa e torna-se uma “profissional do amor”, conforme expressão usada pelo dramaturgo. Por um de seus clientes, ela parece se encantar e acaba tendo um filho:

Dorotéia (*sonhadora*) – Tive uma pessoa que me trouxe, do Norte, uma toalha de renda, muito bonita, que eu não quis vender...

D. Flávia (*gritando*) – Leva tua história daqui... Afoga tua história no mar...

Dorotéia (*sem ouvi-la*) – Pois foi essa pessoa o pai de meu filho... Ele estava em viagem quando dei à luz; acho que nem soube... Então disse: “Quero tudo de bom e do melhor para meu filho.” A começar por colégio caro... Outra coisa... que fiz questão: “Que meu filho não saiba nunca a mãe que tem”... Um dia falei a um senhor que me visitava uma vez por semana... perguntei-lhe se conhecia um bom colégio... Ele me indicou um que disse ser ótimo...¹⁵⁰

Quando Dorotéia percebe que o filho está muito doente, solicita ajuda de um médico, que, conforme expressão usada no texto, sugere que ela reconheça sua

¹⁵⁰ Id., Ibid., p.204.

profissão. Dorotéia se vê induzida a prestar os serviços de prostituta, em troca dos serviços de médico, mas isso fica meio velado no texto, de concreto tem-se apenas a sugestão. Seu “erro” teria sido o de acreditar que ele cumpriria a promessa. E perde o filho.

Essa situação, enfatizemos que rememorada pela heroína, remete a outra categoria presente na tragédia clássica, o “erro trágico”, que ganha uma alusão na peça, apresentando sua ressignificação. Se na perspectiva da heroína seu erro foi o ato de acreditar no médico, percebemos, entretanto, que a causa da morte não é determinada por esta atitude por parte de Dorotéia, não sendo ela responsável pela fatalidade. É plausível a intenção do médico em relação a Dorotéia e a não explicitação do real condicionamento da morte, sugerindo mais uma fatalidade, não motivada diretamente por falha humana, ainda que possa ter havido negligência médica. O fato é que a morte do filho é o motivo propulsor do desequilíbrio da protagonista, desestabilizando-a. Prova disso é seu relato de que não permitiria jamais que seu filho fosse enterrado, ela não aceita o ritual de passagem, típico nos povos primitivos ou civilizados. Note-se que todas essas informações são incluídas nas falas de Dorotéia como uma narrativa sobre o seu passado, o que acentua os aspectos épicos da peça, mesmo não diminuindo a potencialidade de comoção dramática do texto, indicando a coexistência destes dois aspectos: o épico e o dramático. Vejamos:

Dorotéia (*feroz*) – Nunca!... (*crispando as mãos, na altura do peito*) Eu não enterraria um filho meu... Um filho nascido de mim... (*doce*) Enterrar só porque morreu?... Não, isso não... (*muda de tom*) Vesti nele uma camisolinha de seda, toda bordada a mão, comprei três maços de vela... Quando acabava uma vela, acendia outra... antes, tinha fechado tudo... Fiquei velando, não sei quantos dias, não sei quantas noites... Até que bateram na porta... Tinham feito reclamação, porque não se podia suportar o cheiro que havia na casa... (*feroz*) Mas eu juro, dou minha palavra de mãe, que o cheiro vinha de outro quarto, não sei. De lá, não... (*muda de tom*) E sabe quem foi fazer a denúncia? Uma vizinha, que não se dava comigo... (*doce*) Levaram o anjinho. (*agressiva*) Mas tiveram que me amarrar, senão eu não deixava...¹⁵¹

A heroína, ao tentar racionalizar a morte do filho em um discurso profundamente patético, portanto, efetivo do ponto de vista da tragicidade, rememora a tragédia que a devastou *a priori* internamente, passando a justificar o ocorrido como sendo decorrência

¹⁵¹ Id., Ibid., p.205.

de sua vida de “mulher airada”, a que se mostrava destinada desde criança, quando, ao contrário de todas as mulheres da família, era dotada da capacidade de visualizar os meninos. E afinal de contas, na perspectiva da heroína, sua “falha” (diga-se de passagem, trágica), o que a conduziu à perda de seu único filho, teria tido como causa seus serviços de prostituta.

Assim, Dorotéia, impregnada de culpa e remorso, impõe-se como obrigação a desistência de sua vida anterior, a autopunição e a negação do passado, o que a levará ao culto à morte dos desejos, dos sonhos, da sexualidade, da beleza, que na peça têm relação indissociável, só lhe resta procurar o único espaço propício a isso, pois nele seria possível o convívio integral com as parentas viúvas. Por outro lado, elas identificam em Dorotéia tudo o que não podem, nem devem desejar ser, instalando-se nesse confronto entre elas o motivo do conflito. Dorotéia além de ser bela, é dotada de lindo cabelo, pele boa, capaz de facilmente seduzir os homens e ser influenciada por seus galanteios. Para “piorar” sua imagem diante das primas, além de não ter se casado, não ter tido a náusea, nem a deficiência visual, a heroína ainda tivera um filho “homem” e muitos parceiros.

Embora não se tenha com exatidão acesso à vida de Dorotéia antes da morte do filho, há indícios de que não havia rejeição, pelo contrário, algumas lembranças a fazem entrar em devaneio. São recorrentes passagens nas quais a heroína deixa transparecer que tinha facilidade em envolvimento com os homens, também que não conseguia resistir às tentações carnavais e as reconhece como sua sina, permitindo-nos pensar que a profissão cumpria o papel financeiro e também vocacional ou amoroso, fazendo referência à expressão adotada pelo dramaturgo, “profissional do amor”.

