

**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE**

**Rafael de Oliveira Reis**

**O AMOR ROMÂNTICO PARODIADO EM *A MULHER SEM PECADO*, DE  
NELSON RODRIGUES**

**São Paulo**

**2016**

**Rafael de Oliveira Reis**

**O AMOR ROMÂNTICO PARODIADO EM *A MULHER SEM PECADO*, DE  
NELSON RODRIGUES**

Dissertação de Mestrado apresentada à  
Universidade Presbiteriana Mackenzie, como  
requisito parcial para a obtenção do título de  
Mestre em Letras

Orientadota: Prof. Dra. Marlise Vaz Bridi

**São Paulo**

**2016**

R375a

Reis, Rafael de Oliveira

O amor romântico parodiado em A mulher sem pecado, de Nelson Rodrigues / Rafael de Oliveira Reis – São Paulo, 2016.

101 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie - São Paulo, 2016.

Orientador: Marlise Vaz Bridi.

Bibliografia: p. 100-101

1. Paródia. 2. Retórica. 3. Amor. 4. Modernismo. 5. Rodrigues, Nelson. I.Título.

CDD 869.93

**RAFAEL DE OLIVEIRA REIS**

**O AMOR ROMÂNTICO PARODIADO EM *A MULHER SEM PECADO*, DE  
NELSON RODRIGUES**

Dissertação de Mestrado apresentada à  
Universidade Presbiteriana Mackenzie, como  
requisito parcial para a obtenção do título de  
Mestre em Letras

Aprovado em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**Banca Examinadora**

---

**Prof. (a) Dr. (a) Marlise Vaz Bridi – Orientadora**  
**Universidade Presbiteriana Mackenzie**

---

**Prof. (a) Dr. (a) Maria Luiza Guarnieri Atik**  
**Universidade Presbiteriana Mackenzie**

---

**Prof. (a) Dr. (a) Alleid Ribeiro Machado**  
**Universidade de São Paulo**

À memória de minha avó Izeilda e da  
Professora Dra. Lilian Lopondo

À minha família pelo apoio nos  
momentos mais difíceis da minha vida.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, o criador dos céus e da terra, que por sua graça e misericórdia me concedeu o privilégio de poder estudar e a satisfação de poder concluir esta pesquisa.

À Professora Dra. Marlise Vaz Bridi, especial gratidão pela valorosa orientação mediante aos desafios encontrados no decorrer da pesquisa, e pela confiança que demonstrou ter em mim, de que seria capaz de superar as minhas limitações.

Aos colegas de classes, meus agradecimentos pelo relacionamento fraterno desenvolvido durante todo o tempo em sala de aula.

A todos os meus amigos, agradeço pelas manifestações de carinho, apoio e incentivo.

À minha mãe e à minha tia Suely, enorme gratidão por suas constantes intercessões.

## RESUMO

Pretende-se nesta pesquisa, com base na Teoria da Paródia e na Retórica, analisar como os discursos e as ações de Olegário e Lídia depreciam o amor e direcionam-se para a destruição do relacionamento conjugal. A análise de *A mulher sem pecado* pretende investigar de que modo o amor romântico é parodiado, destacando as ações e os diálogos entre Olegário e Lídia, personagens da peça teatral, e as ações e diálogos entre os casais de personagens dos romances românticos: *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo e *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco, que servirão como elementos parodiados. Para tanto, serão considerados os contextos históricos; o diálogo intertextual e interdiscursivo da obra de Nelson Rodrigues para que as inversões sejam destacadas; o poder de persuasão das personagens que pretendem mudar as situações, que será evidenciado a partir do discurso geral e discurso partidário; a carnavalização do amor e do relacionamento conjugal como consequência da mentira e do ciúme expostos pelo modernismo e a presença da carta como um elemento imprescindível permeado de significação. Com o resultado da análise, conclui-se que os discursos das personagens envolvidas no drama corroboraram para que ocorresse a traição de Lídia, culminando em uma crítica de contextualização prática quanto às representações morais e sociais, desfazendo-se de toda a representação romântica que fugia da realidade. O amor tão prestigiado pelos moralistas de determinado período tornou-se subvertido e o embate do modernismo resultou na depreciação dos aspectos antes superestimados no romantismo.

Palavras-chave: Paródia. Retórica. Amor. Modernismo. Nelson Rodrigues.

## RESUMEN

Se pretende en esta investigación, basada en la teoría de la parodia y la retórica, la forma de analizar los discursos y acciones de Olegario y Lidia depreciar el amor y directo a la destrucción de la relación matrimonial. Análisis de la mujer sin pecado tiene la intención de investigar cómo el amor romántico se parodió, destacando las acciones y los diálogos entre Olegario y Lidia, personajes de la obra, así como las acciones y los diálogos entre pares de personajes de novelas románticas: *El moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo y de la destrucción de Amor, Camilo Castelo Branco, que servirá como elementos parodiado. Por lo tanto, se tendrán en cuenta los contextos históricos; el diálogo intertextual y interdiscursivo Nelson Rodrigues el trabajo de manera que se destacan las inversiones; la capacidad de persuasión de personajes que buscan cambiar las situaciones que serán evidentes a partir del discurso general y discurso partidista; la carnavalización del amor y la relación matrimonial como resultado de mentiras y celos exhibidas por el modernismo y la presencia de la carta como un elemento indispensable permeado importancia. Con el resultado del análisis, se concluye que los discursos de los personajes involucrados en el drama corroborado que se produjo la traición de Lidia, que culminó en una práctica crítica de la contextualización como las representaciones morales y sociales, la eliminación de cualquier representación que huye romántica de la realidad. El amor de gran prestigio para los moralistas periodo determinado llegó a ser subvertido y el choque de la modernidad dio lugar a la amortización de los aspectos antes romanticismo sobreestimado.

Palabras-clave: Parodia. Retórica. Amor. Modernismo. Nelson Rodrigues.



## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>10</b>
<b>1. Nelson Rodrigues.....</b>	<b>17</b>
1.1 Dramaturgia rodrigueana.....	19
<b>2. O drama e a sociedade .....</b>	<b>24</b>
2.1 O dialogismo .....	28
2.2 A intertextualidade.....	30
2.3 Carnavalização e inversão .....	31
2.4 A Paródia.....	32
<b>3. Retórica .....</b>	<b>36</b>
<b>4. A paródia na peça teatral.....</b>	<b>42</b>
<b>5. A Retórica e os mecanismos de linguagem na peça teatral.....</b>	<b>54</b>
<b>Considerações Finais .....</b>	<b>88</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>100</b>

## Introdução

A presente pesquisa cujo título é “O amor romântico parodiado em *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues” propõe, sob a base da Teoria da Paródia, uma análise de como os discursos e as ações de Olegário e Lídia depreciam o amor e direcionam-se para a destruição do relacionamento conjugal.

A análise de *A mulher sem pecado* (1941) será realizada com intuito de investigar de que modo o amor romântico é parodiado, destacando as ações e os diálogos entre Olegário e Lídia, personagens da peça teatral, e as ações e diálogos entre os casais de personagens de romances românticos que servirão como elementos parodiados.

Para a análise, focaliza-se o olhar nos diálogos e acontecimentos dos romances, *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo (1844) e *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco (1862), que são parodiados por Nelson Rodrigues, a partir do panorama social em que foi escrita a peça.

O estudo não tem o propósito de se ater à peça encenada, o que será possível em futuros estudos, mas ao texto teatral como possuidor de elementos de comunicação que são sutil ou escancaradamente perceptíveis; no entanto, teorias que abordam o teatro como um todo, texto, encenação e espectador, permitirão a observação do texto, suas possibilidades de interpretação e suas intenções que se objetivam em seu público alvo, o leitor.

Esta dissertação foi dividida em duas partes. A primeira, panorâmica, é formada por três capítulos, sendo que o primeiro é dedicado a uma apresentação sobre a vida e crítica do autor, e sua notável contribuição para o teatro brasileiro, o segundo e o terceiro a abordagem de alguns conceitos como: drama, dialogismo, intertextualidade, carnavalização e inversão, paródia e retórica, observadas na relação entre os romances e a peça teatral estudada. A segunda parte, analítica, é inteiramente dedicada à análise propriamente dita do texto teatral, é constituída por dois capítulos, um aborda o amor romântico parodiado no drama e o outro considera o discurso deste e os mecanismos de

linguagem como ponto fundamental que reforça a abordagem que é atribuída ao amor e a importância das palavras como geradoras de mudanças.

O capítulo introdutório, que aborda as experiências pessoais e a produção de Nelson Rodrigues, salienta a rejeição do autor em ser considerado um artista moderno, por não se adequar a um estilo facilmente encontrado nos moldes europeus. É revelado o quão peculiar e atual são suas produções, pois utiliza-se de uma linguagem coloquial, representando em suas obras a vida e sua simplicidade, a ambientação urbana e de que forma o homem é alvo do meio social em que se encontra.

Nelson Rodrigues expõe em suas obras as personagens que podem ser repartidas em dimensões de famílias, referindo-se a aspectos consideráveis da sociedade brasileira e, com certeza, da psicologia. Para tanto, pautava-se em obter resultado mediante a análise realizada pelo leitor/espectador sobre uma nova abordagem do tema, este que era conhecido, era apresentado através de um objeto sugestivo, porém o que atrairia os olhares dos espectadores seriam os esforços dispensados pelo autor, a considerar que o ideal não se trata de adequar-se à prática artística do momento, mas pensar na mobilidade de tal prática, de que “o uso mecânico de técnicas não ilumina nenhum objeto”. (MAGALDI, 1987, p. 3).

Os modernistas procuravam promover a arte brasileira no cenário mundial, enquanto Nelson Rodrigues estava interessado apenas em produzir textos, mas conseqüentemente o talento que possuía era evidenciado em suas obras.

Podemos considerar que Nelson Rodrigues possuía uma consciência aguda por viver em um país periférico à grande civilização que começou na Europa, porém dependente desta. (DRUCKER, 2010)

Apesar da influência que a tradição exercia sobre os artistas da época, em Nelson Rodrigues é possível notar uma forma de produção mais livre, a considerável influência que o autor teve foi a de seu pai e do irmão mais velho que faziam parte do mundo jornalístico, sendo que suas leituras e experiências de vida ao lado de jornalistas foram responsáveis por atribuir a ele as

condições para exercer sua profissão e instigá-lo como dramaturgo que revolucionou o teatro brasileiro, mesmo que por seu compromisso em retratar a realidade social, sua obra tenha sido considerada como um “teatro desagradável”.

O segundo capítulo aborda de assuntos como: *drama*; *dialogismo*; intertextualidade; *carnavalização e inversão*; e *paródia*. Iniciando-se pelo *drama* que é um gênero do discurso literário que em sua construção estética requer uma segmentação quanto ao que está sendo contado, são levados em consideração os atos, os cenários, os diálogos, tudo o que envolve o espetáculo.

As formas teóricas, da obra e do texto dramático, podem ser percebidas na peça teatral de Nelson Rodrigues, onde tal noção de coerência subdivide a obra em três atos, todos se complementam para conceder à peça um começo, meio e fim convincentes, dotados de sentidos que sejam possíveis de ser compreendidos.

Na dramaturgia existe um tipo de leitura classificada por Demarcy (1998) como transversal, que se relaciona às questões do espetáculo teatral, precisamente à receptividade limitada do espectador. Trata-se da interferência na decodificação dos signos quanto ao que está sendo ouvido, visto e ao que o autor intenciona exprimir, sendo necessário realizar uma leitura que auxilie o espectador. Para isso, existem três operações na leitura transversal: o reconhecimento de elementos significantes; a leitura sócio-cultural dos elementos significantes; e a ancoragem dos significados verdadeiros, que envolve a totalidade dos variados significantes presentes na obra, estas são representadas por três características da consciência, sendo elas: simbólica, paradigmática e sintagmática, observa-se a intenção de levar o leitor-espectador a interagir com a peça teatral.

Para que a relação entre as situações seja determinada, Interlandi (1998) afirma que, critérios deverão ser estabelecidos, pelo o que é dito, mostrado, representado em cada uma das situações, como também, pela definição da relação que possibilita que provas sejam instituídas, evidenciando se em cada caso existe uma relação de dependência entre as relações

consideradas. Sendo que, nesta pesquisa o amor será observado a partir de seus contextos sociais, e analisado conforme as provas encontradas por intermédio dos critérios que viabilizam um entroncamento das unidades coerentes.

Nos contextos, modernismo e romantismo, históricos observados na peça e nos romances, consideravam-se algumas características sociais como padrões que deveriam ser seguidos sem questionamentos, no relacionamento conjugal essas características são destacadas, mas o que se espera de todo e qualquer relacionamento formal é o amor, a partir da representação do que Nelson Rodrigues considera como amor moderno, foi possível realizar uma reflexão comparativa entre a representação do amor nas obras.

O *dialogismo*, conforme é considerado o pensamento bakhtiniano, mostra que a língua nunca é indiferente, e como é possível que obras de períodos distintos sejam associadas, com a finalidade de analisar os discursos incomuns que representam a aproximação entre os romances românticos e a peça modernista.

De acordo com Brait (2005, p. 58), para Bakhtin o dialogismo, "fundamenta-se assim na negação da possibilidade de conhecer o sujeito fora do discurso que ele produz, já que só pode ser apreendido como uma propriedade das vozes que ele enuncia".

De acordo com Barros e Fiorin (2003), a *intertextualidade* como efeito dialógico pode ser considerada anterior ao texto, já que este é produzido por um autor que complementa sua intenção discursiva por intermédio das intenções intertextuais, ou seja, as influências que direcionam o indivíduo ao conhecimento permitem compreender que o envolvimento intertextual é realizado antes do textual.

A intertextualidade não é apenas a criação de um texto a partir de outros, é um emaranhado de informações influentes, como o contexto histórico, que são consideradas para a construção de um texto com percepções diferentes, ou seja, o diálogo intertextual ocorre a partir da relação do leitor com seu saber prévio, para identificar quando existe um diálogo entre os textos.

Conforme Lopondo (2006, p. 180), Bakhtin atrai os olhares a uma sustentação inerente da ideia, de que "tudo que é ideológico é um signo e carrega em si o valor de representação do conjunto da vida social", ou seja, as considerações a cerca da constituição das ideias, tal como uma área de influência, firmam-se pelo valor de representação que está intimamente relacionado ao modo de viver da sociedade.

O amor parodiado na referente obra dramática é baseado em outro texto ou molde discursivo já codificado, que, quando revisto sofre uma *inversão* e adquire novas formas de expressão, de forma que um assunto tão prestigiado aos moralistas de determinado período tornou-se subvertido, surpreendendo com o que é incomum, assim, a *carnevalização* do amor ocorre devido ao embate do modernismo, que resulta na depreciação dos aspectos antes superestimados no romantismo.

A pesquisa percorre um caminho que gradativamente evidencia os aspectos peculiares da *paródia*, sendo que, a ironia está diretamente vinculada à paródia. Segundo Brait (2005, p. 120), "pode-se entender o texto irônico (unidade de enunciação do autor + unidade de enunciação do outro) como resultado de uma operação dedutiva de contradição ou contrariedade em que se recupera o elemento pressuposto como a verdadeira expressão da significação".

O texto irônico é a apropriação que um autor faz quanto a um determinado elemento já abordado por outro, atribuindo um novo sentido que sofreu uma inversão e é considerado como a expressão mais adequada. A imitação é uma forma que é caracterizada por uma inversão irônica, esta por sua vez, é um mecanismo característico da paródia que exemplifica não haver necessidade do riso que escarnece ou ridiculariza frente à crítica.

Machado (2012) considera a paródia como elemento que ao olhar para sociedade e seus hábitos, subverte o que estava devidamente estabelecido, e apropria-se das vozes que permitirão que os textos sejam implícita ou explicitamente críticos.

A paródia apresenta uma carga semântica maior do que o texto original, onde a desconstrução de um sentido para a reconstrução de outro, implica na certeza pressuposta do conhecimento de mundo do receptor e nas estratégias adequadas que permitem a obtenção do novo sentido.

No terceiro capítulo, Lausberg (2004) contribui para esta pesquisa através de sua explanação sobre a retórica, considerando-a como técnica da palavra que possui a finalidade de convencer e persuadir, e vinculada à organização do pensamento e da palavra, viabiliza uma comunicação eficaz que alcança os objetivos do emissor e envolve de maneira coerente o leitor e ouvinte a uma objetiva captação de sentido.