Em todo caso, diante do exposto, é fácil perceber que há uma forte crise de identidade na mudança radical do estilo de vida e na transformação em mulher “de bom conceito”, a partir da tentativa de ingresso em um universo inteiramente destoante do seu. Toda a aflição da bela parte da impossibilidade de enfrentar os fatos e superar a perda. Por mais que tente mudar, o passado a prende com uma força visceral, tornando-se um tempo presente constante.

Seria interessante notar também que a composição da heroína Dorotéia tem proximidade com a tipologia proposta por Northrop Frye¹⁵², naquele caso no qual não sendo superior aos outros homens e nem ao meio, o herói é um de nós e esperamos que

¹⁵² *Anatomia da crítica*. (op. cit.).

possa ser conduzido diante das mesmas condições de probabilidade que aconteceriam com nós próprios. A protagonista se encontra num conflito de identidade decorrente da morte do filho, embora tente parecer convicta da escolha em adquirir as chagas, na prática revela resistência e fragilidade. Podemos citar três momentos para comprovar isto, quais sejam: primeiro, quando ela sugere os lugares de seu corpo onde as chagas deveriam ser colocadas, na tentativa de se preservar o máximo possível da feiúra, mas em seguida se dá por vencida e não insiste com as primas, que não aprovariam a idéia de resguardá-la. Segundo, no relato sobre o encontro com Nepomuceno, mostra-se um pouco encantada com o tratamento gentil que recebeu, quando tal envolvimento mais emocional não deveria acontecer. Terceiro, ao se recusar num primeiro momento a se desfazer do cabelo, protegendo-o, ela argumenta que não tem mais cuidados com ele, assim nenhum homem se interessaria por ela por mérito de seu cabelo. Também em conformidade com Frye, hipoteticamente, ainda que sejamos induzidos a torcer pela não instalação das chagas, mediante a provocação empática pelo personagem, quando enfim elas se instalam na face e no corpo de Dorotéia, percebemos o estabelecimento de uma relação de causa e efeito, ela procurou e encontrou as marcas destruidoras e definitivas. A perdição de sua beleza sela a vitória final da negação de sua própria essência, uma estratégia, ao mesmo tempo, trágica e farsesca.

No que se restringe à ação dramática, observamos na personagem Dorotéia uma evidente incapacidade de agir, a não ser pelo próprio ato da desistência da vida, entregando seu destino nas mãos dos outros, por livre e espontânea ausência de vontade. A heroína encontra-se impossibilitada de prosseguir, por se prender aos acontecimentos do passado, por ver na adoção por parte da família, de um convívio que nunca antes existiu, uma possibilidade de futuro. Aquele tempo presente, pressuposto absoluto do drama clássico, não mais atende à necessidade deste drama, nem mesmo o diálogo dá conta de representá-lo, uma vez que há rasura na interação entre elas, as primas nunca chegam de fato a um consenso, muito menos os fatos são precisos, temos acesso às informações a partir de lembranças de uma mulher que perdeu o filho e de outras que vivem numa realidade construída, isoladamente, por elas, sob suas próprias convenções.

Tecendo considerações sobre categorias temporais dramáticas, segundo as proposições de Lehmann¹⁵³, configuram-se na peça atributos como os períodos intermitentes, os lapsos temporais, o cruzamento e a duplicação de tramas, os quais

¹⁵³ *Teatro pós-dramático*. (op. cit.).

rompem em caráter relativo com a linearidade da seqüência cronológica e espacial. Percebemos estes momentos em *Dorotéia* pelas omissões ou lapsos referentes à vida da heroína homônima e das primas, todas revelam apenas o que lhes favorecem, assim como na vida as pessoas usam a linguagem a favor de suas argumentações. As rememorações de fatos da vida de Dorotéia para conseguir ser aceita pelas primas. A projeção sobre a instalação das chagas e o que provocaria na vida de Dorotéia. A saída de Dorotéia para adquirir as chagas pode ser pensada como uma possível ruptura temporal interna, especificamente, trata-se de um período intermitente, assim como também marca a presença da duplicação de tramas, logo, pelo cruzamento das ações das heroínas, Dorotéia e Das Dores.

Neste sentido, sabe-se que do ponto de vista formal a ausência de Dorotéia de cena traz implicações no desenvolvimento da ação dramática, para começar, há a duplicação de protagonistas e de tramas, ainda que seja mantida a unidade da ação. Ao final do primeiro ato, Dorotéia se ausenta para cumprir o acordo sobre as chagas feito com as primas, reaparecendo apenas no final do segundo ato. A ausência de Dorotéia, praticamente durante o ato inteiro, aponta para o surgimento da outra protagonista, dando lugar à instauração de um segundo conflito na peça, representado pela espera da náusea de Das Dores. Essa estratégia tira o foco da protagonista Dorotéia, protagonismo sugerido pelo título da peça, ao mesmo tempo aumenta a expectativa em relação ao surgimento das chagas. Há um rompimento relativo com a estrutura clássica, conforme já foi lembrado, o fio condutor da ação trágica passando a ser disputado por duas heroínas, a divergir do herói clássico, cuja trajetória fornece o eixo em torno do qual se constrói a ação. A fábula secundária tem como protagonista Das Dores, dentro da trama de Dorotéia.