O autor afirma ainda, que a retórica em um intento mais amplo de expressão é concernente ao discurso em geral, que é emitido por qualquer sujeito que exerce ação em uma sociedade, sem o conhecimento estrutural do que faz, mas por meio do conhecimento empírico, já em um plano menor dedica-se ao *discurso partidário*, que é considerado como retórica escolar, é a técnica utilizada nos tribunais, que exige o domínio da linguística, das formas gramaticais e lexicais, conscientemente aplicadas.

Salienta-se que existem os interessados na situação principal, aqueles que de alguma forma se beneficiarão com a permanência ou com a alteração da situação, e se esforçam para que seus interesses sejam alcançados, para tanto, direcionam-se em discursos partidários, com o intuito de persuadir o senhor da situação para que este decida sobre a alteração ou não da situação que seja vantajosa aos interessados. (LAUSBERG, 2004)

O discurso das personagens na peça teatral será observado a fim de que seja obtida a consideração sobre qual tipo de discurso é mais utilizado, quais as especificações referentes aos discursos são encontradas no texto e quais as influências que esses discursos exercem no drama.

O quarto e o quinto capítulos, serão destinados às análises comparativas entre os períodos, o que permitirá observar toda a sistemática modernista contrária ao amor romântico abordado por Leite (1964), sendo que elementos intertextuais como a existência de um triângulo amoroso nas obras;

a contribuição de Greimas e Fontanille (1993) e Silva e Murata (2012) a respeito do ciúme, este que na peça teatral é transferido para a personagem masculina; a liberdade de expressão e decisão da mulher; a carta e suas representações dentro das obras, com destaque para a impactante função deste elemento na obra de Nelson Rodrigues; a infidelidade passa a ser considerada como o fim mais natural e desejado; e conseqüentemente o desejo de morte ganha um novo significado na peça teatral.



## 1. Nelson Rodrigues

Nelson Falcão Rodrigues nasceu no Recife, em 23 de agosto de 1912, o quinto filho de uma família de quatorze. Sua família mudou-se para o Rio de Janeiro quando ele ainda era criança, local aonde viveu praticamente toda sua vida.

A infância vivida na Zona Norte da cidade foi o grande laboratório e inspiração de Nelson Rodrigues, de onde saíram para suas crônicas e peças teatrais as situações provocadas pela moral vigente na classe média dos primeiros anos do século XX e suas tensões morais e materiais, pode-se dizer que Nelson era um verdadeiro observador do cotidiano que o circundava.

Nelson iniciou sua carreira jornalística em 29 de dezembro de 1925, como repórter de polícia. O autor impressionou os colegas com sua capacidade de dramatizar pequenos acontecimentos. Especializou-se em descrever sobre os crimes passionais e pactos de morte entre jovens namorados, tão constantes naquela época, fatos que incendiavam a imaginação do adolescente.

Como cronista esportivo, Nelson escreveu textos antológicos sobre o Fluminense, clube para o qual torcia fervorosamente. A maioria dos textos eram publicados no Jornal dos Sports.

Em 1940 casou-se com Elza Bretanha, sua colega de redação, ele era muito ciumento.

A partir da década de 1940, Nelson dividiu-se entre o emprego em *O Globo* e a elaboração de peças teatrais, como enfrentava uma grande crise financeira, acreditou que teria um bom retorno. Em 1941 escreveu sua primeira peça, *A mulher sem pecado*, Nessa época as peças ficavam, no máximo, duas semanas em cartaz. Nelson ofereceu sua peça para dois grandes artistas de então: Dulcina e Jaime Costa, mas eles a recusam. O autor, necessitando de dinheiro, começou a se mexer: submeteu a peça a Henrique Pongetti, Carlos Drummond de Andrade e ao crítico Álvaro Lins. Mas não conseguiu encená-la. Depois de muita luta, em 09 de dezembro de 1942, *A mulher sem pecado* foi

levada à cena pela Comédia Brasileira, com direção de Rodolfo Mayer, o espetáculo foi subsidiado pelo Serviço Nacional de Teatro, no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, onde ficou por duas semanas e não teve repercussão nenhuma perante o público, a peça não alcançou o intuito de Nelson, de escrever uma chanchada e ganhar dinheiro. Alguns críticos e amigos elogiaram, e isso bastava ao autor. A princípio Nelson Rodrigues não teve pretensões em abrir caminho novo na dramaturgia brasileira, tanto que seguiu as normas com receio de não ser aceito em sua primeira produção teatral, mas chamou a atenção por seus meios de expressão, pode-se dizer que as duplicidades de imagens e ação quanto ao pensamento de Olegário, as vozes interiores (uso de alto-falante) e os fantasmas, apresentam uma expressão forte da realidade humana, de sua imaginação Nelson concede vida a uma peça, de forma que a exposição da realidade surpreende exatamente pela veracidade do cotidiano da sociedade.

O grande êxito de Nelson Rodrigues foi a peça *Vestido de Noiva* (1943), esta obra o consagrou como autor responsável por instigar algo novo à dramaturgia brasileira. O grande ator e diretor leu a peça e disse não conhecer nada no teatro mundial que se parecesse com aquela obra. A peça foi encenada no dia 28 de dezembro de 1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

O teatrólogo Nelson Rodrigues seria o criador de uma sintaxe toda particular e inédita nos palcos brasileiros. Suas personagens trouxeram para a ribalta expressões tipicamente cariocas e gírias da época, como "batata!" e "você é cacete, mesmo!".

A obra *Vestido de Noiva*, apresentou um notável progresso por abordar três planos distintos: realidade, que conta como foi a história; memória, que ajuda a descobrir a identidade e história da protagonista; e alucinação, que se enquadra no subconsciente da protagonista. A forma como discorre a tragédia carioca em três planos, a projeção da mente da personagem, quanto aos conflitos, dúvidas, perturbações e processo de composição da mente, rompeu com a estrutura convencional e assumiu a influência do cinema, trouxe uma linguagem coloquial, e introduziu uma nova maneira de fazer teatro, o que

ainda não havia ocorrido nesse segmento, ou seja, após mais de vinte anos da semana de arte moderna de 1922, *Vestido de Noiva* representou um marco para a modernização do teatro nacional. Magaldi (1987, p. 18) corrobora que, “o processo de Nelson Rodrigues foi o de um dramaturgo que construía conscientemente o moderno teatro brasileiro”. Nelson Rodrigues escreveu 17 peças, vários contos e 9 romances.

### 1.1 Dramaturgia rodrigueana

Uma interessante observação quanto a rejeição de Nelson Rodrigues em ser considerado um artista moderno, parte de características dos artistas desta fase que estavam empenhados a expressarem-se a partir dos moldes europeus, diferente a essa postura, Nelson era um autor que demonstrava seu lado corrosivo e carnavalizante que eram expressos através do “diálogo coloquial, a ambientação urbana, a ruptura da linha do tempo, a ênfase na vida interior das personagens etc.” (DRUCKER, 2010, p. 25)

Nelson Rodrigues destaca-se em sua época por recusar toda proximidade à cultura europeia, “na literatura, a linguagem coloquial é introduzida. A linguagem não deve ser retocada e enfeitada para que a própria realidade possa emergir”. (DRUCKER, 2010, p. 31)

“De fato, não poderia assinar nenhum manifesto nem se engajar em nenhum movimento de vanguarda, dada sua concepção do que seja fazer arte”. (DRUCKER, 2010, p. 31)

Apesar de Nelson não se prender ao que ditava os modernistas, naturalmente algumas influências podem ser notadas em sua obra. Nunes (2004, p. 158) afirma que, “a obra de Nelson Rodrigues é classificada dentro da linha filosófica e teatral denominada de expressionismo que se caracteriza por expressar fortes sentimentos e os conflitos deles resultantes”. O autor pauta-se na expressão de Elizabeth Luckesi (2004, p. 158):

O expressionismo é um movimento artístico que se caracteriza pela expressão de intensas emoções. As obras não têm preocupação com o padrão de beleza tradicional e exibem enfoque pessimista da vida, marcado pelos fortes sentimentos humanos. O prazer, a angústia, a dor, são os temas mais abordados.

Os modernistas procuravam promover a arte brasileira no cenário mundial, enquanto Nelson Rodrigues estava empenhado em produzir seus textos e, conseqüentemente evidenciava seu talento em suas obras.

Vila Lobos, um compositor que foi seu companheiro de jornada do Modernismo, também era avesso ao modismo e uma de suas expressões descreve bem o que eles possuíam de incomum:

“Há três espécies de compositores: os que escrevem música-papel, segundo as regras ou modas, os que escrevem para ser “originais” e realizar algo que os outros não realizaram e, finalmente, os que escrevem música porque não podem viver sem ela. Só a terceira categoria tem valor”. (DRUCKER, 2010, p. 33)

Talvez tal expressão representa adequadamente as obras de Nelson Rodrigues e sua visão às mazelas da sociedade que precisavam ser expostas da maneira mais objetiva possível.

Havia o reconhecimento da influência que a tradição exercia sobre os artistas da época, sabe-se também que não há como desvencilhar-se de algo que influencie, porém é possível decidir qual será o poder de influência exercido em suas produções, ou seja, é importante reconhecer o lugar da tradição e as inferências inovadoras, mas para o artista incomum esse relacionamento é diferenciado, a forma de produzir é mais livre.

Nelson Rodrigues não foi uma pessoa erudita, mas também não foi inculto. Pode-se ser classificado como um autodidata que se destacou por sua experiência com variadas leituras, o que provavelmente o direcionou a interessar-se mais pelo caminho jornalístico, que já soava como premeditação uma vez que seu pai e o irmão mais velho foram suas maiores influências intelectuais.

Nelson não se apresentou às pessoas como um estudioso, assim como não concluiu a educação formal, mas foi uma prova notável de que o meio social em que estamos inseridos nos deixa marcas positivas ou negativas. Ele trabalhou como jornalista desde sua juventude e o relacionamento com os jornalistas e escritores ganhou o lugar da educação formal.

Houve quem duvidasse que alguém como Nelson Rodrigues demonstrasse segurança discursiva de forma que fossem encontradas características da tradição, uma aguçada “perspectiva histórica”, pontos de referência e uma obra coesa.

Uma verdadeira obra de arte verdadeira não é arbitrária, não incorpora uma infinidade de elementos. Há um tipo de coesão na obra diferente da simples correção gramatical. Se o autor não vê essa diferença e permite a interferência de diversos elementos aleatórios, a obra se desfigura. (DRUCKER, 2010, p. 41)

Essa ideia citada representa bem a linha de raciocínio de Nelson Rodrigues, pois dizia que tudo exige um único autor, mesmo no universo do teatro aonde tal arte está acompanhada de interação contínua, no que diz respeito à produção do mesmo, ele defendia o “recolhimento” para garantir a “fidelidade”, com o propósito de ter um bom desenvolvimento do próprio trabalho.

Drucker (2010, p. 41) afirma que “o decisivo é a relação do artista com seu público”, infere ainda que, “no teatro, existe um elemento principal: o texto”.

Nelson era consciente de que a composição dos elementos teatrais, como o diretor, cenário, a iluminação, os atores, eram importantes, mas que não poderiam sobressair ao texto. Este é o elemento imprescindível que dita o sucesso da obra, quando o texto é fraco, vazio em suas expressões, a tendência é que se utilizem dos outros elementos teatrais para compensar o texto insípido de uma peça. “Trata-se de uma posição de princípio: o teatro exige um texto pungente e gira em torno dele”. (DRUCKER, 2010, p. 41). Pode-se considerar que essa expressão refere-se às interferências que muitos diretores e até mesmo atores competentes por sinal, mas que não consideram o texto como suficiente e passivo apenas de uma interpretação que represente exatamente o que o escritor pretendia expressar.

Tal texto que estimule e convença tanto diretor, autores e principalmente o leitor espectador é o que alcança seus objetivos de comunicação e expõe a crítica à sociedade quanto a todas as mazelas escancaradamente notadas.

Como expressei anteriormente, Nelson não se considerava um estudioso, realmente não era comparado aos cultos autores que possuíam um vasto repertório de leituras, mas isso porque nunca pretendeu ostentar as leituras que realmente fizera, desde garoto ele lia de tudo, assim pode-se dizer que Nelson agregava as informações absorvidas em suas leituras com o seu conhecimento de mundo e sem utilizar-se de fórmulas para promover o seu trabalho. Isso ocorreu, por exemplo, através da obra *A vida como ela é*, alcançou sucesso passando a ser conhecido do grande público.

“Tenho uma capacidade extraordinária para fazer textos de agrado unânime, tenho fórmulas, mas que nunca usei no teatro”. (DRUCKER, 2010, p. 43)

Para Nelson Rodrigues o fator que destaca uma obra como arte vai além de um acabamento impecável ou da ausência da polidez priorizando a abordagem de temas importantes. O autor considera que uma obra que não tenha falhas, que não se aproxime do público enquadrando-se nas perspectivas do mesmo, é fracassada. O leitor-espectador familiariza-se com um texto ou um espetáculo que o reporte a uma representação de vida diferente, até mesmo a um confronto que exija suas inferências para compreender os propósitos discursivos. Enquanto isso, Nelson enquadrou-se em uma estrutura que atende a observação e opinião, ele preocupou-se em expressar sua obra sem a pretensão de alcançar um respectivo público a partir de tendências a serem seguidas.

Podemos considerar que Nelson Rodrigues possuía uma consciência aguda por viver em um país periférico à grande civilização que começou na Europa, porém dependente desta. (DRUCKER, 2010)

O momento que o autor presenciava referia-se à chegada do progresso, conseqüentemente suas opiniões abordavam áreas sobre arte, cultura e política, as influências que a sociedade sofria e suas conseqüências.

As obras de Nelson Rodrigues tiveram uma influência fortuita devido as relações com o meio político, como a ditadura, de sua época, contudo pode-se considerar que ao modo de pensar dele a política não era uma forma viável de

resolver o problema do sofrimento humano. De acordo com Drucker (2010, p. 25), “Nelson Rodrigues foi alguém que sofreu influências de seu tempo e de seu meio e as transformou em algo apenas ligeiramente imprevisível”. Ele foi um autor que rejeitou participar de manifestos e vanguardas, possuía uma concepção altamente individualista, dotada de notável genialidade do fazer artístico.

Nelson Rodrigues expõe em suas obras as personagens que podem ser repartidas em dimensões de famílias, referindo-se a aspectos consideráveis da sociedade brasileira e, com certeza, da psicologia. Para tanto, pautava-se em obter resultado ao examinarem algo novo no tema abordado, este que era conhecido, era apresentado através de um objeto sugestivo, porém o que atrairia os olhares dos espectadores seriam os esforços dispensados pelo autor, a considerar que o ideal não se trata de adequar-se à prática artística do momento, mas pensar na mobilidade de tal prática, de que “o uso mecânico de técnicas não ilumina nenhum objeto”. (MAGALDI, 1987, p. 3).

“Pergunta-se que forma de tragédia é compatível com nossos dias. Essa forma de tragédia deveria ter pontos em comum com o passado, sem deixar de levar em consideração as circunstâncias transformadas do presente”. (DRUCKER, 2010, p. 14-15)

A dramaturgia rodrigueana foi considerada como “teatro desagradável”, pois suas demais obras eram permeadas por desgraças, gerando um estranhamento por parte do público em tantas mazelas expostas em cenas. É importante salientar que apesar da inspiração ou influência que Nelson Rodrigues teve por suas experiências jornalísticas e pessoais, seu compromisso com a realidade não era o de imitá-la, mas o que caracteriza suas peças trágicas é o poder de criar vida às imaginações a partir de determinadas leituras e releituras sobre o cotidiano da sociedade.

## 2. O Drama e a Sociedade

A obra *A Mulher Sem Pecado* é considerada como drama, enquadramento este referente ao gênero transitar facilmente da comédia à tragédia, Nelson rotulou este tipo de peça com os gêneros considerados “sérios”. Um drama em três atos que apresentou a inovação do dramaturgo por manter as primeiras falas do segundo e do terceiro atos, reproduzindo as últimas dos atos anteriores. Dessa maneira, não haveria interrupções no espetáculo.

O drama é um gênero do discursivo literário que em sua construção estética requer uma segmentação quanto ao que está sendo contado, são levados em consideração os atos, os cenários, os diálogos, tudo o que envolve o espetáculo. Na peça teatral o texto que é elaborado carece da retórica como parte integrante do processo de comunicação, a fim de que, o objetivo de convencer e conceder significados ao texto seja alcançado através das particularidades do discurso dramático.

Em consonância com Turchi (2003, p. 242), sobre o respectivo gênero literário e especificamente na obra de Nelson Rodrigues:

Antes de se tornar uma forma tradicional de literatura, o teatro é uma expressão da vida estritamente ligada ao mito por ser representação dos atos divinos. Os dramas rodriguianos parecem pôr em cena personagens anteriores à história e à civilização, no instante da queda original, com as degenerações todas de exilados do convívio com os deuses ou do paraíso terrestre, sozinhos, abandonados a um destino implacável. As convenções impostas pela sociedade a uma existência civil ainda não existiam para encobrir e atenuar os efeitos da queda. A civilização castra os impulsos naturais e as convenções sociais e disfarçam as taras em valores culturais da raça para possibilitar a continuidade da vida.

De acordo com Pallottini (2006), um texto dramático diferencia-se pelo conteúdo que se pretende exprimir. Tal conteúdo é objetivado a partir de ideias, sensações, emoções, lembranças, observações, que emanam do ser humano frente a suas relações, esse texto não visa somente o entretenimento, possui também a finalidade de tornar o espectador um ser que seja apto para



compreender com maior perspicácia o que os significados representam e instigá-lo a refletir e agir mediante as questões sociais que vive.

De acordo com Interlandi (1998, p. 46):

*A forma teórica do texto dramático* que é o conjunto estruturado dos elementos de que dispõe e deve utilizar o autor dramático e que permite ao leitor o reconhecimento de tal texto como sendo dramático; e *a forma teórica da obra dramática* que é o conjunto estruturado de meios que unificam os elementos da forma teórica do texto dramático de maneira a organizar um todo coerente.

As formas teóricas, da obra e do texto dramático, podem ser percebidas na peça teatral de Nelson Rodrigues, onde tal noção de coerência subdivide a obra em três atos, todos se complementam para conceder à peça um começo, meio e fim convincentes, dotados de sentidos que sejam possíveis de ser compreendidos.

Para Interlandi (1998), essas formas teóricas são reforçadas por elementos que estão relacionados à dramaticidade e reforçam o texto que é constituído por dois planos: o plano textual, que determina as unidades sucessivas do eixo sintagmático, formando uma linha ininterrupta, e o plano cênico determina as unidades da série paradigmática, formando grupos acabados de elementos justapostos.

Na dramaturgia existe uma leitura classificada como transversal, é a que se relaciona às questões do espetáculo teatral, precisamente à receptividade limitada do espectador. Trata-se da interferência na decodificação dos signos quanto ao que está sendo ouvido, visto e ao que o autor intenciona exprimir, sendo necessário realizar uma leitura que auxilie o espectador.

Segundo Demarcy (1998, p. 35):

[...] a leitura transversal efetua-se por meio de três operações [...]: 1. reconhecimento dos elementos significantes; 2. leitura desses elementos: isolamento dos sentidos múltiplos através de um relacionamento com a realidade sócio-cultural; 3 ancoragem dos significados verdadeiros: através da combinatória, do reconhecimento de traços de afinidade ou de complementaridade entre os diversos significantes que se produzem ao longo do desenrolar da representação.

Existem três características da consciência que interpõem os momentos citados acima, são elas: simbólica, paradigmática e sintagmática. A primeira trata da decifração através da observação, relacionamento daquilo que se tem conhecimento com o signo que é identificado através da percepção simbólica; a segunda diferencia-se como forma de pensamento comparativo, que especifica e aprofunda o que foi identificado como signo; já a terceira possui relação à realidade sócio-cultural que o signo representa, acuradamente os variados significados são obtidos, tanto pelas identificações, afinidades, complementaridades, como pelas oposições que revelam [R. Barthes apud Richard Demarcy, 1998]. A partir da leitura transversal é possível notar que na obra o contexto histórico é evidenciado, fazendo com que a relação do leitor-espectador seja de interagir com a peça, tornando-se um ser verdadeiramente ativo, que faz ligações entre a sociedade e a história, que vai além do observar, sendo instigado à comunicação com o outro.

Há ainda a noção de situação dramática, definida por Interlandi (1998, p.48), “que permite: 1. fixar um procedimento generalizado para classificar os elementos do texto dramático; 2. Delimitar a unidade fundamental de análise da obra dramática”.

Segundo Interlandi (1998, p. 49):

[...] ao lado da descrição sintética, que se realiza sobre o conjunto de situações, é necessário também realizar-se a descrição analítica sobre cada situação, porque para se conhecer aquelas relações unificadoras é preciso anteriormente determinar as relações que se estabelecem entre as categorias de elementos no interior de cada situação, a fim de que possamos distinguir quais os elementos da situação examinada que estarão em relação ou não, com as relações de elementos das demais situações.

Para que a relação entre as situações seja determinada, critérios deverão ser estabelecidos, pelo o que é dito, mostrado, representado em cada uma das situações, como também, pela definição da relação que possibilita que provas sejam instituídas, evidenciando se em cada caso existe uma relação de dependência entre as relações consideradas.

As provas têm a função de examinar detalhadamente cada situação e relações entre uma situação específica e as outras situações, verificando se

uma situação pode mudar de lugar ou ser omitida sem que seja alterado o “significado” das outras situações do texto. Se o resultado for positivo a situação pode ser alterada, não havendo relação de dependência, se for negativo não poderá ser alterada por causa da relação de dependência (INTERLANDI, 1998).

Os critérios utilizados nas provas pretendem ordenar as situações que deságuam nos tipos de unidades coerentes, são eles:

1. *cadeia*, as situações ocorrerão a partir de um sentido – por relações de independência, que colocam as situações em justaposição; ou nenhuma situação pode mudar de lugar – quando as situações se sucedem ligadas por relações de dependência. 2. *sistema*, no qual as situações ordenadas segundo relações de dependência (seleção), interdependência (solidariedade) ou independência (combinação), não podem ser isoladas uma das outras, mas não são ordenadas segundo uma sucessão, isto é, não obedecem a um determinado sentido direcional. Formam, ao contrário, vários conjuntos de situações. (INTERLANDI, 1998, p. 50-51)

Segundo Demarcy (1998, p. 24), “a unidade significativa pode não ser apenas um elemento significativo único, mas sim um conjunto de elementos combinados de modo a produzir um sentido – sentido não reduzível à soma dos elementos [...]”. No texto dramático não é regra que apenas um dos dois tipos de unidades coerentes seja evidenciado, a dramaturgia é o conjunto de processos que procura organizar a construção de ideias, sendo que a totalidade do texto concretiza-se em cenas, estas que não têm seu sentido reduzido como se a peça evidenciasse meras situações, mas têm o propósito de alcançar o leitor-espectador, levando-o não somente a refletir, mas também a agir, identificando e confrontando as questões sociais trazidas à tona.

A leitura de uma peça teatral, a partir das construções que são possíveis por intermédio das informações contidas na peça, a história que se segue, as ações que se sucedem, gestualidade, cores, luzes, entre outros, permite ao leitor envolver-se ao que é encenado, porém seu envolvimento ocorrerá se houver a identificação de informações que sejam relevantes.

De acordo com Demarcy (1998, p. 25), “o teatro é um universo de signos que utiliza, como meios de comunicação, significantes que desembocam quase sistematicamente na conotação; neste sentido, o teatro é uma arte do código, da convenção, mais do que todas as outras, arte que depende de uma codificação muito forte”.

O teatro permite que sentidos sejam compreendidos através das características que compõem o seu sistema de interação; a fala, os gestos, o cenário, sendo que sua estrutura direta ou indiretamente envolve-se ao que o autor obstinadamente pretende transmitir e exige a participação do leitor não apenas para notar uma relação entre as informações, mas reconhecer que os códigos expostos por essas informações pretendem criticar.

A acentuação do significante conduz também a efeitos de desconstrução e distanciamento, efeitos que se produzem através desta majoração “insólita” e “estranha”, sob o golpe da distância estabelecida entre o significante e o significado [...] (DEMARCY, 1998, p. 30).

O amor é um signo que carrega consigo um significado que não pode ser observado à parte da sociedade e seu momento histórico, estes que são um significante, onde os aspectos predominantes em uma peça remetem o leitor a significados de conotação, que o permite sair da obra na qual está se deparando, fazer inferências quanto à realidade e penetrar a temática da obra que é transmitida conforme os critérios de um papel social.

Segundo Demarcy (1998, p. 32), “é a história de uma sociedade, lentamente, difusamente, que aos poucos se inscreveu num signo, e é dela que se deve esperar o aparecimento dos significados de conotação”.

## 2.1 O Dialogismo

Nos contextos históricos observados na peça e nos romances, modernismo e romantismo, consideravam-se algumas características sociais como padrões que deveriam ser seguidos sem questionamentos, no relacionamento conjugal essas características são destacadas, mas subentende-se que em qualquer relacionamento formal deveria existir o amor. A partir da representação do que Nelson Rodrigues considera como amor moderno, foi possível realizar uma reflexão comparativa entre a representação do amor nas obras.

De acordo com Brait (2005, p. 33), Bakhtin reconhece a linguagem como dialógica:

[...] Para ele a linguagem é, por constituição, dialógica e a língua não é ideologicamente neutra e sim complexa, pois a

partir do uso e dos traços dos discursos que nela se imprimem, instalam-se na língua choques e contradições. Em outros termos, para Bakhtin, no signo confrontam-se índices de valor contraditório. Assim caracterizada, a língua é dialógica e complexa, pois nela se imprimem historicidade e pelo uso as relações dialógicas dos discursos.

Percebe-se que o dialogismo, da forma que é considerado o pensamento bakhtiniano, mostra que a língua nunca é indiferente, e possibilita que obras de períodos distintos sejam associadas, com a finalidade de analisar os discursos incomuns que representam a aproximação entre os romances românticos e a peça modernista.

Segundo Barros e Fiorin (2003), Bakhtin compreende o dialogismo como o motivador responsável por estabelecer a linguagem e a qualidade do sentido do discurso. A interação verbal entre o enunciador e o enunciatário do texto, e a intertextualidade nas entranhas do discurso, dizem respeito ao dialogismo discursivo, sendo um estudo amplo da palavra emitida por duas ou mais pessoas, ou seja, a relação do eu e o outro.

O dialogismo discursivo mantém uma relação que se concretiza entre os textos, tanto ao emissor quanto ao receptor, e determina-se através da relação que acontece no interior dos textos e entre os mesmos.

De acordo com Brait (2005, p. 58), para Bakhtin o dialogismo, "fundamenta-se assim na negação da possibilidade de conhecer o sujeito fora do discurso que ele produz, já que só pode ser apreendido como uma propriedade das vozes que ele enuncia".

Somente através de sua produção discursiva o sujeito torna-se conhecido, suas características pessoais, as questões morais e sociais, são materializadas devido a interação discursiva entre o texto e a enunciação daqueles que compõem o mesmo.

## 2.2 A Intertextualidade

De acordo com Barros e Fiorin (2003), a intertextualidade como efeito dialógico pode ser considerada anterior ao texto, já que este é produzido por um autor que complementa sua intenção discursiva por intermédio das intenções intertextuais, ou seja, as influências que direcionam o indivíduo ao conhecimento permitem compreender que o envolvimento intertextual é realizado antes do textual.

A intertextualidade não é apenas a criação de um texto a partir de outros, é um emaranhado de informações influentes, como o contexto histórico, que são consideradas para a construção de um texto com percepções diferentes, ou seja, o diálogo intertextual ocorre a partir da relação do leitor com seu saber prévio, para identificar quando existe um diálogo entre os textos.

Para Barros e Fiorin (2003, p. 6), "Discurso poético, é aquele que instala internamente, graças a uma série de mecanismos, o diálogo intertextual, a complexidade e as contradições dos conflitos sociais". Entende-se que há um caminho a ser traçado onde as mazelas da sociedade e o diálogo intertextual são internalizados em um discurso composto de mecanismos que viabilizam a comunicação, permitindo que a compreensão do texto seja concretizada.

Barros e Fiorin (2003, p. 35), afirmam que, "A intertextualidade não é fenômeno necessário para a constituição de um texto. A interdiscursividade, ao contrário, é inerente à constituição do discurso". Compreende-se que o interdiscurso não se compromete quanto ao intertexto, pois primeiramente o enunciador evidencia o seu discurso, ao se referir a um texto.

De acordo com Bakhtin (1997, p. 86):

O pensamento humano só se torna pensamento autêntico, isto é, ideia, sob as condições de um contato vivo com o pensamento dos outros materializados na voz dos outros, ou seja, na consciência dos outros expressa na palavra.

O pensamento torna-se visível a partir do momento em que mantém relação com outros pensamentos, onde adquire uma forma particular de expressão, mas mostra claramente sofrer influências discursivas referentes a determinado assunto, nisto enquadra-se a intertextualidade.

### 2.3 Carnavalização e Inversão

Conforme Lopondo (2006, p. 180), Bakhtin atrai os olhares a uma sustentação inerente da ideia, de que "tudo que é ideológico é um signo e carrega em si o valor de representação do conjunto da vida social", ou seja, as considerações a cerca da constituição das ideias, tal como uma área de influência, firmam-se pelo valor de representação que está intimamente relacionado ao modo de viver da sociedade.

Sobre o efeito de carnavalização notado na peça pelas atitudes das personagens quanto a representação do amor no relacionamento conjugal, Lopondo (2006, p. 194) afirma que:

A intenção é fazer refletir na construção das personagens os efeitos da carnavalização proposta por Bakhtin - a subversão da ordem, a inversão dos papéis sociais e, por conseguinte, a desestabilização do poder dominante.

O amor parodiado na obra *A mulher sem pecado*, tem por base um outro texto já codificado que, em uma nova representação, sofre uma inversão e adquire novas formas de expressão, um assunto tão admirável aos moralistas de determinado período tornou-se subvertido e atípico, assim, a carnavalização do amor ocorre devido ao embate do modernismo, que resulta na depreciação dos aspectos antes tão valorizados no romantismo.

De acordo com Bakhtin (2010, p. 264), a inversão, "resume-se no seguinte: o pensamento mitológico e literário localiza no passado categorias como o objetivo, o ideal, a equidade, a perfeição, o estado harmônico do homem e da sociedade, etc". O pensamento literário contemporâneo pode apresentar-se como inovador epositor a essas categorias, modelos a serem seguidos, fazendo com que ocorram embates entre situações contrárias, como: fidelidade e infidelidade; amor e ódio; vida e morte; céu e inferno; entre outras.

## 2.4 A Paródia

Para Hutcheon (1991, p. 156), “[...] Uma das formas pós-modernas de incorporar literalmente o passado textualizado no texto do presente é a paródia”. Através da intertextualidade modernista o passado é reescrito em um novo contexto, que possibilita uma aproximação entre o passado e o presente do leitor, por isso, é importante compreender que a paródia é a adaptação irônica de algo que já foi emitido, a julgar o saber e a lembrança do leitor, demarcados por relações sociais, para que o propósito o qual a combinação foi emitida seja alcançado.

Segundo Brait (2005, p. 120), "pode-se entender o texto irônico (unidade de enunciação do autor + unidade de enunciação do outro) como resultado de uma operação dedutiva de contradição ou contrariedade em que se recupera o elemento pressuposto como a verdadeira expressão da significação".

O texto irônico é a apropriação que um autor faz quanto a um determinado elemento já abordado por outro, atribuindo um novo sentido que sofreu uma inversão e é considerado como a expressão mais adequada. A imitação é uma forma que é caracterizada por uma inversão irônica, esta por sua vez, é um mecanismo característico da paródia que exemplifica não haver necessidade do riso que escarnece ou ridiculariza frente à crítica.

Segundo Lausberg (2004, p. 251):

A ironia, como tropo de pensamento é, em primeiro lugar, a ironia de palavra continuada como ironia de pensamento, e consiste, desta maneira, na substituição do pensamento em causa, por um outro pensamento, que está ligado ao pensamento em causa por uma relação de contrários e que, portanto, corresponde ao pensamento do adversário.

Com a interação dos romances e da peça teatral estudada é notada essa construção de sentido sobre a ironia na fala e ações das personagens, os pensamentos do período romântico sobre o amor, que antes eram valorizados e defendidos, passaram por uma reformulação de valores, onde diferentes pensamentos modernistas são instituídos como contradição para evidenciar a realidade social.



Segundo Hutcheon (1985, p. 72), “a ironia é fundamental para o funcionamento da paródia, [...] A diferença importante emana do fato de a ironia possuir uma especificidade simultaneamente semântica e pragmática”. A ironia permite que os sentidos explicitados em um novo texto sirvam de oposição a determinado assunto do texto parodiado, culminando em uma crítica de contextualização prática quanto às representações morais e sociais.