Já no seu início, há uma antecipação do que se repetirá ao longo do segundo ato. A ação é mínima, do ponto de vista clássico, muito motivada pela aflição de Das Dores com o noivo que não chega e que se estende à inquietação em saber como será sua primeira noite de casada, se a sua náusea viria na entrada ou no meio da noite ou se seria ao amanhecer. Quanto às respostas obtidas, estas nem aliviam sua tensão, nem acontecem de fato, pois se referem ao que ocorreu com as outras mulheres, mas não se dará com ela. O desejo de Das Dores em ter logo a sua náusea é o mesmo que o da mãe e o das outras viúvas. Todavia, a motivação é diferenciada. Se Das Dores mantém sua expectativa em relação à primeira noite de núpcias ou ao noivo, assemelhando-se a qualquer ser humano na mesma situação de dúvida, de euforia, de medo diante do

desconhecido, enfim, aproximando-se de reações humanamente motivadas, para as viúvas, a motivação é puramente operacional, exclusivo cumprimento de um ritual de passagem específico daquela estirpe, funcionando como procedimento obrigatório, desumanizado e caricatural, o qual deveria se repetir e apresentar a mesma representação para todas as mulheres daquela família. Mais um investimento farsesco que influencia o processo de contorções do trágico.

Desde o primeiro contato de Das Dores com o noivo há sugestão de que com ela, assim como aconteceu com Dorotéia, contrariando a tradição familiar, dar-se-ia uma situação diferente: “em vez de enjôo, a volúpia... a adoração”¹⁵⁴. Das Dores, com espanto e deslumbramento, parece vivenciar o inesperado, a “percepção” do noivo, dentro de um contexto onde as mulheres literalmente não enxergam homens. A construção desta heroína também se dá por investimento empático, basta pensar que há tendenciosamente uma intenção de aproximá-la do padrão adotado por Dorotéia e distanciá-la da conduta das viúvas, fieis estereótipos do ridículo e do improvável.

Podemos afirmar que o comportamento de Das Dores, com sua atitude de rebeldia e de transgressão, ao assumir enfaticamente o seu desejo pelo noivo, Eusébio da Abadia, funciona como uma negação à preservação da tradição familiar de desprezo pela representação masculina. Além disso, provoca estruturalmente uma articulação nos fatos, a ausência de um evento desencadeia outro, neste caso, a náusea que não acontece provoca a revelação de que Das Dores nasceu morta, circunstância legitimada por D. Flávia, e que, ironicamente, termina interrompendo por um instante o ciclo de mortificação daquelas mulheres.

Seguindo a ordem cronológica da ação dramática, ainda no segundo ato, outros acontecimentos relevantes dizem respeito às mortes das viúvas desviantes, pois evidenciam o poder de D. Flávia, ao provocar a morte de Maura e Carmelita por meio de estrangulamento simbólico, como punição aos seus comportamentos contestatórios. Sendo apenas um prenúncio ou prolepse do que acontecerá à Dorotéia, por interferência direta da líder.

O segundo ato será concluído com a declaração de D. Flávia sobre seu desejo de que a náusea da filha e as chagas de Dorotéia surjam no mesmo momento. Estas ocorrências, juntamente com a presença insistente do jarro, que configura uma das representações da figura masculina, também disputam a atenção no terceiro ato. O jarro

¹⁵⁴ Id., Ibid., p.242.

é a prova de que a beleza de Dorotéia resiste ao descaso pessoal e à autodestruição da heroína, que renega os símbolos da beleza (alguns deles, na peça: pele boa, sem manchas, espinhas ou sardas; cabelo saudável). Mesmo o descaso não consegue promover, até certo momento, o afastamento dos homens ou a rejeição masculina. Pouco antes de acabar o segundo ato, Dorotéia retorna à casa e este é finalizado com D. Flávia fazendo tricô, como se naquele instante a paz reinasse naquela casa, Dorotéia ausente teria dado possibilidade à velha viúva de gastar seu tempo com uma atividade típica do estereótipo que a mesma representa.

No terceiro ato, as duas heroínas ocupam o espaço dramático até a revelação da morte de Das Dores, quando Dorotéia volta a ser a única protagonista em cena. O conflito da espera da náusea de Das Dores é substituído pelo conflito entre mãe e filha, rapidamente superado com seu retorno ao ventre materno. Além do conflito principal, que perpassa de algum modo toda a peça, o desejo de integração de Dorotéia àquele núcleo, há agora um adensamento da necessidade física de acomodar Dorotéia aos parâmetros da feiúra familiar: a instalação das chagas em Dorotéia instaura a grande dúvida que paira sobre a heroína: o destino será mesmo cruel a ponto de transfigurar e destruir toda a sua beleza, representação da vida do personagem? Podemos inferir que a construção de Dorotéia pretende provocar empatia ou despertar simpatia do leitor ou espectador, daí, por exemplo, o discurso eufêmico utilizado pelo dramaturgo nas referências à sua profissão, não “prostituta”, mas “profissional do amor”. Ao mesmo tempo em que o personagem é revestido de fragilidade humana contrastando com os outros, construídos com investimentos caricaturais, como se dá a composição das viúvas.