Machado (2012, p. 19) corrobora que:

A paródia só se torna um gênero por causa da distância que toma do texto parodiado, pela arte que emprega para modular tal texto, para “subvertê-lo”.  
Mas a paródia só obtém o título de “subversiva” porque ela emprega a ironia, seja de forma evidente, seja de forma sutil.

De acordo com Hutcheon (1985, p. 51), “o sentido final da ironia ou da paródia reside no reconhecimento da sobreposição nos níveis, superficial e implícito”.

A modernidade se aproxima do passado para problematizar as questões que divergem de seus atuais conceitos, se apropria da intertextualidade como um referente que compõe os discursos do presente contexto, assim, dados históricos que são utilizados na ficção servem para que o novo texto construa um discurso que convença o seu leitor.

A paródia é um termo tão contraditório que, ao mesmo tempo em que incorpora, por sua peculiaridade separa e contrasta, tendo sua significação textual alcançada pela forma e o conteúdo do texto.

Machado (2012, p. 19) afirma que:

Enquanto estilo de escrita, sabe-se que a paródia está ligada à destruição e à reconstrução de um texto; este *a priori* seria um texto “sério”. No entanto, sabe-se também que a paródia pode aparecer de um modo mais ligeiro e menos previsível: isso depende de seus utilizadores. Alguns deles, ao adotar a paródia – ou suas estratégias ou efeitos – não destroem completamente o texto-alvo: preferem abrir seus escritos para a intrusão lúdica de um elemento inesperado. Vê-se aí a presença de uma estratégia de escritura que visa à captação do auditório: o discurso paródico se manifesta através de um jogo que brinca de “esconde-esconde”. Jogo inesperado e sedutor, por vezes malicioso, que vem perturbar o registro do discurso primeiro, abrindo-o para um discurso segundo.

Para Hutcheon (1985), a estrutura de um texto é identificada como paródia através da astúcia de decifrar um texto codificado, e decodificá-lo a fim de construir um novo sentido.

A paródia implica em um contrato a ser estabelecido entre seu *sujeito comunicante* e seu *sujeito interpretante*. Talvez uma metáfora para explicar o “porquê” dos atos comunicativos da vida em sociedade: o contrato é algo que precede e comanda a execução desses atos. E ele existe em função das diferentes situações nas quais os sujeitos da linguagem se veem inseridos.

Assim, quando o *sujeito comunicante* tem em mente uma visada de provocação ou de transgressão ele pode (se quiser), através de seu *sujeito enunciador*, dar ao seu ato de linguagem a forma e as cores da paródia. O que leva a supor que esta se enquadra em um projeto de fala, fruto de uma intenção pré-concebida. (MACHADO, 2012, p. 17)

Dessa maneira, a paródia objetiva-se por intermédio da intertextualidade. A interação textual que viabiliza a reprodução de sentidos envolve o fato de o leitor ativar referências textuais percebendo o que foi retirado de um texto e está sendo utilizado em outro.

A partir da relação entre os textos, a paródia é compreendida por suas particularidades que não permitem que seja confundida, em meio a outros termos como o pastiche, a citação, entre outros que apresentam alguma similaridade. A paródia diverge de uma norma estética específica, e ao mesmo tempo, como base, apropria-se da estética.

Vemos assim a paródia como um elemento que subverte uma ordem já estabelecida, no “mundo normal”. Mas, ela opera uma “subversão legalizada”. A junção de vozes que é própria à paródia esconde e desvela uma visada provocadora, insolente [...] (MACHADO, 2012, p. 16)

É necessário dizer que apesar de a paródia distinguir-se de outras estruturas literárias por suas características, não significa deixar de utilizar variadas formas de imitação e apropriação textual. Na verdade, são esses entroncamentos que valorizam o alcance que a paródia possibilita, não se sobrepondo a sua ajustada modificação textual.

A sátira e a paródia são técnicas que se conjugam. No entanto, a primeira é uma técnica literária que ridiculariza e tem o propósito de provocar

ou evitar mudança, visando a recomposição de valores positivos, ela é relacionada às dimensões política, social ou moral. Já a paródia, é uma técnica onde ainda que apresente algo que ridiculariza possui um foco diferente, atem-se ao contexto estético e como consequência alcança seus objetivos que dizem respeito ao questionamento de valores da sociedade.

A conjunção das técnicas literárias que resultam no julgamento irônico da sociedade é considerada como paródia satírica, sendo percebida não somente em textos, mas nos meios de comunicação, que descrevem o contexto social, como músicas, artes visuais, entre outros.

É evidente que a paródia possui uma carga semântica maior do que o texto original, a desconstrução de um sentido para a reconstrução de outro, implica na certeza pressuposta do conhecimento de mundo do receptor e nas estratégias adequadas que permitem a obtenção do novo sentido.

Dessa maneira, a paródia moderna tem servido de arma crítica e ridicularizadora, sendo que, para ela obter êxito constrói-se em harmonia com a ironia, e para que o texto seja decodificado pelo leitor, com propósito de codificar o que se está sendo transmitido, o leitor precisa compreender a intenção irônica codificada no texto que já sofrera uma decodificação.

### 3. Retórica

A Retórica é a técnica que possui a finalidade de convencer e persuadir, está vinculada à organização do pensamento e da palavra, na concretização da linguagem humana no processo de comunicação de forma harmônica, proporcionando ao leitor ou ouvinte o prazer de numa sequência lógica e coerente captar o que está sendo transmitido [Fernandes *apud* Lausberg, 2004].

Devido a questões de má utilização da Retórica, onde os discursos eram vazios e enfeitados demais, servindo apenas para fins próprios, tal técnica foi substituída no século XX e no final do século XIX, pela Estilística, que, pelo cunho crítico literário, sua apropriação era direcionada à observação do estilo dos autores e ao sentido estético presente no texto, no entanto, o envolvimento desta quanto a termos predominantes da Retórica fez com que estudos considerassem as duas técnicas como importantes no meio literário, enquanto a Estilística entendia os meios linguísticos dispostos ao escritor, a Retórica abrangia precisamente a essência das palavras e expressões, faladas ou escritas de qualquer artista (Lausberg, 2004).

Pode-se dizer que a retórica não apresenta um encadeamento lógico de persuasão em relação ao texto sem sujeitar-se ao que compõe a estrutura do mesmo, a gramática deve caminhar ao lado de tal técnica, da mesma forma, os gêneros literários em suas representações precisam estar unidos à retórica para que sejam concretizadas todas as intenções comunicativas que viabilizam os sentidos do texto.

Segundo Interlandi (1998, p. 62):

O equilíbrio dramático pode ser considerado por intermédio de três personagens, A, B e C, se A está em relação de adversidade com B e C e estes mantêm uma relação de colaboração temos uma situação estável: supõe-se que a existência de um adversário comum tende, naturalmente, a reforçar a colaboração entre B e C; se, ao contrário, A, B e C estão dois a dois (AB, AC, BC) em relação de adversidade, temos uma situação instável, isto porque, onde a adversidade for menos intensa haverá sempre a possibilidade de estabelecer-se uma relação de colaboração a fim de enfrentar o inimigo comum.

O equilíbrio dramático exposto acima está presente na peça teatral abordada, onde as personagens e suas particularidades possibilitam que as situações sejam de adversidade ou colaboração, devido à relação do triângulo amoroso explicitado.

Silva e Murata (2012, p. 34-35) corroboram que:

O percurso passional faz parte de relações duais entre três actantes que constituem o triângulo do ciúme (sujeito – objeto – rival), e a depender do ponto de vista do ciumento esse percurso pode resultar em sofrimento, temor ou angústia. O ciúme é uma paixão complexa, oriunda de uma organização narrativa patêmica anterior, em que o sujeito teme perder seu objeto de valor para um rival existente ou não.

Conforme Pallottini (2006, p. 16-17):

A ação principal é consequência da Ideia Central (estamos sempre lidando com o conceito de unidade) e tende a ser **uma** porque persegue um **objetivo**. Objetivo é aquilo que o protagonista da peça, o personagem que mais coisas faz, o que mais age, procura obter. E segue lutando para isso, mas vai encontrando, no seu caminho, **obstáculos**. Os obstáculos são dificuldades, entraves de todo o tipo que o actante encontra: outros personagens e suas vontades, impossibilidades materiais, morais, de costumes, óbices naturais, relativos à natureza das coisas e do mundo, Deus, a fatalidade, o preconceito ou qualquer outra abstração.

Na peça teatral *A mulher sem pecado*, a ação principal trata do ciúme excessivo dentro do relacionamento conjugal como assunto central, sendo que as ações e as palavras de Olegário traçam o percurso discursivo que está fixado no objetivo de desmascarar Lídia, mas ele enfrenta as interferências que surgem a fim de que suas convicções não sejam preservadas e seu objetivo não seja alcançado.

A única relação que o ciumento deseja de fato estabelecer com o objeto de valor é a de exclusividade, com a qual ele não lida com nenhum rival, e mantém uma relação de conjunção e estabilidade com a pessoa amada, assim, pode se dedicar ao outro sem nenhuma tensão, porém algumas vezes, o ciumento pode adquirir um papel patêmico, no qual sempre acha que tem um rival mesmo em potencial, daí então, muitas vezes passa a vigiar o objeto amado ou mesmo motivar a traição devido ao ciúme excessivo, caso que ocorre na peça *A mulher sem pecado*. (SILVA; MURATA, 2012, p. 36)

A retórica é uma técnica auxiliadora, onde as formas de pensamento e de linguagem passam a contribuir e fortalecer os argumentos da personagem, mesmo que existam obstáculos, pois uma vez que essas formas estejam bem concatenadas resultarão no fim que se deseja.

Segundo Lausberg (2004), a retórica em um intento mais amplo de expressão é concernente ao *discurso em geral*, que é emitido por qualquer sujeito que exerce ação em uma sociedade, sem o conhecimento estrutural do que faz, mas por meio do conhecimento empírico, já em um plano menor dedica-se ao *discurso partidário*, que é considerado como retórica escolar, é a técnica utilizada nos tribunais, que exige o domínio da linguística, das formas gramaticais e lexicais, conscientemente aplicadas.

Salienta-se que existem os interessados na situação principal, aqueles que de alguma forma se beneficiarão com a permanência ou com a alteração da situação, e se esforçam para que seus interesses sejam alcançados, para tanto, direcionam-se em discursos partidários, com o intuito de persuadir o senhor da situação para que este decida sobre a alteração ou não da situação que seja vantajosa aos interessados. (LAUSBERG, 2004)

De acordo com Lausberg (2004, p. 76):

O efeito atual, que os conteúdos devem exercer sobre o ouvinte e que corresponde à intenção do sujeito falante, depende de duas condições: 1) O ouvinte tem de encontrar-se, atual e ativamente, numa situação comum à do sujeito falante, a qual tem interesse para o ouvinte. 2) O ouvinte tem de dominar, pelo menos empiricamente, as mesmas formas linguísticas (gramaticais, lexicais), que o sujeito falante.

As palavras utilizadas pelo sujeito falante tendem a envolver o ouvinte, assim como o locutor os seus interlocutores, da mesma forma, Olegário demonstra envolver as demais personagens, seus argumentos corroboram para que seu propósito pessoal seja alcançado, porém definirão prováveis situações que implicarão em decisões boas ou ruins a seu favor, mas que serão consequências de suas palavras.

O discurso em geral está relacionado com a situação presente no texto, quanto a projeção do sujeito falante articulando suas palavras e pretendendo

alterar a respectiva situação, esta que por sua vez é ordenada por apontamentos pessoais ou sociais, diz respeito ao sujeito e ao meio em que ele está inserido (LAUSBERG, 2004). Nesse processo sempre há o senhor da situação, aquele o qual é o decisivo intermediário de tudo o que procede, porém pode ocorrer alteração da situação por uma casualidade ou por uma intervenção direta de um indivíduo.

Solidamente as formas linguísticas e retóricas estão calcadas na intenção do sujeito emissor, elas desempenham seus papéis e suas consequências refletem sobre o receptor, isso ocorre pela intenção do emissor que é o mediador entre aquilo que considera ser indispensável e o que deseja em determinadas situações.

De acordo com Lausberg (2004), o resultante dos discursos empregados pelos envolvidos na situação com a finalidade de torná-la diferente é classificado como *ato processual* ou *conversação*, este último resultante ocorre se a situação ajustar-se somente como um risco aos indivíduos.

No discurso dramático o diálogo costuma ser o ponto forte da comunicação, e a conversação ocorre quando os argumentos expõem personagens ao perigo reservado ou evidenciam uma situação embasada no que determinará em ameaça a outros. Contudo, os diálogos não se restringem ao risco iminente, podem também ser construídos pelo ato processual desdobrando-se a uma interação onde diferentes caminhos poderão ser escolhidos pelas personagens, podendo estes realizar as decisões mais acertadas ou não, que contribuirão para discussão e esclarecimento do assunto que se pretende abordar.

Lausberg (2004, p. 80) destaca que:

No ato processual aparecem três gêneros de discurso: 1) a questão acerca da situação é posta por qualquer participante da situação, que se interesse para que a questão seja posta com clareza; 2) os discursos partidários dos interessados na situação; 3) o discurso de decisão proferido pelo árbitro da situação.

Em consonância ao autor, para compreender o discurso geral, é preciso observar que pelo conjunto de circunstâncias que envolvem a situação e por

esta tornar-se um hábito, duas classes de discursos se dividem: discurso de uso único e discurso de uso repetido.

O discurso de uso único é emitido apenas uma vez por um determinado sujeito falante, conseqüentemente a vontade do orador de que ocorra alteração numa determinada situação, dependerá dos atos processuais que socialmente lhe circundam, pois, a tendência é que seus argumentos sejam esquecidos no espaço de tempo em que sucede a situação. Já o discurso de uso repetido, é aquele emitido e realçado pelo orador, aparecendo em intervalos regulares ou não, e por sua constância tem a finalidade de subjugar as situações características da natureza social, fazendo com que seu discurso destaque os padrões, que forjam o caráter das pessoas, definidos pela sociedade.

A literatura é um instrumento de comunicação e permite que determinado contexto histórico seja registrado através de alguma de suas formas de representação, sendo compreendido acerca das mudanças que acompanham a sociedade.

De acordo com Lausberg (2004), o discurso partidário da retórica escolar era direcionado exatamente para a formação de advogados e políticos, sendo dividido em gêneros e estabelecendo normas através de preceitos técnicos, tais conhecimentos e processos propagaram-se à retórica literária, ou seja, à poesia.

O discurso partidário apresenta três gêneros aristotélicos, a retórica escolar os diferencia por: judicial, deliberativo, e epidíctico ou demonstrativo. É importante lembrar que os gêneros podem se alternar, sendo apropriados por uma única personagem que faça parte do ato processual.

O gênero Judicial está relacionado ao que sucede no ato processual, direciona-se pela situação através da construção jurídica, tal qual um discurso que um advogado utiliza em um tribunal, suas funções são de acusação e de defesa, e se apropria de fatos do passado que serão muito importantes para o presente ato processual (LAUSBERG, 2004).

Os argumentos de uma personagem que tende a modificar uma situação enquadram-se ao gênero judicial, para que todos os que estejam à sua volta



venham a aceitar ou adequar-se às normas impostas por ele. Na obra literária observada é notavelmente percebido que há um emissor que acusa ou defende, sendo que revelações do passado são utilizadas para reforçar o discurso de acusação ou defesa que será relevante para a colimada situação.

O gênero deliberativo também está relacionado ao que sucede no ato processual, porém através de uma situação é direcionado por um partido político, visando um discurso que é aproveitado por alguém que se pronuncia perante a assembleia popular, onde suas funções são de aconselhar e de desaconselhar, e ocorre mediante as múltiplas possibilidades que digam respeito a ações políticas futuras, lembrando que essas possibilidades resultam em consequências que nem sempre podem ser favoráveis ao respectivo partido. (LAUSBERG, 2004)

O gênero acima exposto deixa claro que o emissor do discurso é detentor de uma opinião, e através dela a situação é determinada pelo caminho traçado pela personagem, de forma que ao comunicar-se com as demais personagens apresenta a função de persuadir ou não, mudando a opinião delas, permitindo que de maneiras diferentes seus planos argumentativos sejam concluídos, mas não garantindo o sucesso da situação a seu favor, pois apesar de toda e qualquer influência que as personagens sofram, elas serão responsáveis por sua decisão final.

O gênero epidíctico ou demonstrativo, (LAUSBERG, 2004), procede de um orador já estabelecido, que através do discurso expansivo procura atribuir honra a alguma pessoa, suas funções são de louvor ou de censura, ponderando o objetivo de modificar a situação a partir da pretensão do orador de frequentemente comprovar a respectiva situação.

Por intermédio de uma personagem determinada como oradora, na peça teatral é possível notar o poder argumentativo de seu discurso capaz de enaltecer ou depreciar as personagens que a circundam, sendo que fará intervenções quantas vezes considerar necessário, estritamente para alterar a situação que melhor lhe satisfaça.

#### 4. A paródia na peça teatral

D. Carolina, a personagem principal da obra *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, é uma das representações femininas do romantismo que será observada através dos pressupostos da teoria da paródia, em relação a personagem D. Lídia, da peça teatral *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues.

Segundo Machado (2012, p. 19):

Enquanto estilo de escrita, sabe-se que a paródia está ligada à destruição e à reconstrução de um texto; este *a priori* seria um texto “sério”. No entanto, sabe-se também que a paródia pode aparecer de um modo mais ligeiro e menos previsível: isso depende de seus utilizadores. Alguns deles, ao adotar a paródia – ou suas estratégias ou efeitos – não destroem completamente o texto-alvo: preferem abrir seus escritos para a intrusão lúdica de um elemento inesperado. Vê-se aí a presença de uma estratégia de escritura que visa à captação do auditório: o discurso paródico se manifesta através de um jogo que brinca de “esconde-esconde”. Jogo inesperado e sedutor, por vezes malicioso, que vem perturbar o registro do discurso primeiro, abrindo-o para um discurso segundo.

O romance gira em torno de uma aposta entre amigos, de que se o inconstante Augusto se apaixonasse por uma única pessoa durante o período de um mês após o dia de Sant’Ana em uma ilha onde, D. Ana, a avó de um deles morava, teria de escrever um romance sobre sua história.

D. Carolina era neta da dona da casa, além de ser moça e rica, era a representação da felicidade no ambiente em que se encontrava, “[...] com os olhos brilhantes, ágil, e com seu pezinho sempre pronto para a carreira; inocente para não se envergonhar de suas travessuras [...]”, (MACEDO, 1844, p. 49), a alegria e leveza de menina eram uma marca saliente, também era observadora e estava em todo lugar, “hábil menina é ela! Nunca seu amor-próprio produziu com tanto estudo seu toucador e, contudo dir-se-ia que o gênio da simplicidade a penteava e a vestira.” (MACEDO, 1844, p. 99)

Para que a paródia construída na peça teatral seja compreendida, serão citadas algumas personagens dos romances. D. Ana, “avó de Filipe, é uma senhora de espírito e alguma instrução. [...] Em suma, cheia de bondade e de

agrado, ela recebe a todos com sorriso nos lábios; seu coração pode-se dizer o templo da amizade [...]” (MACEDO, 1844, p. 30).

Alguns diálogos revelam muito sobre D. Carolina, que é considerada como uma menina imprudente. Em um diálogo entre Augusto e D. Clementina, uma senhora que falava mal de todos à sua volta, a menina interfere a conversa quando passaria a ser o assunto e demonstra ter um caráter que contradiz as impressões:

[...]

– Acabe, D. Clementina, disse a irmã de Filipe que fingindo antes não prestar atenção ao que conversavam os dois, acabava de fixar de repente na terrível cronista dois olhares penetrantes e irresistíveis.

[...]

– Ela é travessa como o beija-flor, inocente como uma boneca, faceira como o pavão, e curiosa como... uma mulher.

– Sim, tornou-lhe D. Carolina. Preciso é que os ouvidos estejam bem abertos e a atenção bem apurada, quando se está defronte de uma moça como D. Clementina, que sempre tem coisas tão engraçadas e tão inocentes para dizer!...

[...] (MACEDO, 1844, p. 40)

As características de menina travessa de D. Carolina fizeram com que Augusto tivesse uma primeira impressão dela como teimosa, estabanada e impertinente, contudo no decorrer dos momentos em que ele esteve na ilha pôde notar que ela sabia se defender muito bem e possuía o dom de argumentar e sabia ser irônica.

Na peça teatral, não são feitas tantas descrições sobre Lídia quanto de Carolina no romance, pode-se pensar que isso diga respeito à pouca importância da personagem, mas na verdade é uma estratégia do autor para representar o período o qual a obra pertence, evidenciando as características da personagem através das ações da mesma. Enquanto no romantismo pretendia-se enaltecer a pessoa amada, valorizando as emoções e os sentimentos, o modernismo preocupa-se em desconstruir essas ideias tendo por base uma realidade objetiva, e inovadora.

A peça teatral evidencia a relação de um casal e as situações de uma vida a dois, afligida pelo ciúme excessivo, um sentimento que gradativamente desgasta o relacionamento.

De acordo com Silva e Murata (2012, p. 34-35), o ciúme é uma paixão, sendo que:

[...] A partir da relação que o sujeito, o ciumento, estabelece com seu objeto de valor que tanto pode pertencer a ele como não e com um rival que também pode de fato existir ou ser imaginário. O percurso passional faz parte de relações duais entre três actantes que constituem o triângulo do ciúme (sujeito – objeto – rival), e a depender do ponto de vista do ciumento esse percurso pode resultar em sofrimento, temor ou angústia. O ciúme é uma paixão complexa, oriunda de uma organização narrativa patêmica anterior, em que o sujeito teme perder seu objeto de valor para um rival existente ou não.

Pouco é falado sobre Lídia, apenas que ela é um “lindo tipo de mulher, muito jovem e vestida com gosto” (RODRIGUES, 1941, p. 52). Lídia não possuía voz ativa e aparentava ser pura e inocente, apesar de sofrer constantes acusações de infidelidade sem provas vindas de seu marido, a personagem rodrigueana é parodiada, porque enquanto Carolina demonstrava sua personalidade, sendo possível ter uma prévia de quem era tal menina, não havia essa possibilidade quando Lídia entrava em cena, o máximo que fazia era se indignar com as insinuações do marido, porém seu argumento nada influenciava para que Olegário tivesse uma visão diferente dela e mudasse de postura. O envolvimento dos amantes no romance faz crescer um forte sentimento e caminha para que a construção dos acontecimentos resulte no matrimônio, já a união do casal moderno discorre pelo lado contrário, do matrimônio e suas mazelas para a decomposição de um relacionamento, o amor que antes existia desaparece, o tempo faz com que haja uma repulsa entre o casal e o fim não há outro senão a quebra de uma aliança.

Augusto passa a ter maior admiração por D. Carolina depois que a viu cuidando de sua ama de leite que estava passando mal, dava um escalda-pés na ama que nem se preocupava em queimar suas delicadas mãos, encontrava-se curvada aos pés de uma rude mulher. Tal atitude da personagem revela sua personalidade, por preocupar-se com o bem-estar do próximo sem medir esforços. Em contrapartida, Lídia sentia-se incomodada em ter que cuidar da sogra que como uma louca, constantemente vivia enrolando um paninho. Contudo, no momento em que ela tentava dar o que comer para sogra acaba a insultando, mas em seguida se lança aos seus pés pedindo perdão, realmente

se revela deixando claro que para ela o que importa são os seus desejos, o autor faz uma denúncia ao individualismo modernista que contraria os papéis de gênero impostos para a mulher, como: bela, recatada e do lar, pois a personagem mal consegue ser prestativa para sua sogra quanto mais para o marido.

Em *A moreninha*, o passado vivenciado pelas personagens tem o propósito de consolidar o amor para posteriormente os unir, mesmo que seja em um momento conturbado, o que na peça sofre uma inversão, o passado revelado traz suspeitas da personagem, e é fator fundamental que intensifica as ideias de Olegário contra a esposa, e estar ciente das práticas dela no passado influencia diretamente nas suas posteriores ações, de forma que mesmo não havendo divergências no relacionamento, as personagens passam a contemplar, pelo amor se esvaír, o casamento em decadência.

A carta é um elemento presente em ambas as obras; em *A moreninha*, ao mesmo tempo em que é utilizada por outras personagens para tentar ridicularizar Augusto por causa de sua inconstância com as mulheres, quando enviada por Carolina possui a função de alertá-lo a respeito da conspiração contra ele, enquanto em *A mulher sem pecado*, a carta ganha uma expressão bem maior, sendo a última expressão de Lídia ao marido, a carta era desejada por Olegário para servir como prova de acusação, mas quando o seu desejo é atendido e passa a saber que foi traído silencia-se como sua mãe, assemelha-se a ela na loucura e passividade.

Nas obras deparamo-nos com personagens de mesmo nome, D. Ana em *A moreninha*, é uma senhora bondosa, bastante receptiva, pronta a aconselhar e sábia no julgar, uma digna anfitriã que ao se sentar próximo de algum convidado para conversar apenas reafirma todo seu acolhimento, seu papel é muito importante na história por ser uma senhora ativa, que participa diretamente do desfecho da obra, ela é a responsável por recepcionar Augusto e seu pai para combinar o casamento dos amantes. D. Aninha em *A mulher sem pecado*, é considerada uma doida passiva que sempre está enrolando um paninho sentada em uma cadeira, o nome próprio no diminutivo é proposital e inferioriza a personagem que não demonstra reação alguma, nem mesmo para

se alimentar, ela contempla as ações das demais personagens porém não interfere em absolutamente nada, e diferente da personagem do romance que discorda e opina quando recorem a ela, a mãe de Olegário é parodiada pois no momento em que Lídia expressa seus sentimentos, ela que poderia ser uma intermediária a aconselhar para que tais sentimentos de sua nora não ganhassem proporção e não resultassem na fuga, por seu silêncio torna-se cúmplice, permitindo que o futuro de seu filho fosse selado.

Assim como o grito tem o eco, a flor o aroma e a dor o gemido, tem o amor o suspiro; ah! o amor é demoninho que não pede para entrar no coração da gente e, hóspede quase sempre importuno, por pior trato que se lhe dê, não desconfia, não se despede, vai-se colocando e deixando ficar, sem vergonha nenhuma, faz-se dono da casa alheia, toma conta de todas as ações, leva o seu domínio muito cedo aos olhos, e às vezes dá tais saltos no coração, que chega a ir encarapitar-se no juízo [...] (MACEDO, 1844, p. 118)

O romantismo é permeado pela representação do amor citado acima como sentimento indispensável e decisivo para o encadeamento das histórias. No romance observado essas caracterizações são feitas depois de alguns dias que D. Carolina estava longe de seu amado, além de não demonstrar a todos da casa a alegria que sempre a acompanhou, deixa de fazer o que gostava e fecha-se em si. O amor romântico acaba interferindo na razão das personagens como se a distância fosse o fim da existência e a saudade um martírio interminável, leva os apaixonados a atitudes nunca antes cogitadas, como preferir a morte a viver longe, e resume-se no desejo de um único desfecho, a união, só assim será possível desfrutarem do sentimento que abraça os corações.

O homem contemporâneo rompeu as barreiras da repressão e nisto foi, evidentemente, ajudado pela malícia freudiana: o bem e o mal, o ódio e o amor nem sempre são antagônicos, e são muitas vezes complementares. A nossa literatura já não exprime a perda das coisas, mas as mutilações do eu. A neurose característica de nossa época é a angústia; ao contrário do que ocorre com o melancólico, o angustiado desconhece a origem de sua tristeza ou de seu desespero. (LEITE, 1964, p. 55-56)

A peça modernista se desfaz de toda essa representação romântica que foge da realidade e está presa ao amor que pode até sofrer com as

adversidades ou a morte, mantendo o sentimento intacto à pessoa amada. Lídia tem seu momento de desabafo quando fala com a sogra sobre o sofrimento que é viver ao lado do marido, uma paródia quanto a vontade de não estar com Olegário, o cônjuge não é o centro das atenções e muito menos sua falta é sentida. Na verdade, a distância sempre foi desejada, enquanto que em um relacionamento conjugal subentende-se que ocorra proximidade entre o casal, na maior parte do tempo ela estava fora de casa distante do convívio familiar, tanto que a personagem aparece em cena depois de certo desenrolar da peça. Em inversão a personagem romântica, Lídia não deixa de fazer o que gostava, pelo contrário passa a ser mais ausente do lar, enquanto a distância era o que atormentava o casal romântico, a proximidade era o algoz da personagem moderna, e diferente de Carolina que se fechou em si mesma, Lídia se expôs externando tudo o que sentia, ainda que ao final de suas palavras tenha reconhecido sua loucura e pedido perdão aos pés da sogra.

O desejo de morrer de D. Carolina é parodiado pela fala de Lídia que desejava a morte do marido, sustentando seu argumento por não ser a única que pensava dessa maneira, o que corresponde ao pensamento social da época, em que o individualismo predomina, destacando a importância dos próprios sentimentos ao invés da valorização do outro.

Augusto curvou-se e ficou quase de joelhos diante de D. Carolina, ora, o dedal estava bem junto dos pés dela e o aprendiz, ao apanhá-lo, tocou, ninguém sabe se de propósito, com seus dedos em um daqueles delicados pezinhos; esse contato fez mal, e a menina estremeceu toda. Augusto olhou-a admirado, os olhos de ambos se encontraram e os olhos de ambos tinham fogo. Um momento se passou, e o sossego se restabeleceu. (MACEDO, 1844, p. 123)

Na passagem acima houve uma maior proximidade entre Augusto e D. Carolina, esta que o ensinava a costurar, e o contato físico que eles tiveram mexeu com os desejos da moça, motivo por ela haver “estremecido toda”, e a troca de olhares do casal correspondeu à atração que ambos sentiram um pelo outro, contudo, logo os ânimos se acalmaram. O amor que é colocado em um patamar elevado é exposto por sutis expressões, e tudo devido ao zelo pelo sentimento.

A imagem do amor romântico era a mulher inteiramente conhecida, junto à qual se projetava o futuro comum. A imagem mais adequada do amor contemporâneo é a da mulher estrangeira, encontrada numa cidade estranha. O amor é, agora, um ato de revelação: a mulher é um mundo novo a ser conhecido. O futuro comum, quase nunca proposto, é o menos importante; é possível amar através de passados estranhos, num presente inevitavelmente diverso no par, pois a individualidade é irredutível às palavras e aos gestos. (LEITE, 1964, p. 74)

O contato que ocorreu entre os amantes românticos é parodiado quando Umberto segura e beija Lídia na boca inesperadamente, não foi preciso nenhuma preparação para isso, o chofer simplesmente surgiu e surpreendeu a patroa. Depois de um diálogo entre os dois ele a teve nos braços, tiveram a oportunidade de se observar no momento em que apertou o rosto dela entre suas mãos, falou ao seu ouvido e queria muito mais além daquele beijo surpresa. O amor questionado por Umberto a Lídia trata da simplificação a que o sentimento alcançou a expressividade do que as pessoas sentem sem que sejam impossibilitadas de fazer o que têm vontade, não há a negação do sentimento, mas uma nova percepção do mesmo em um período que não suprime as intenções do coração.

Além da distância entre Augusto e D. Carolina havia o empecilho do pai que procurava apagar a paixão do filho, para isso trancou este no quarto para que não fosse ao encontro da amada. O jovem deixou de comer, já não estudava, teve planos de fuga, adoeceu, e mesmo tão longe não podia ser impedido de imaginar a Moreninha com todos seus encantos. Lídia representa um contraste da situação do jovem, para ela o casamento era o que aprisionava, mesmo possuindo tal compromisso e estando bem próximo de seu marido, tratou de fugir com o amante parodiando assim a fuga por amor pretendida no romance, quanto ao fato de deixar de comer por amor, também é parodiado como loucura, já que na peça quem não come é a sogra doida.

“Tudo neste mundo é mais ou menos compensado, e o amor não podia deixar de fazer parte da regra” (MACEDO, 1844, p. 134). A citação refere-se à esperança proclamada no romance de que a distância não é obstáculo permanente e que o amado voltará para se encontrar com D. Carolina, aquilo que haviam vivido juntos não poderia deixar de ser considerado, mas antes o



amor trataria de cumprir com sua função compensadora. Na peça a revelação de infidelidade parodia toda a armação de Olegário, da mesma maneira que tudo de certa forma é compensado, não poderia ser diferente com sua mentira sobre a paralisia. A forma como a esposa se comunica denota a compensação de tudo o que ela aturou do marido e o abrir mão do matrimônio para realizar seus próprios desejos, a carta que de costume é utilizada para expressão do amor, ganha um espaço diferente onde a mulher elucida a fuga, ratifica sua decisão, e deixa o traído com a certeza de que ela nunca mais voltará.