No final do terceiro ato, vale a pena destacar um momento de revelação sem nenhum mascaramento, neste sentido único na peça, no qual a heroína se mostra transparente, deixando evidenciar sua faceta narcísica. Percebemos que Dorotéia considera-se a imagem e o reflexo da beleza. De forma clara e objetiva, sem enfeites no discurso, resolve dizer a que veio:

Dorotéia (*eufórica*) - As chagas não vieram... Nem virão mais... Minha pele é uma maravilha... (*avança para D. Flávia de dedo em riste*) Como poucas... se olhares nas minhas costas, não encontrarás uma espinha... nem sarda... por isso nenhuma mulher gosta de mim...

por isso até minha senhoria implicava comigo... porque não tenho manchas... Há no meu corpo sempre um cheiro bom...¹⁵⁵

Entretanto, é tarde demais, porque, na seqüência, as chagas instauram-se, o que representa o fim da beleza e da vitalidade, vocábulos estes sinônimos na peça. A partir das proposições de Lehmann¹⁵⁶, identificamos neste momento da peça a modelagem do “tempo fugaz”, em especial, o caso do “tarde demais”. A categoria temporal do “tarde demais” é percebida justamente quando a heroína, no instante anterior à instalação das chagas, arrepende-se, mas no momento seguinte, elas já teriam consumido toda sua face e seu corpo. O instante foi perdido e não há mais como reverter as conseqüências de suas escolhas motivadas pela culpa. Desprovida de *glamour* e de sensualidade, Dorotéia não é mais capaz de envolver os homens, como prova disso, as representações masculinas se afastam, concretizando-se a morte simbólica da heroína.

Ainda no tocante à composição do tempo, para concluir, o dramaturgo opta por uma seqüência cronológica dos fatos e, com as devidas particularidades, consegue construir uma fábula com influência clássica. Conforme a terminologia proposta por Lehmann, a duração do “tempo do drama” em *Dorotéia* é de apenas um dia. Pensando-se na “montagem” teatral das cenas, da ação acompanhada na seqüência desde a primeira até a última, percebe-se a duração de um dia. O tempo do drama diz respeito ao que acontece a partir da chegada de Dorotéia à casa das primas, passando pelo casamento de Das Dores, até o momento de sua união definitiva com D. Flávia e de resignação trágica de Dorotéia, conforme retrata o último diálogo: “DOROTÉIA (*num apelo maior*) – Qual será o nosso fim? FLÁVIA (*lenta*) – Vamos apodrecer juntas”¹⁵⁷. Confirma-se, recorrendo a Rosenfeld, que diz ser o tempo característico da dramaturgia aquele desde os acontecimentos do momento em que sobem as cortinas ou quando se começa a leitura até seu término.

A peça *Dorotéia* apresenta-se, assim, como um drama singular, a retração da ação amplifica os personagens na peça, além do espaço e tempo dramáticos. Ainda assim, o investimento na caracterização dos personagens é econômico e pequenas mudanças em suas ações já produzem grande efeito. Por exemplo, quando Maura e Carmelita espiam por cima do leque as botinas desabotoadas, isso produz informação suficiente para assegurar que elas estão cedendo aos seus desejos. O personagem que tem dúvida, Dorotéia, desiste da transformação física tarde demais e logo depois surgem

¹⁵⁵ Id., Ibid., p.251.

¹⁵⁶ *Teatro pós-dramático*. (op. cit.).

¹⁵⁷ Id., Ibid., p.253.

as chagas. Rabelo faz referência à influência que as convenções acabam exercendo nos personagens rodrigueanos, apesar de suas transgressões:

Os excessos praticados pelos personagens de Nelson Rodrigues remetem à questão do destino em suas peças. Ao não conseguirem controlar seus instintos, chocam-se frontalmente com as convenções sociais, percorrendo um caminho sem volta que os conduz à definitiva degradação e à ruína, pelas quais muitas vezes parecem sentir uma certa volúpia.¹⁵⁸

Ampliando a discussão, constatamos que o investimento na caracterização dos personagens cria seres que parecem partes independentes do todo. Caso nos detivermos a analisar apenas o percurso de Dorotéia, poderíamos dispensar qualquer referência a Das Dores, que não implicaria em distorção na análise, ao mesmo tempo as fábulas estão entrelaçadas, sendo ambas fundamentais à unidade da obra. Há uma notável autonomia entre os personagens, mesmo quando o dramaturgo utiliza o recurso cênico da máscara nas *personas*, para dividi-las em tipos, e porque não dizer para fazê-los aparentar um coro, correndo o risco do exagero, é assim que os personagens das primas parecem ser, ao funcionarem como a ordem, a voz coletiva comum que se opõe a Dorotéia, esta, como sabemos, não faz uso de máscara. Dentro dessa constante, as nuances de cada personagem se sobressaem, porque cada um apresenta um desenvolvimento diferente. E exceto Das Dores, que morre num retorno à vida, todas as outras mulheres da família apresentam um final trágico.

Ao acompanhar-se a ação dramática, torna-se evidente que toda ação do primeiro ato, para não falar no conflito inicial instaurado, está concentrada nos diálogos entre Dorotéia e as viúvas, sobretudo, baseados em rememoração por parte de todas elas. De acordo com o que já foi destacado, são especialmente relatados eventos da vida de Dorotéia, assim como são trazidas outras informações de ordem familiar, que induzem as viúvas a acreditarem na sua condição de mulheres de “bom conceito”. Da mesma forma como ocorre ao longo do primeiro ato durante a conversa das primas, no dia do casamento de Das Dores, já no segundo ato, com um novo conflito dramatizado, também há ausência de ação do ponto de vista clássico, a trama se restringe à espera da náusea. Mesmo a expectativa para este acontecimento é frustrada pela sua não concretização. Assim também se processa no terceiro ato, com o último e maior conflito, quando se aguarda a instalação das chagas em Dorotéia, espera que se prolonga praticamente até o fim da peça.