Na peça teatral foram parodiadas as ações de algumas personagens da obra, *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco. O romance resume-se ao namoro proibido de Teresa de Albuquerque e Simão Botelho, amantes que foram separados por causa da rivalidade entre as famílias, a jovem recusou se casar com Baltasar Coutinho discordando de seu pai e obrigada foi para um convento. Simão também não teve o apoio do pai em nenhuma de suas decisões, mas procurou resgatar Teresa da prisão que era o convento, por amor matou seu adversário, ficou preso e foi cuidado por Mariana, jovem apaixonada por Simão, contudo a distância entre os amantes não mudou o sentimento que possuíam um pelo outro.

[...] mulher varonil, tem força de caráter, orgulho fortalecido pelo amor, desprego das vulgares apreensões, se são apreensões a renúncia que uma filha fez do seu alvedrio às imprevidentes e caprichosas vontades de seu pai. (BRANCO, 1862, p. 34)

No trecho acima não foi preciso dizer muito sobre Teresa para caracterizá-la; uma jovem forte, decidida, que não se prendia às vontades do pai, também possuía uma beleza comum, era bonita e nascida em uma família rica. O sentimento entre o casal surgiu pela troca de olhares que tiveram da janela de seus quartos, e foi proibido quando o pai da jovem de lá mesmo percebeu certo apreço da filha pelo vizinho. A atitude de Tadeu de Albuquerque, pai de Teresa, gerou ódio em Simão fazendo com que este pensasse em suicídio por não ter como socorrer a amada ameaçada pela imposição do pai, mas também que tivesse projetos de vingar-se. No decorrer da peça teatral Lídia não demonstra ser decidida e muito menos ter uma

personalidade que bem a caracterize, ela é bastante permissiva às influências exteriores, embora tivesse vontades próprias, sua passividade não permitia posicionar-se contra as acusações de seu marido.

De acordo com Greimas e Fontanille (1993, p. 171):

O ciúme aparece de súbito no fundo de uma relação intersubjetiva complexa e variável, presente por definição ao longo de todo o percurso passional: o temor de perder o objeto só se compreende aqui em presença de um rival ao menos potencial ou imaginário, e o temor do rival nasce da presença do objeto de valor que funciona como pivô.

Enquanto no romance é explicitado que ambos os amantes eram apaixonados, na obra rodrigueana há apenas a percepção de Olegário, ele foi quem se interessou por Lídia ainda quando pequena e se casou com ela após a morte de sua primeira mulher, tanto que durante algumas cenas ele tem a visão dela aos dez anos, seus pensamentos pararam no tempo como se ele quisesse resgatar a pureza de uma criança em uma mulher. Por isso, o ciúme foi um empecilho no relacionamento do casal moderno, que a partir da insegurança de um marido, pelo intuito de se certificar da fidelidade da esposa é levado aos extremos sem pesar nas consequências que enfrentaria.

“A mudança do estudante maravilhou a academia. Se o não viam nas aulas, em parte nenhuma o viam. [...], convertido aos deveres, à honra, à sociedade e a Deus, pelo amor.” (BRANCO, 1862, p. 28-29)

Simão era briguento e vivia envolvido em confusão, seu passado era avesso ao de um jovem de sua linhagem, mas por amor sua postura mudou consideravelmente, sendo a mudança notada pelos seus pais e por todos que conheciam sua história, fato parodiado na peça em relação a Lídia, que durante a maior parte da história era considerada inocente e não havia o que dissessem dela, mesmo após seu passado de namorada ser revelado ela manteve-se como quem não devia nada a ninguém, mas como não amava Olegário e este por sua vez construiu toda uma história de infidelidade dela, não demorou muito para que se revelasse contrariando a aparência de mulher idônea. Outro detalhe é a quem essa mudança de atitude foi atribuída, pois como relatado no romance, naqueles tempos quem costumava aprontar e

possuía um passado comprometedor era o homem, mas na peça quem ganha esse papel marcado pelo passado, de enganadora, é a mulher.

– Se o senhor Simão quer, eu vou à cidade e procuro no convento a Brito, que é uma rapariga minha conhecida, moça duma freira, e dou-lhe uma carta sua para entregar à fidalga.

[...]

– Aqui tem a carta, minha boa amiga. Faça muito por não vir sem resposta – disse Simão, [...]. (BRANCO, 1862, p. 71)

A carta neste romance é o maior meio de comunicação entre Simão e Teresa. Por diferentes formas de envio eles tiveram notícias um do outro, mas a predisposição de Mariana em ser uma intermediária destaca-se nesse relacionamento distante dos amantes. Em *A mulher sem pecado*, Olegário mantém contato direto com Lídia, mas também recebe informações dela por intermédio de seu chofer, Umberto. A história discorre pela constante interação dialógica entre as personagens, mas quando se tratou de uma notícia de impacto que influenciaria totalmente no desfecho dos acontecimentos, a carta se torna um elemento de alto nível de expressividade, representa o distanciamento da esposa do local em que Olegário se encontrava, porque estava distante com o amante, não carecia mais que ele a visse ou conversasse com ela, as palavras escritas na carta significavam a ausência dos sentimentos de Lídia pelo marido.

[...] já sabia que vinha para esta desgraça, porque tinha tido um sonho, em que via muito sangue, e eu estava a chorar porque via uma pessoa muito minha amiga a cair numa cova muito funda...

– Isso são sonhos, Mariana!...

– São sonhos, são; mas eu nunca sonhei nada que não acontecesse. [...] (BRANCO, 1862, p. 63)

Os sonhos são considerados por Mariana como acontecimentos que contribuem como afirmação ou modificação da história que segue. Simão já havia percebido e agradecido todo o zelo da jovem por ele, contudo o fato de Mariana haver compartilhado seu sonho ainda que ruim, relaciona-se à questão dela estar apaixonada e desejar que nenhum mal ocorresse a ele mediante as circunstâncias que enfrentava. Na peça, os sonhos são parodiados com as visões do personagem, algo irreal que surge do subconsciente de Olegário e bastante relevante por interagirem com ele, ora significando momentos de

tensão, ora acusando e alertando-o. Os sonhos de Mariana representam seus sentimentos de preocupação a quem ela ama. Já as visões de Olegário, representam as alucinações de um marido que sofre de ciúme e vê seu relacionamento se desgastando gradativamente.

A tragédia tornou-se um conflito exterior ao indivíduo; o seu sofrimento decorria de perda de coisas ou pessoas. Por isso, a reação característica do romântico era a melancolia: saudade da pátria, dos entes queridos, da infância, da amada. A neurose do período foi a histeria, característica do indivíduo ingênuo, isto é, incapaz de perceber suas contradições interiores e suas racionalizações. (LEITE, 1964, p. 55)

Simão se refere a Mariana, como uma jovem que por amor doou-se para ver a felicidade dele. Ainda que tal atitude tenha sido reconhecida por ele, nada mudou seus sentimentos e pensamentos que eram direcionados para Teresa, apesar de notavelmente haver um triângulo amoroso, o amor dos amantes é preservado, no entanto a distância que foi um mal combatido por cartas, não teria mais o auxílio destas porque Simão seria degradado e nem se quer esse tipo de contato existiria. Dessa maneira, os apaixonados veem-se pela última vez, ela do convento e ele do navio, Teresa vem a falecer e como o amor romântico sofre demasiadamente com uma perda do gênero, não havendo razão para viver, dias depois Simão morre de desgosto após ler uma carta de despedida escrita por sua amada e ficar lembrando-se das palavras contidas na mensagem.

O efeito dramático como se sabe, reside no fato de que Paulo pode continuar a ter uma relação positiva com relação a João e com relação a Maria. A situação tende a tornar-se intolerável para os três, na medida em que percebem as contradições que estão vivendo, pois jogam com relações que não apenas são positivas e negativas ao mesmo tempo, mas também incompatíveis. (LEITE, 1964, p. 6)

A peça parodia tal triângulo amoroso a começar pela presença de dois homens e o sentimento de uma mulher em questão, trata-se de um relacionamento formal, um casamento, mas não se cogita a possibilidade de doar-se ao outro por amor, o que ocorre é a permissividade de Lídia aos intentos de Umberto, a felicidade dela resume-se na satisfação de seus desejos, prevalecendo sua individualidade.

Para o romântico, existia apenas uma forma verdadeira de amor, e a multiplicidade amorosa poderia revelar, quando muito, equívocos insatisfatórios. Para o homem contemporâneo, as diferentes formas de amor são igualmente válidas, e são, por isso mesmo, incomparáveis. (LEITE, 1964, p. 74)

Lídia é parodiada por ser a traidora, pois é deixada de lado a fidelidade que em épocas anteriores a esposa se preocupava em zelar devido ao amor, onde a infidelidade costumava ser socialmente atribuída aos homens, os verdadeiros traidores. Quanto ao delírio de Simão que veio a morrer lembrando-se das palavras de Teresa que se esvaía por viver distante dele e o aguardaria na eternidade. A peça conclui-se com as vozes de Lídia repetindo que ela partiu com o chofer e não queria o perdão do marido, o que leva este a optar pela morte, assim colocando um revólver na frente, subentendendo que tal fim seja o mais propício devido a desgraça que é a traição, resultante na destruição do casamento.

## 5. A Retórica e os mecanismos de linguagem na peça teatral

A Retórica é a técnica que em sua finalidade de alcançar seus objetivos discursivos, abrange precisamente a essência das palavras e expressões, faladas ou escritas de qualquer artista, possuindo a razão de sujeitar-se à estrutura do texto e aos gêneros literários para que sejam concretizadas todas as intenções comunicativas que viabilizam os sentidos do texto.

A peça teatral *A mulher sem pecado*, é dividida em três atos. Os pontos observados procuram elucidar a ideia a ser expressa sobre como a Retórica, pensada à luz do texto, permite que alcancemos uma visão mais avançada do que a obra nos reserva antes de chegar ao fim da mesma; na verdade, pode ser considerada como uma preparação que o autor realiza com o leitor-espectador, conseqüentemente este capítulo considerará os respectivos atos, suas peculiaridades e ligações.

Concernente ao que diz respeito à comunicação em prosa moderna, foram destacados mecanismos que auxiliam no processo de construção de ideia a serem seguidos nos atos.

O primeiro aspecto teórico observado no primeiro ato da peça teatral foi o *entinema*, onde “o raciocínio dedutivo preside ou condiciona praticamente a totalidade do nosso comportamento diário. As mais simples ações, reações ou atitudes mentais tanto quanto as mais complexas”. (GARCIA, 2006, p. 313)

A obra inicia-se com a personagem fazendo o que perdurará por praticamente toda a peça: perguntas. Olegário não faz qualquer tipo de pergunta aos seus empregados, ele especifica e procura detalhes que possam “incriminar” sua mulher por traição, logo, espera que todas as respostas sejam esclarecedoras e convincentes. Devido a essa grande desconfiança sobre a fidelidade de sua esposa, a cisma de ser um homem traído leva-o a enquadrar-se na significação do entinema.

Olegário (parando a cadeira no meio do palco) – Então? O que há?

Inézia – Nada, doutor, nada de novo. Quer dizer...

Olegário (impaciente) – Quer dizer o quê? Alguém telefonou para minha mulher?

[...]

Inézia – A modista. D. Lídia foi lá. Ah, também telefonou uma voz de mulher que eu não conheço.

Olegário (com o maior interesse) – Hum! Voz de mulher, mesmo? (aproxima-se) Tem certeza que não era voz de homem disfarçada? (RODRIGUES, 1941, p. 45-46)

“Já o *erro de acidente*, é aquela falácia em que toma o acidental como se fosse um atributo essencial, constante, do que resulta, evidentemente, uma generalização falsa”. (GARCIA, 2006, p. 321)

Umberto (displicente) – É só?

Olegário (ríspido) – Que só, o quê? O que é que houve na Colombo? Quero saber tudo!

Umberto – Eu fiz como o senhor disse: fiquei vendo se ela olhava para fora.

Olegário (com atenção concentrada) – E então?

Umberto (com certa intenção) – Bem, de vez em quando ela olhava para fora.

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

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

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

Olegário (virando a cadeira para Umberto com espanto) – Que sujeito coxo é esse?

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

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

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

Olegário (apreensivo) – D. Lídia olha para ele?

Umberto (sintético) – Não.

(RODRIGUES, 1941, p. 48).

Pode-se notar que neste trecho o que é considerado como um atributo essencial faz parte do discurso de Umberto e, se houve uma ação de estender a resposta que apresentou, isso ocorreu devido a própria insistência de seu patrão que queria, de qualquer forma, obter alguma informação, mas uma das respostas do chofer, com certa intenção, nos permite traçar a personalidade desta personagem. Ao perceber que Olegário não ficaria satisfeito sem uma informação diferente, Umberto decidiu falar sobre um coxo que nunca havia sido citado. Compreende-se que a expressão do chofer se tratava de uma ironia, e o que ratificou isso foi quando este negou que havia ocorrido troca de

olhares entre eles, uma informação então descabida se não fosse pela caracterização a respeito do coxo e a opinião do chofer a respeito do mesmo. Há uma representação da situação do próprio Olegário, principalmente porque ninguém sabia explicitamente o que o deixou em uma cadeira de rodas: talvez a mentira do patrão fosse suspeitada pelo funcionário, ainda mais devido a toda inquietação por aquele demonstrada.

*Falsa analogia e probabilidade:* Analogia é semelhança: ela nos pode levar a uma conclusão pela indução, mas indução parcial ou imperfeita, "na qual o espírito passa de um ou de alguns fatos singulares (ou de uma enunciação universal) não a uma conclusão universal, mas a uma outra enunciação singular ou particular, que ele infere em virtude de uma semelhança". É, assim, a analogia uma relação entre coisas ou entre procedimentos do espírito, em que o raciocínio conclui de certas semelhanças observadas para outras não observadas, isto é, parte da coisa conhecida para explicar a desconhecida. (GARCIA, 2006, p. 321)

[...]

Olegário (*espantado*) – Então o que é que tem de notável esse camarada?

Umberto (*confidencial*) – Eu acho que ele não regula bem. Fica andando de um lado para o outro, o tempo todo, e não sai disso. Mancando.

Olegário (*ríspido*) – Que é que eu tenho com isso? Tenho alguma coisa?

Umberto – Falei por falar. Me lembrei dele.

(*Olegário olha Umberto demoradamente. Pausa incômoda. Umberto desvia o olhar.*)

(RODRIGUES, 1941, p. 48-49).

Há um determinado propósito sigiloso na resposta de Umberto que remetia à situação do patrão, uma representação sobre Olegário, que ficava de um lado para o outro em sua cadeira de rodas, enquanto maquinava ideias para saber se sua esposa era fiel.

A Lógica denomina de sofisma o raciocínio vicioso ou falacioso, o falso raciocínio elaborado com a intenção de enganar. Para que haja erro é preciso haver um julgamento, uma declaração, uma opinião expressa, que nega o que é e afirma o que não é. (GARCIA, 2006)

[...]

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



Umberto – Não, não olhou para ninguém – particularmente. Quer dizer...  
 Olegário (*curioso*) – Quer dizer o quê? Continue! Pode falar!  
 Umberto (*com intenção*) – Ela estava olhando de vez em quando...  
 Olegário – Para quem? Diga!  
 Umberto (*com descaramento*) – Para mim.  
 Olegário (*espantado*) – Para você? (*noutro tom*) Para você, hem?!  
 Umberto (*cínico*) – Para mim.  
 [...] (RODRIGUES, 1941, p.49)

Enquanto Olegário preocupava-se em obter detalhes do dia-a-dia de D. Lídia, Umberto expunha seu caráter através de sua expressividade que não era objetiva, se limitava a responder o que lhe convinha referente às perguntas do patrão, mas em determinado momento isto se exemplifica muito bem quando, com a intenção de talvez provocar, negou possíveis olhares de D. Lídia, mas conclui afirmando que ela olhava para ele, subentende-se que, como qualquer outra pessoa, a mulher observava o que estava a sua volta, mas a partir do instante em que ele afirmou com abjeto cinismo ser o centro da atenção dos olhares de D. Lídia, que antes “não havia olhado para ninguém”, o sofisma possui espaço nesta cena.