¹⁵⁸ *Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues.* (op. cit.).

Na peça é comum as situações se resolverem fora do plano da ação, do ponto de vista clássico, mas não chega a se dar no sentido de um *Deus ex machina*,¹⁵⁹ quando as situações são solucionadas a partir de artifícios fora da trama, como um deus que aparece inexplicavelmente, como na tragédia antiga *Medéia*, de Eurípedes. Em *Dorotéia*, as lacunas podem ser percebidas em virtude do que já foi comentado, temos acesso aos acontecimentos por rememoração de uma mulher extremamente fragilizada e desamparada. Pelo exposto, é possível considerar que embora haja linearidade temporal, estes recursos de composição dramática utilizados pelo autor e mesmo os estilísticos, como metáforas, metonímias e símbolos, rasuram uma ligação causal rígida, de modo que uma leitura que privilegiasse meramente o acompanhamento da ação tornar-se-ia falha, tendo em vista que a peça apresenta traços épicos que desviam o foco exclusivamente da ação. Porém, a concentração dramática mantém-se por outros aspectos, tais como: a concentração dos fatos num pequeno espaço, a construção empática de um personagem, Dorotéia, que apresenta um final simbolicamente trágico e a própria banalização da morte, que induz a uma reflexão sobre a vida.

Podemos ainda destacar outros fatos importantes na peça que ultrapassam o limite da fabulação do ponto de vista clássico, sem deixarem a dimensão dramática e trágica, alguns desses: Carmelita e Maura, ao exteriorizarem seus desejos, infringirem as regras, são punidas com uma morte simbólica; a figura masculina representada pelo jarro aparece e perturba a paz de D. Flávia e de Dorotéia instaurando conflitos que reverberam nos desfechos dramáticos; a revelação de que Das Dores não teve a náusea por ter nascido morta, e, ao não aceitar o fato, volta ao ventre materno, evidenciando uma fuga à regra familiar, das mulheres que recusam o prazer. Ao mesmo tempo, o fato de ter nascido morta enfatiza a construção de um personagem que não tem vida, que não atingiu o parâmetro humano mínimo, logo não existe, pondo em questão a própria composição do personagem, cujo final é, a um só tempo, trágico e farsesco. Embora a peça tendenciosamente nos leve a pensar em rupturas, especialmente em virtude do seu aspecto simbólico e não-realista, outras circunstâncias asseguram o seu diálogo com a tradição trágica, ressignificando-a. Além de seu começo *in medias res*, da manutenção

¹⁵⁹ O que Aristóteles chama no fragmento a seguir de mecanismo, corresponde ao *Deus ex machina*, nas palavras do filósofo: “O desenredo das fábulas, é claro, deve decorrer da própria fábula e não, como na *Medéia*, dum mecanismo e como, na *Ilíada*, quando se discute o zarpar de volta; à intervenção divina se recorre para fatos fora do drama, quer anteriores, que um homem não possa saber, quer posteriores, que demandem predição e anúncio, pois aos deuses atribuímos o poder de tudo ver. Nas ações não pode haver nada de irracional, ou então, que se situe fora da tragédia, como no *Édipo* de Sófocles. (Nota: *Medéia*, após matar os filhos, evade-se no ‘carro do sol’, um aparelho cênico.)”
In: *A poética clássica*. (op. cit.). p. 59.

da unidade de ação, da falha trágica, do efeito catártico, produzido na medida em que é empática a construção de Dorotéia e de Das Dores, componentes fortemente dramáticos estão presentes na construção da ação na peça, inegavelmente alicerçada em conflitos severos, que recusam soluções não-dramáticas.

Refletindo sobre a composição da ação na peça, em conformidade com os parâmetros clássicos, trata-se de uma ação complexa, no tocante à formulação aristotélica, por apresentar peripécia, reconhecimento e catástrofe. A peripécia acontece quando finalmente as chagas instalam-se em Dorotéia, sinalizando uma mudança de fortuna radical. Todavia, há uma outra peripécia anterior à ação dramática, que acontece quando a protagonista perde o filho e resolve deixar a profissão; esta mudança se estabelece de fato quando ela, agora em cena, aceita o ritual de mortificação proposto pelas primas. A fábula na peça é constituída de duas catástrofes, entretanto uma delas não faz parte da ação dramática, pois acontece antes mesmo que a peça tenha início, posta não em ação presente, mas por rememoração. No plano da memória, o reconhecimento acontece com a catástrofe, quando Dorotéia percebe que o médico não assistiu o filho doente conforme o combinado e o encontra morto. A primeira catástrofe culminará na peripécia que será determinante para uma última catástrofe, marcada pela morte simbólica da heroína, mas tão contundente quanto a própria morte do filho. Nos dois casos, há ação complexa, como dissemos, do ponto de vista clássico aristotélico, pois a mudança de fortuna é acompanhada dos dois componentes da ação: o reconhecimento e a peripécia. A segunda catástrofe, por acontecer em cena, atende melhor à teoria de fábula clássica, a heroína proclama aceitar a nova condição, ao esperar as chagas concedidas por Nepomuceno, entretanto, ela deixa transparecer o seu real desejo, explicitado no momento prévio à instalação definitiva das chagas. Tarde demais, sua beleza é destruída, o jarro se afasta e ela tragicamente aceita sua condição.

A coexistência de duas heroínas, ainda que não se prolongue por toda ação dramática, corresponde a uma ruptura com a tradição trágica, obrigando-nos a também analisar a ação dramática que tem Das Dores como fio condutor. Neste caso, trata-se também de uma ação complexa, que tem como peripécia a mudança proveniente da espera da náusea por Das Dores, que ao não vir, provoca sua “morte” definitiva, embora simbólica, pois a heroína escolhe voltar ao ventre materno. Essa peripécia de passar de “morta” para “viva”, é justamente fruto do reconhecimento antes lhe negado de que ela nasceu morta, logo, não existe. Entretanto, ela inverte a situação a seu favor quando pune a mãe, Das Dores é a única a conseguir este feito.

Podemos, assim, já a partir de tudo que foi exposto, reiterar e encerrar por hora a discussão de que a construção de tensão dramática no texto é realizada a partir de rememoração, projeção e não necessariamente de ação no sentido de atividade. Esses eventos, se contestados enquanto ação dramática em conformidade com os parâmetros da tradição trágica, podem ser considerados ações, a partir da formulação de Paul Ricoeur¹⁶⁰ do alargamento da ação representada na literatura moderna. Vale lembrar que as considerações do autor estão fundamentadas a partir do romance moderno, que ele denomina de “gênero proteiforme por excelência”, ainda que cite peças, como *Hamlet*, de Shakespeare, mas achamos que cabe perfeitamente à dramática, que também apresenta como categoria a ação.

Por último, apesar da fuga de procedimentos do realismo; das liberdades que se enquadrariam na escola surrealista; mesmo com toda criatividade potencialmente vanguardista, *Dorotéia* não deixa de ser uma obra orgânica, cuja unidade se sobressai em relação às propositais tentativas de fragmentações. O tratamento conferido à realidade no texto tende ao abstrato ou simbólico, o dramaturgo trata do convencional de forma inusitada, na desconstrução ou no exagero consegue causar maior visibilidade. Neste sentido, pode-se pensar numa continuidade com a teoria aristotélica; trata-se do impossível que persuade: “Do ângulo da poesia, um impossível convincente é preferível a um possível que não convença.”¹⁶¹. Os dados da realidade ganham um tratamento simbólico, mas se afastam dos critérios de verossimilhança do teatro antigo grego, quando parece que se pretendia vivenciar o teatro como se fosse a própria realidade. Na peça, as primas nunca dormem para não sonhar e assim manter o controle das emoções, dos ímpetos. A náusea que as mulheres sentem na noite do casamento configura a aversão à figura masculina. As botinas representam a presença masculina, e quando estão desabotoadas, oferecem maior perigo. As mulheres da família, exceto Dorotéia, não conseguem enxergar os homens. O jarro também representa a figura masculina e as lembranças de Dorotéia, assim como ao surgir outra vez, o jarro comprova que ela não está desvinculada do seu mundo particular.

A organicidade da peça sobressai-se, mas para que este universo trágico-farsesco seja reverenciado é preciso unir os elos, os fragmentos que, embutidos neste plano

¹⁶⁰ *Tempo e narrativa*. Tomo II. (op. cit.).

¹⁶¹ ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1988. p.50.

ficcional e inventivo, fazem referência explícita e com sutil sarcasmo a nossa realidade humana, existencial e social.

4. Conclusão

Nossa análise da peça *Dorotéia* não perdeu de vista que o texto teatral é realizado com fins à encenação, embora fuja do nosso propósito qualquer investigação que não seja o próprio material literário, ou seja, o texto dramático. Assim, evitamos reducionismos, tal como ocorreria se desprezássemos todo o aparato cênico e dramático disponibilizado pelo dramaturgo. Se adotássemos outro procedimento, nosso estudo perderia com a ausência de investimento em aspectos de composição como a rubrica, que não deve ser considerada como mero texto secundário, pelo contrário, ela fornece informações indispensáveis ao entendimento do texto.

Lembremos, entretanto, que a exploração da cena, ou seja, dos recursos direcionados ao espetáculo, corresponde a uma escolha estética e definidora do estilo do dramaturgo. E, como já vimos a partir da leitura de *Dorotéia*, a dramaturgia rodrigueana é enriquecida por estes elementos não dialógicos, pela exploração do aparato cênico a favor do texto dramático. Assim como já dito, ultrapassa ao interesse da crítica literária identificar se estes elementos serão ou não utilizados enquanto sugestão cênica, por outro lado, permite-nos compreender o universo dramático proposto em sua integridade. Para tanto, é fundamental agregar a leitura destes componentes cênicos ao dos elementos dialógicos, sobretudo porque são indissociáveis. A literatura dramática carrega a contradição de necessitar, em tese, de complementação cênica, ou seja, de elementos sugestivos do espetáculo. Diante do exposto, pensamos na constituição do texto dramático, não apenas por diálogos, mas dispendo de traços épico-líricos, pelos quais também é possível ter indicações para o aparato cênico.

Voltando aos primórdios da tradição trágica, observaremos que na tragédia grega, as ações humanas eram focalizadas através de forças externas ao indivíduo. Ao longo dos tempos, o herói passa a ser o próprio agente da ação e deve responder por suas falhas humanas. Na modernidade, além de responder por seus atos, o herói passa por um rebaixamento do *status social*. Além disso, poderá haver o encaminhamento para um processo de interiorização e isolamento do herói, por se sentir inadequado ao seu universo, ao mundo que o cerca.