A maneira como Umberto se impressionava com pessoas coxas gerou dúvidas em Olegário quanto a real função do chofer, este questionava também em seu subconsciente o interesse que muitas mulheres teriam em amar um chofer. Portanto, pode-se observar que sutis evidências discursivas, influências enunciativas, geram questionamentos contundentes que surgem como novos problemas e probabilidades a serem pensados. O papel do enunciador é trocado no momento em que o discurso de Umberto vai além de uma informação ao patrão, ganha força de uma réplica muito bem arquitetada que possui intenção de marcar no tempo e espaço, os diálogos realizados por eles.

De acordo com Amossy (2008, p. 31), sobre uma interessante observação de Maingueneau, que afirma que o ethos não é dito explicitamente, mas mostrado:

O que o orador pretende ser, ele o dá a entender e mostra: não diz que é simples ou honesto, mostra-o por sua maneira de se exprimir. O ethos está, dessa maneira, vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde a seu discurso, e não ao

indivíduo “real”, (apreendido) independentemente de seu desempenho oratório: é portanto o sujeito da enunciação uma vez que está em jogo aqui.

O trecho acima reforça as expressões da peça observadas, que independente de haver uma personagem protagonista que tem em seu discurso o intuito de dominar, fazendo com que apenas os seus interesses sejam satisfeitos, quando outra personagem detém o poder da palavra e também possui algum interesse, ela pode interferir nos planos da personagem principal. A dinamicidade teatral que intensifica os discursos permite que a interação das personagens seja vista de uma maneira bastante peculiar quanto à existência de enunciador e um enunciatário, mas que, como em qualquer interação discursiva, os papéis podem se alternar resultando em desfechos imprevisíveis.

[...]

Olegário – [...] Olhe aqui, Umberto: se você arranjar uma coisa positiva – uma carta, por exemplo – eu dou a você cinco mil cruzeiros. Sem discutir.

Umberto – Fique descansado, Dr. Olegário. Não era preciso dinheiro... Mesmo sem dinheiro...

Olegário (*impaciente*) – Eu sei, eu sei... Mas dou um conto de réis. Está ouvindo?

Umberto – Está bem, Dr. Olegário. É só?

Olegário – É só. Pode ir. Não espere. Na Colombo, minha mulher não encontrou nenhum conhecido – conhecido homem?

Umberto – Não. Não vi cumprimentar nenhum homem.

Olegário – Tem reparado se olham muito para minha mulher na rua?

Umberto (*hesitante*) – O senhor sabe como é.

Olegário (*noutro tom*) – Então o tal coxo é velho?

Umberto – É, doutor.

Olegário – Está bem, pode ir.

[...] (RODRIGUES, 1941, p. 51)

Entende-se que, assim como há poder no discurso do enunciador para que realizem algo a seu favor, este mesmo discurso quando não inspira confiança e honestidade, pode surpreender pelos resultados referentes às expectativas não alcançadas, ou seja, apesar do enunciador continuar esperando que seus interesses sejam atendidos o seu discurso pode direcioná-lo para um fim indesejado.

Amossy (2008, p. 32), traduziu uma citação de Maingueneau sobre as dimensões cognitiva e afetiva do ethos, quanto às decisões com a finalidade de

solucionar um problema:

Os oradores inspiram confiança por três razões que são, de fato, as que, além das demonstrações (*apódeixis*), determinam nossa convicção: (a) prudência/sabedoria prática (*phrónesis*), (b) virtude (*areté*) e (c) benevolência (*eúnoia*). Os oradores enganam [...] por todas essas razões ou por uma delas: sem prudência, se sua opinião não é a correta ou, se pensando corretamente, não dizem – por causa de sua maldade – o que pensam; ou, prudentes e honestos (*epieikés*), não são benevolentes; razão pela qual se pode, conhecendo-se a melhor solução, não a aconselhar. Não há outros casos.

Nos diálogos desenvolvidos pelas personagens Olegário e Umberto, ainda que não haja evidências ao leitor-espectador de que as personagens sabem dos segredos uma da outra, através de singelas expressões e a soma das mesmas ao longo das cenas, é possível ao menos conjecturar sobre as intenções das personagens que, gradativamente, ganham forma nos diálogos e no decorrer do ato certificam o leitor-espectador a respeito das sutilezas discursivas que exigem atenção para se alcançar compreensão.

Quando Olegário propôs uma condição para Umberto a fim de que conseguisse qualquer informação que comprovasse a infidelidade de sua esposa, dando até o exemplo de uma carta, em troca de dinheiro, seu funcionário responde que nem seria preciso dinheiro. É possível notar a legalidade que é dada ao chofer através do discurso de Olegário: era apenas necessário apresentar algo concreto sobre a patroa e seu serviço estaria bem realizado.

Enquanto Umberto revelava a estranha presença de um coxo, onde em todo o tempo em que vigiava D. Lídia, nunca foi citado, Olegário passou a questionar-se sobre a ousadia de seu funcionário e a possibilidade de realmente sua esposa poder dar atenção ao chofer. Há uma referência à situação de Olegário quando Umberto afirma que o coxo é velho, uma comparação ao patrão que possui mais idade do que ele e apresenta problema de locomoção. Em uma determinada expressão do funcionário, ele revela que o coxo tem uma perna mais curta do que a outra, o que se enquadra perfeitamente ao ditado popular brasileiro referente à mentira.

[...]

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

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

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

Olegário (*de mau humor*) – Que jeito, ora!... Você podia interessar-se mais – que diabo! Mas não. Larga tudo na mão da criada. (52)

[...]

Olegário – Acho graça dessa mania que você tem de me chamar “meu filho”!

[...]

Lídia (*nervosa*) – Parece mentira. Tudo porque eu disse “meu filho”. Está bem. Nunca mais chamarei você de meu filho...

Olegário – Isso é um vício em você. Outra coisa...

Lídia – O quê?

Olegário – Você deu para me chamar “meu filho” depois que eu fiquei assim. Foi sim! (RODRIGUES, 1941, p. 53)

Há indícios de um distanciamento por parte de D. Lídia, não apenas físico, por não ser encontrada com frequência em casa, mas sentimental devido ao tratamento que possuía com o marido. O fato dela não se dispor para dar o que comer à sogra, cultivava uma conjectura de que existe um desinteresse total quanto aos vínculos esperados entre familiares, a empregada não possuía apenas o papel de cuidar da casa e da comida, mas também o de cuidar de D. Aninha.

A situação em que Olegário se encontrava gerava dúvidas devido a falta de credibilidade do médico que o diagnosticou, a proposta de sua esposa para que ele procurasse outro médico, pode ser considerada como uma suspeita de que a condição de paralítico dele pudesse ser revertida, infere-se que o discurso de Olegário, mediante as incisivas pressões psicológicas, de que sua esposa não era fiel, em determinado momento por causa de específicas expressões é gerado em D. Lídia um poder de reação que desfaz a ideia de réplicas vazias no diálogo, que a coloca em interação direta à acusações que sofre.

Lídia (*desafiante*) – Então acuse. Pronto! Acuse! Acuse, mas não me faça sofrer à toa! Você não me acusa porque não pode. Minha vida não tem mistérios. Todo mundo sabe o que eu faço.

[...]

Olegário (*sardônico*) – Me desafia! Diz “minha vida não tem mistérios”! E eu ando atrás de você o tempo todo? Sei lá pra

quem você olha na rua? Estou dentro de você para saber o que você sente, o que você sonha?

[...]

Lídia (*nervosa e revoltada*) – Você está louco, Olegário, doido! Então, até isso!

Olegário (*repetindo*) – “Minha vida não tem mistérios”! Que é então o seu passado, senão um mistério?

Lídia (*dolorosa*) – Mas que é que tem meu passado, meu Deus?

Olegário (*sombrio*) – Eu sei lá o que você andou fazendo antes de mim?

Lídia – Antes não importa! Só vale o que eu fiz depois de você!

Olegário (*veemente*) – Está enganada! Afinal de contas, eu me casei também com o passado de minha mulher.

Lídia (*irônica*) – Ah, casou-se? Pois olhe, meu filho...

Olegário (*interrompendo*) – Parou?

Lídia – Você fala do meu passado. Alguma vez já lhe perguntei pelo seu? Já lhe falei na sua primeira mulher!?

Olegário – E nem fale! Nunca, ouviu? Eu não quero, não admito!

Lídia – Já sei, Olegário, nunca mais falarei.

(RODRIGUES, 1941, p. 55-56)

No trecho acima é possível perceber que os argumentos de Olegário, até então não haviam sido replicados de tal forma, mas a partir do momento em que aos olhos de D. Lídia o marido ultrapassou os limites por suspeitar da relação que ela possuía com os parentes, sentiu-se no direito de desafiar Olegário a provar as infames acusações, ou seja, na cabeça do protagonista da peça havia uma problemática concreta quanto à ausência da esposa em casa, e também, o fato dela ser muito jovem e linda. Sondá-la e expor algumas insatisfações referente a Lídia, não moveu nela um aspecto determinante para uma reação, contudo a partir do momento em que gradativamente ela é bombardeada por maiores e específicas acusações, ela é levada a posicionar-se contra o que feria sua moral, pois os argumentos de seu marido não apresentavam honestidade. A citação abaixo corrobora com a explanação:

Pode-se, portanto dizer que o orador mostra a *phrónesis* se consegue encontrar argumentos e conselhos razoáveis, isto é, apropriados a uma problemática concreta e por princípio, *única*. Ele persuadirá mais à medida que o ouvinte tiver a convicção de que ele parece expor esses argumentos com “virtude”, isto é, *honesto e sinceramente*. (AMOSSY, 2008, p. 34)

Em contrapartida, após a reação da esposa, Olegário reforçou suas acusações com novos argumentos, utilizando-se das próprias palavras da esposa para introduzir mais de suas ideias de infidelidade. A partir do momento

em que expôs dúvidas a respeito do passado de sua mulher, ele em primeiro lugar evidenciou que a relação que sempre tiveram era limitada ao conhecimento raso um do outro, o diálogo sobre a história de vida de ambos parecia nunca ter existido, seria inaceitável que um casal não se conversasse expondo fatos de seu passado, mas isso somente se o julgamento, o medo, o ciúme e a vergonha, não falassem mais alto ditando regras e até mesmo aprisionando a pessoa ao outro por possuir os segredos de seu passado. Há uma acentuada crítica quanto ao diálogo que apesar de ser imprescindível em um relacionamento conjugal raramente é colocado em prática, o que poderia ser compartilhado com o cônjuge a fim de gerar alívio que disseminasse cargas de atos passados, tornasse em mistérios inquietantes.

Quando Olegário discorda de D. Lídia sobre o passado, dizendo que também casou com o passado de sua mulher, seu argumento concede legalidade para que ela pense da mesma maneira que ele, isso sem ao menos ele saber qual foi realmente o passado dela. Talvez ela falasse qual foi o passado dela se não fosse interrompida ao expressar-se com ironia, mas sua pergunta foi suficiente para demonstrar que as palavras proferidas por seu marido surtiram efeito.

De acordo com Amossy (2008), a virtude é considerada como uma exposição categórica que diz respeito ao ato de transparecer um sentimento através do comportamento, ou seja, é a responsável por aspectos que culminam em decisões que se apresentam pela razão expressa por alguém.

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

[...]

Olegário – Está bem. (*outro tom*) Você é mulher de um paralítico.

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

Olegário (*admirado*) – Como não pode reagir? Reaja, ora essa! (RODRIGUES, 1941, p. 58)

A expressividade de D. Lídia passou a ser outra, com sarcasmo ela também apresentou indícios em seu discurso de que poderia acabar realizando

algo, enfim o discurso de Olegário demonstrou alcançar o seu maior objetivo, causar em sua esposa o instigante questionamento sobre futuro que ela teria ao lado de um parálítico. A persistência do marido em acusar sua esposa, esse protagonista que possuía autoridade e conduzia os acontecimentos como se tudo estivesse sobre seu controle, gerou uma nova percepção nela, não foram apenas palavras depreciativas que fizeram com que ela mudasse, mas principalmente, quando seu marido apresentou uma sinceridade dissimulada, deixando transparecer o fato de que como parálítico não teria utilidade neste relacionamento, após a expressão de D. Lídia, a resposta de Olegário desejando que ela reagisse é mais uma legalidade discursiva que pode tê-la convencido devido não acompanhar benefícios a ele.

Autoridades, mesmo as mais bem informadas, podem não apresentar suas informações honestamente. Portanto precisamos avaliar sua confiabilidade na situação. E quase sempre o fazemos – nós nos deixamos induzir mais por especialistas que parecem imparciais do que por aqueles que têm algo a ganhar nos convencendo. (CIALDINI, 2012, p. 226).

Enquanto Olegário demonstrava preocupação com os interesses de sua esposa e teoricamente sua estratégia buscava trazer benefício para si, há também uma personagem opositora que reforça as palavras utilizadas por ele para se beneficiar. Logo, é construída uma relação de adversidade, pois o poder influenciador daquele que detêm a palavra e intenta ditar o que os outros devem fazer, está sujeito a uma interpretação, intenção e reação de seus ouvintes.

Se consigo levar você a assumir um compromisso (ou seja, a tomar uma posição, a expressar sua opinião), terei preparado o terreno para sua coerência automática e imponderada com aquele compromisso anterior. Uma vez tomada uma posição, existe uma tendência natural a nos comportarmos de maneiras que são obstinadamente coerentes com ela. (CIALDINI, 2012, p. 76).

A atitude de Olegário para que sua esposa tomasse uma posição mediante a paralisia dele, era contraditória aos votos que um casal realiza ao se casar, na saúde ou na doença esperasse por fidelidade. Além do compromisso conjugal que possuíam, a permissividade para que outro compromisso fosse firmado por D. Lídia é bastante atrativa, e uma vez que as

palavras tendenciosas são aceitas, compreende-se que as atitudes dela serão condizentes a respectiva escolha de não se prender à instituição casamento.

Conforme Pallottini (2006, p. 16-17):

A ação principal é consequência da Ideia Central (estamos sempre lidando com o conceito de unidade) e tende a ser **uma** porque persegue um **objetivo**. Objetivo é aquilo que o protagonista da peça, o personagem que mais coisas faz, o que mais age, procura obter. E segue lutando para isso, mas vai encontrando, no seu caminho, **obstáculos**. Os obstáculos são dificuldades, entraves de todo o tipo que o actante encontra: outros personagens e suas vontades, impossibilidades materiais, morais, de costumes, óbices naturais, relativos à natureza das coisas e do mundo, Deus, a fatalidade, o preconceito ou qualquer outra abstração.

A ação principal de Olegário é o resultado de uma sociedade preconceituosa e hipócrita, pois o assunto central tratado: o ciúme excessivo, que culminou na infidelidade no relacionamento conjugal, possui raízes nas próprias ações que ele teve contra D. Lídia.

Lídia – porque eu não me queixava, você estava certinho de que eu era muito feliz!

Olegário – E não era?

Lídia – Feliz, eu! (*afirmativa*) Nunca fui, meu filho! (*com ironia e noutro tom*) Como eu poderia ser feliz abandonada? Abandonada, sim, por um marido que chegava em casa às 2, 3 horas da manhã! (RODRIGUES, 1941, p. 69)

Apesar das palavras de Olegário traçarem o percurso discursivo que está fixado no objetivo de desmascarar a esposa, enfrentou as interferências que surgiram a fim de que suas convicções não fossem preservadas e seu objetivo fracasse. A própria defesa da esposa pode ser considerada como um dos obstáculos frente ao objetivo do marido, as informações e a postura de Umberto também se enquadram como obstáculos, mas o que mais surpreendeu esta personagem articuladora foram as novas e contundentes informações que não estavam em seus planos.

(*[...] Joel, rapaz pobre; terno sebento; servilismo abjeto; mesuras [...]*)

Joel – Fiz o que o senhor mandou. Falei com o Sampaio.

Olegário (*profundamente interessado*) – E o que é que ele disse? Senta!

Joel - Várias coisas, doutor.



Olegário – Conte tudo, tudo direitinho. Senão, já sabe. Deixo de me interessar por você. (*advertindo*) Você quer subir no escritório, não quer?

Joel – Quero sim, doutor.

[...]

Joel (*ainda atrapalhado*) – Ele disse que D. Lídia devia ter um... amante.

Olegário (*desabrido*) – Devia ter ou tem?

[...]

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

[...]

Joel – Também falou...

(*Pausa.*)

Olegário (*saturado*) – Vá contando.

Joel – ...do Grajaú. O Sampaio foi vizinho de sua mulher, de sua senhora, no Grajaú.