Contudo, a construção da ação e a caracterização do herói ao longo dos séculos até o drama moderno assemelham-se pela perseguição de um objetivo pelo herói, fazendo-o agir. Em outras palavras, é a trajetória do herói que fornece o eixo em torno do qual se constrói a ação trágica, seja ele representante de uma ordem que o

transcende, seja motivado por uma vontade consciente, ou até mesmo por uma resignação trágica.

Constatamos, a partir do nosso estudo, que na trajetória de Dorotéia há uma desistência da vida, um voltar-se para a morte, atitudes que revelam uma negação ao desejo, à existência. Trata-se do herói vitimizado. Mas é, sobretudo, no seu percurso, que a ação se desenvolve, ainda que tenha sempre como foco a resignação trágica. A heroína trágica, ao não dispor de uma segunda chance, segue a sina de renúncia e de ruína. Vai ao encontro de seu destino trágico. Claro que a partir de um plano simbólico, tendo em vista que não há a morte concreta de Dorotéia.

Ao pensarmos na trama secundária protagonizada por Das Dores, concluímos que, ainda que seja ela quem determine o retorno ao ventre materno, não vive concretamente a paixão pelo noivo, já que descobre que nasceu morta. Se, por um lado, ela volta ao ventre materno como forma de transgressão e de antagonismo à vontade de D. Flávia, por outro, mantém-se na sina dos personagens impossibilitados de realização. Pois, acima de tudo, o espaço limitava a heroína, como se ela não pertencesse àquele cenário.

Ao se problematizar questões relativas à continuidade e ruptura, à unidade e inovação, no caso da ação dramática e do herói percebemos a construção de uma ação que culmina em catástrofe, dialogando com a tragédia antiga, seja o mais evidente fim trágico no caso de Dorotéia, seja por não concretização dos objetivos, apesar da vontade intacta, no caso de Das Dores. Também se configura como ruptura com a tragédia antiga a presença de duas heroínas em torno das quais se constrói a ação. Além do fato de passar a ação dramática ou o enredo de categoria central na tragédia antiga, dividindo a atenção com a construção do tempo, do espaço e dos personagens no drama moderno. Em relação ao drama clássico, a ruptura acontece não exatamente pela inserção de traços épicos na composição da ação dramática em *Dorotéia*, mas por um insistente retorno ao passado por rememoração, além das projeções ao futuro, que praticamente cancelam a ação, reduzida a um mínimo de atividade, indiciando um tratamento da fábula condizente com parâmetros modernos de construção dramática.

Contudo, apesar da legitimidade da perspectiva trágica apontada, não há como negar que a adoção de processos de natureza farsesca ao longo do texto alerta para a necessidade da primeira leitura ganhar outro nível significativo, para diluir e relativizar o efeito do trágico, além de ser necessário reiterar o caráter metateatral do texto que chama para si a atenção enquanto realidade ficcional, fantasiosa, absurda. Inclusive no

plano temático, quando se volta para mostrar os excessos, as extremidades, as transgressões que culminam em patologias decorrentes da realidade que o fundamenta enquanto material sócio-cultural e histórico, no qual os componentes sombrios dos personagens apontam para mazelas da sociedade, ainda que se adote um tom meio surrealista. Podemos pensar que o texto é construído para desembocar no efeito catártico, mas camuflado por um riso grotesco.

Deixamos claro que o fato de uma peça moderna apresentar rupturas com uma tradição da qual faz parte não pode despertar nenhuma surpresa, o próprio intervalo de tempo que as separam evidencia sua historicidade. Entretanto, a tentativa de apropriação de processos de uma tradição antiga, concomitantemente à adoção de investimentos bastante inovadores, pode denunciar a necessidade de explorar estes aspectos a partir do apelo da própria particularidade da obra e não meramente pelo elogio gratuito do antigo com o novo, sobretudo porque se torna característico na concepção de uma obra de arte sua relação com uma tradição.

Com a peça *Dorotéia*, Nelson Rodrigues constrói uma obra que apresenta ressonância da tradição trágica. A adoção de uma instrumentalização clássica torna-se significativa por consistir numa escolha estética pelo dramaturgo. Presenciamos uma intencionalidade que vislumbra tais componentes da tradição, misturados com outros extremamente modernos. Percebe-se na composição da peça uma proposta claramente antinaturalista, mas que, ao se dispor de motivações, e de traços retirados da realidade, dando-lhes um investimento simbólico, acaba promovendo um realce em aspectos da realidade de sua época de produção.

Podemos mesmo sugerir que na obra, ainda que não tenha um objetivo confrontacional, o próprio dramaturgo mostrava sua aversão a um teatro com fim explicitamente político-militante, a peça demonstra um comprometimento social ao criticar essa sociedade que precisa se ver com lentes de aumento por meio do caricato, do grotesco, do extravagante – logo, também do farsesco.

O farsesco dentro desta estrutura do trágico evidencia severa ruptura com a tradição do gênero dito “sério”. Assim como, sendo uma obra inserida na modernidade, evidencia a heterogeneidade dos gêneros, como já acontecia primordialmente no Romantismo, a mistura de gêneros em *Dorotéia* chega ao ápice quando questiona o próprio gênero, recurso típico da modernidade, tendo a metalinguagem como outro ponto forte na composição da peça.

Do ponto de vista formal, ainda que haja várias tentativas de ruptura, de rasura com a tradição trágica, o tempo todo, há um ciclo reverso, componentes que dialogam com esta tradição no intuito de não perdê-la de vista. Apesar de toda inovação e da fragmentação proposta, mantém-se uma unidade, que pode ser percebida sobretudo quando acompanhamos o percurso dos personagens e verificamos: começo, meio e fim, de modo que a ação dramática acontece mesmo no tempo presente, num sentido de progressão. Entretanto, o que tende a desviar o foco do tempo do drama seriam as ações pregressas, que, embora sejam determinantes, fazem parte do que acontece antes da ação presente. Marca-se com este tipo de ação tanto um aparente comprometimento da progressão dramática, que dá a impressão de uma ação lenta, quanto a presença constante de traços épicos nos relatos do tempo passado, ao qual temos acesso por rememorações.

Diante do exposto, cabe explicitarmos sobre o modo como se procedem as contorções do trágico em *Dorotéia*. Não encontramos outro vocábulo que seja mais adequado do que “contorções” para fazer *jus* à envergadura de uma peça na qual se tenta se conciliar ou harmonizar, no mesmo tempo e espaço, elementos contraditórios por concepção, dobrando sobre si, no texto, de um lado o trágico e o farsesco, de outro o dramático e o épico. Ao mesmo tempo a escolha aponta para o ponto de partida da nossa análise, o trágico, bem como para as categorias analíticas: ação e caracterização, espaço e tempo dramáticos. Todavia, entram em cena as potencialidades de formalizações teatrais presentes nessa complexa organização estrutural dramática, respeitando desta forma o apelo da própria obra literária.

A adoção de uma proposta clássica na composição da ação, tanto no que se refere aos seus constituintes quanto à manutenção final da unidade da ação, que se remete ao dramático por excelência, ao funcionar juntamente com procedimentos de natureza épica, conflui para atenuar o efeito catártico e trágico produzido, além de evidenciar o aspecto metateatral da peça. Há ainda uma atualização quando se propõe que a ação transcorra de forma lenta, demorada, com pouquíssimos fatos ou acontecimentos em cena, acentuando a caracterização dos personagens e a linguagem usada por eles a serviço de seus objetivos ou de sua desistência à luta, a ação pensada enquanto alvo de desejo e conquista transmuta-se, justamente pela presença do trágico, em ato de renúncia ou resignação.

5. Referências Bibliográficas:

1. ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
2. BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 201-229.
3. BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. Editora 34, 2003.
4. BRANDÃO, Anderson Figueredo. *O teatro desagradável de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Tese de doutorado), 2006.
5. BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosacnaify, 2008. p. 115-162.
6. CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
7. COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.
8. FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues expressionista*. Cotia: Ateliê editorial/FAPESP, 1998.
9. FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
10. HEGEL. *Estética: poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1980.
11. LEHMANN, Hans-Thier. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
12. LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.
13. LOPES, Angela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
14. LUNA, Sandra. *A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno*. João Pessoa: Idéia, 2008.
15. _____. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa: Idéia, 2005.
16. MACIEL, Diógenes André Vieira. *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: Universitária, 2004.
17. MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
18. _____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

19. _____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
20. _____. *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global, 2004.
21. _____. Introdução. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues 1: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
22. _____. Introdução. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues 2: peças míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
23. _____. *Tendências contemporâneas do teatro brasileiro*. In: Estudos Avançados, São Paulo, v.10, n. 28, set.-dez., 1996.
24. MAINGUENEAU, Dominique. O contexto da obra literária. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
25. MARTINS, Maria Helena Pires. *Nelson Rodrigues: literatura comentada*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico. São Paulo: Abril Educação, 1981.
26. MELLO e SOUZA, Antonio Candido. *Literatura e sociedade*. 8ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
27. MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
28. PINTO, Liliane Negrão. *Nelson Rodrigues e o espetáculo trágico do castigo: a moralização cristã em Álbum de família, Anjo negro, Dorotéia e Senhora dos afogados*. Campinas: Instituto de estudos da linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Dissertação de mestrado), 2009.
29. PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
30. RABELO, Adriano de Paula. *Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Departamento de letras clássicas e vernáculas da Universidade de São Paulo (Tese de doutorado), 2004. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-25042007-140326/>>
31. RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo II. Campinas, SP: Papirus, 1994. p.15-54.
32. RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo 2: peças míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

33. _____. Teatro quase completo. Vol. II. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1965.
34. _____. Teatro completo. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.
35. _____. Teatro desagradável. In: Revista *Dionysos*. nº.1, 1949.
36. RODRIGUES, Raquel Imanish. Teatro e crise. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.71, p.209-219, mar. 2005.
37. ROSA, Seleste Michels da. *Nelson Rodrigues: o revolucionário reacionário*. Rio Grande do Sul: Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Dissertação de mestrado), 2008.
38. ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 6. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
39. SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. *As duas máscaras em Dorotéia*. Dissertação de Mestrado. UFPE. Ano de obtenção: 2000.
40. SOUTO, Petra Ramalho. As mulheres de Nelson: representações sociais das mulheres em *Os sete gatinhos* de Nelson Rodrigues. João Pessoa: Idéia, 2005.
41. SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Outra fonte de consulta:

Acervo digitalizado do Centro de Documentação e Informação - CEDOC/FUNARTE. Disponível em: www.funarte.gov.br. Acesso em: 2010-2011.