[...]

Joel (*um pouco relutante*) – Ele me contou o apelido de sua senhora no bairro.

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

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

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

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

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

Joel – Chamavam D. Lídia de V-8 por que – diz o Sampaio – namorava. Era muito namoradeira.

[...]

Joel – [...] (*noutro tom*) Ah, outra coisa que o Sampaio disse: que o senhor é um... predestinado.

Olegário – Predestinado! Como?

Joel – Quer dizer, predestinado porque a sua primeira mulher não lhe foi fiel. E agora a segunda também não é fiel...

(RODRIGUES, 1941, p. 60-62)

No trecho acima, há novamente a informação sobre o escritório, mas de maneira mais concreta permite o entendimento de que Olegário era o patrão, por ser alguém tão influente, isto justifica o domínio de seu discurso, a facilidade em articular suas palavras. A presença deste funcionário denunciava até onde o patrão era capaz de chegar para obter as informações que desejava, chantageando com promoção de cargo. A nova informação sobre D. Lídia intensificou suas intenções de desmascarar a infidelidade da esposa, mas não mudou o fato de que, conforme a própria mulher afirmou, ele não possuía provas que justificassem seu argumento acusador. A revelação sobre a primeira esposa de Olegário tece uma linha interpretativa que conduz ao motivo do ciúme e a insegurança que possuía em seu atual relacionamento. A

classificação de predestinado atribuída a Olegário, de acordo com Garcia (2006) se enquadra a uma observação inexata, pois está havendo um erro de julgamento que vai além da situação em questão quanto à fidelidade de Lídia, e através da informação revelada, entende-se que o primeiro relacionamento do patrão não foi bom, nada disso deveria interferir no relacionamento atual, mas as atitudes da personagem principal são plausíveis quanto a um trauma não tratado.

Garcia (2006, p. 303) destaca os  *fatos e indícios - observações e inferência*:

Fatos não se discutem; opiniões, sim. Mas que é fato? É coisa feita, verificada e observada. Mas convém não confundir fato com indício. Os fatos, devida e acuradamente observados, levam ou podem levar à certeza absoluta; os indícios nos permitem apenas inferências de certeza relativa, pois expressam somente probabilidade ou possibilidade. Inferir é concluir, é deduzir pelo raciocínio apoiado apenas em indícios, demonstra algo que é possível, é mesmo provável, mas não é certo porque não provado. Há o grau de probabilidade das inferências que varia com as circunstâncias, podendo ser extremamente prováveis ou improváveis.

A respeito de todas as informações que Olegário conseguiu, não deveria acusar sua esposa sem que existissem provas contundentes, ainda que tais informações fossem de uma fonte que conheceu Lídia no passado, elas poderiam ser falsas. O que para Garcia (2006), há a necessidade de constatar a validade dos fatos, pois estes por si mesmos não são suficientes para provar uma traição, porém quando é realizada uma observação detalhada de que os fatos procedem, demonstrando serem suficientes e fiéis, as acusações são levadas adiante, podendo definir o que tanto se procura esclarecer.

As informações que Joel estava transmitindo ao patrão ainda não haviam se acabado e Olegário declarou ao seu empregado: “eu quero te avisar o seguinte: tudo o que dizem de minha mulher é uma infâmia. Minha mulher é honestíssima – está ouvindo?”, aqui é possível perceber um momento de inversão, há contradição entre as palavras ditas para Joel e a intenção de usá-lo para investigar a vida de Lídia, afinal o que Olegário subentendia através de suas atitudes é que sua esposa era infiel.

O primeiro ato encerrou-se por intermédio de uma carta, um elemento que marcou presença na peça. Como de costume, Olegário não perdeu a oportunidade de aproveitar-se da situação e incisivamente acusar sua esposa, mas a maneira que ele escolheu para isso fazer pode significar muito para a compreensão do que ele mesmo representa para Lídia na situação de paraplégico. Ele inventa uma história e na carta coloca o suposto amante na condição de inválido, alguém que realmente nunca mais poderá andar, como uma analogia de si, e o que mais chama atenção é a reação de Lídia exclamando: “não!”, como se ela fosse culpada de algo, principalmente por cair de joelhos aos pés de Olegário e derramar-se em lágrimas.

A postura de Olegário adequa-se ao método dedutivo em que, conforme Garcia (2006), se parte do todo para a parte, do ignorado para o admitido, ou seja, a provável infidelidade das mulheres leva Olegário a desconfiar da sua esposa, o que em outros tempos ele ignorava passou a admitir que estava sendo traído, e que em breve descobriria a infidelidade de sua mulher.

Conforme Garcia (2006, p. 306), “pela indução, partimos da observação e análise dos fatos, concretos, específicos, para chegarmos à conclusão, à norma, regra, lei, princípio, quer dizer, à generalização”. A ação de Olegário em ler uma carta que nem era destinada a ele para se inteirar do que se tratava, representou que de forma imprevisível, por algo simples como uma carta, ele poderia descobrir uma possível traição.

De acordo com Garcia (2006, p. 312), no silogismo do tipo non sequitur, “a conclusão do primeiro silogismo serve de base à premissa maior do segundo, a conclusão do segundo passa a ser a da maior do terceiro, e assim sucessivamente”, gradativa e propositalmente sucedem algumas ações, Olegário ficou paraplégico, a partir desta condição gerou-se uma segunda ideia, acreditava que estava sendo traído, posteriormente formulou situações, os momentos em que sua esposa se ausentava e os possíveis pensamentos dela geravam desconfiança, até mesmo as cartas que chegavam em sua casa eram suspeitas e o faziam pensar que Lídia possuía um amante.

O segundo ato iniciou-se com as acusações de Olegário a Lídia na presença de D. Aninha, esta como sempre enrolando o paninho. Lídia

defendeu-se dizendo que não tinha e que nunca teve amante, completou ainda que iria embora. Olegário chegou a gritar dizendo que ela estava o enganando e traindo, mas quando ela ameaçou ir embora, ele revelou que era tudo mentira, não passava de uma brincadeira, e no telegrama não havia nada daquilo, inventou a história das pernas esmagadas.

As ideias expostas na fala de Olegário, pelo menos ao que este afirmava estar escrito na carta, enquadram-se a um campo associativo, o que é considerado como área semântica de causa por Garcia (2006, p. 77), “um grupo de palavras faz parte da mesma área semântica, quando elas, num determinado contexto, são equivalentes pelo sentido ou têm em comum um traço semântico que as aproxime”. A história inventada pela personagem faz parte do universo de sentidos atribuídos por um grande ciumento em momento propício para testar a fidelidade da esposa, dessa maneira, a insegurança é uma consequência associada às experiências desagradáveis no relacionamento passado que se aproximam das atuais situações.

Alguns mecanismos já observados no primeiro ato se repetem no segundo, e destacam-se novamente nas cenas. O fato de Lídia se incomodar ainda mais com a cadeira, “se ao menos ficasse parado com essa cadeira! Ficasse quieto!”, é uma questão pertinente a trama porque diz respeito ao início das chantagens e acusações que se intensificaram por parte do marido.

A explicação de Olegário de que estava atento para ver se ela desmaiaria, diria um nome, e que esperava que ela tivesse reações surpreendentes com uma notícia dessas, enquadra-se ao silogismo já abordado, onde pela dedução de que é traído procura induzir reações em sua mulher através de sua história inventada para que ela deixasse de ser inocente e fosse considerada infiel.

Segundo Lausberg (2004), o discurso em geral possui relação com a situação, quanto a projeção do sujeito falante articulando suas palavras e pretendendo alterar a respectiva situação, esta que é ordenada por apontamentos pessoais ou sociais, que abrangem o sujeito e o meio em que ele está inserido. No entanto, alteração da situação pode ocorrer por uma casualidade ou por uma intervenção direta de um indivíduo, sendo que nesse

processo sempre há o senhor da situação, aquele o qual é o decisivo intermediário de tudo o que procede. Olegário preenche o papel do sujeito dominador do discurso, que evidentemente afirmava ou negava para que a situação se convertesse à sua vontade.

[...]

“Lídia (amargurada, repetindo) – “Tudo”! Você se esquece que eu tive “tudo” – como você diz – tudo, menos marido. É o que muitas não têm – muitas – marido!

[...]

Lídia (nervosa) – [...] Você não soube ser marido! Ainda hoje, eu quase não sei nada de amor. O que é que eu sei de amor?

Olegário (sardônico) – Você quer dizer que não sabe nada?

Lídia (com veemência) – Sei tão pouco! Era melhor que não soubesse nada!

Olegário (mordaz) – Afinal, você queria o quê?

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

Olegário (cortante) – Porque eu respeitava você!

Lídia – Ora!

Olegário – Você era esposa, e não amante! E eu não podia, compreendeu? Para a esposa existe limite!

[...]

Olegário (sombrio) – Você nunca falou tanto.

(RODRIGUES, 1941, p. 69-70)

Após a farsa de Olegário, Lídia considerava ter o direito de se expressar, e os argumentos utilizados por ela encaixavam-se nos fatos de uma vida sem a presença do marido, a questão de respeitar a esposa a ponto de mal conhecê-la como mulher e o argumento de que haviam coisas que só eram feitas com a amante, são uma crítica do autor sobre machismo e hipocrisia da sociedade, que enquanto o homem possui muitas regalias as mulheres não têm direito a nada, revela ainda que para o homem não há problema algum trair, como se fosse algo natural, enquanto se a mulher cometer tal atitude resultará em notável vergonha. Inclusive, subentende-se na fala de Olegário que ele era infiel, logo isso seria um motivo que isentaria um possível ato de infidelidade por parte de D. Lídia.

Olegário, pretendendo rebater todas as afirmações que ouviu, também apresenta fatos mais precisos que não eram meras invenções de sua cabeça e

que colocavam em xeque a castidade da esposa, tendo como marido um paralítico.

Olegário (*cruel*) – Tudo você perdoaria, tudo. Menos as duas pernas assim. (*faz o gesto demonstrativo*) Esse é o único direito que nenhum marido tem: ficar paralítico!

[...]

Olegário – [...] Porque o fato é o seguinte: eu estou assim – imprestável. Muito bem. E, então, como consequência do meu estado, nós dois, e sobretudo você, mocíssima, somos o casal – veja você – que, ao contrário dos outros, se mantém ferozmente casto... Que tal, hem?

[...]

Olegário – É por minha causa que você vai à massagista? Ao cabeleireiro? À modista? É? Alguma mulher se enfeita para ser casta? E se não é para mim, para quem é? (berra) Vamos, responda!

Lídia (*fechando-se*) – Não respondo coisa nenhuma (desesperada) Isso é uma indignidade!

(RODRIGUES, 1941, p. 71-72)

D. Lídia adquiriu hábitos não praticados antes, desta vez algo plausível da parte de seu marido para utilizar contra ela. A princípio a omissão dela em responder e a resposta curta e direta de que ouvir aquilo era uma falta de respeito, parecem ser uma estratégia do autor para colocar o leitor em dúvida quanto a integridade da personagem, mostrando que ela parece ter segredos e que toda a pressão de Olegário não é em um todo sem razão.

Quando Lídia se cansou, falou que veria uma coisa lá em cima e foi chamada mais uma vez de V-8 pelo marido; enquanto isso este conversava com Maurício, o irmão de criação de Lídia. Primeiro Maurício falou sobre um livro que está lendo e que aborda a fidelidade, o autor do livro “diz que há mulheres que não têm o direito de se conservarem fiéis”, assunto que interessava muito para Olegário, este pensava que as mulheres possuíam a obrigação de trair, o dever de adular, e considerava-se um exemplo para o jovem através de sua situação.

Olegário – Perfeito. Outro exemplo: a mulher de um inválido, digamos de um paralítico... Sim, de um paralítico. A mesma coisa não? Evidente! Em certos casos, a fidelidade é uma degradação... Claro como água, não é? (RODRIGUES, 1941, p. 73-74)

Tal exemplo de Olegário refere-se ao que Garcia (2006, p. 318),

classifica como petição de princípio:

É também argumento de quem... não tem argumentos, pois apresenta a própria declaração como prova dela, tomando como coisa demonstrada o que lhe cabe demonstrar, isto é, admitindo já como verdadeiro exatamente aquilo que está em discussão. Isso, evidentemente, não é argumentar, mas alinhar palavras que nada acrescentam à própria declaração: não a fundamentam, não a justificam.

A atitude de Olegário girou em torno de suas dúvidas, inquietações sobre a sua esposa, ideias que apesar de possuírem lógica, não apresentavam evidentes provas, dessa forma ele se apegou às próprias declarações como se fossem precisas e suficientes para julgar Lídia, aproveitou-se de histórias que ouviu, construiu um discurso, mas na verdade traçou um plano de ideias que não convenciam.

Olegário – (agarra-se ao outro, em desespero, numa espécie de súplica mortal) Ninguém é fiel a ninguém. Cada mulher esconde uma infidelidade passada, presente ou futura.

Maurício – Nem todas!

Olegário (num berro) – Todas!

Maurício – Se eu soubesse que não há nem houve, nunca, uma mulher fiel – fiel de qualquer maneira, sempre – eu te juro, eu meteria uma bala na cabeça. No mesmo instante.

[...] (RODRIGUES, 1941, p. 76)

Contudo, Olegário mostrou ter domínio sobre o discurso que empregava, isso é notado quando propositalmente começou a colocar coisas na cabeça de Maurício, ao dizer que uma mulher sem cinta despertava o desejo diferente do que com cinta, e que ninguém era fiel a ninguém, cada mulher possuía seus mistérios de infidelidade. As palavras ditas por Olegário enquadram-se a um entinema, raciocínio dedutivo que condiciona o comportamento diário, quando fala que ninguém era fiel, isso porque pensava somente na infidelidade passada e presente que acreditava sofrer, se expressou como se trair fosse uma ação normal que todos os dias era realizada. Ao citar da cinta e dizer que a ausência do acessório despertava desejos, o faz pensando em mexer com os pensamentos de Maurício sobre Lídia, já que esta costumava andar sem cinta em casa.

Maurício chegou a dizer que tal mulher fiel existia: Lídia, mas prontamente Olegário rebateu perguntando para Inézia onde estava sua esposa, ela informou que Lídia estava no banho a uns vinte minutos e que

entrou de roupão, este que por algum motivo ele não gostava que ela usasse. Olegário insinuou que ela poderia muito bem ser uma namorada lésbica de si mesma, acariciando sua nudez, e concluiu para Maurício que acabaria ficando como D. Aninha, sua mãe, que vive “...enrolando um paninho, sempre, sem falar... Ela não sabe gemer... Seria incapaz de um grito, de um uivo...”.

D. Márcia, mãe de Lídia vai até Olegário acusar Inézia e Umberto, disse ter visto a criada entrando no quarto do chofer, essa informação o deixou furioso. Com toda petulância Umberto entrou em cena e como quem estivesse ciente do que estavam falando, “(inclina-se, numa mesura caricatural) – Madame! (pigarreia) Pelo que vejo, entrei, aqui, na horinha H”, e D. Márcia se retirou. Umberto não era nada de ingênuo, porque no mesmo momento que seu patrão o acusou, mandando-o embora, ele exigiu saber o porquê, e ao saber da acusação, disse poder provar que entre ele e Inézia, não houve absolutamente nada, e que provaria e convenceria seu patrão.

De acordo com Amossy (2008, p. 31), “é preciso que a credibilidade do orador seja o efeito de seu discurso”, mais precisamente o modo como o orador se comunica é o que determina se alcançará ou não seus objetivos. Se por um lado Olegário como personagem principal, mostrou-se o senhor das situações que compõem a trama, querendo alterar o que lhe estava visível, pelo que a sociedade e suas inquietações pessoais lhe aparentam, por outro ele encontrou Umberto, um opositor, alguém que também dominava o próprio discurso utilizando o que fosse preciso para se manter bem visto e aceito.

Umberto disse que era verdade, Inézia entrou em seu quarto, se ofereceu a ele, mas ela saiu do quarto como uma doida, não aconteceu nada, e nem poderia. Ele alegou ter sido mutilado por vingança quando criança, por um inimigo de seu pai, assim, não poderia ter relações com mulher nenhuma. As suas palavras e sua história provam ao patrão que foi mal interpretado, sofrendo falsas acusações, mesmo se contradizendo por dizer primeiro que fora um acidente e depois uma vingança.

Amossy (2008), se utiliza de três qualidades enumeradas por Aristóteles que se direcionam à confiança do ouvinte pela valorização do discurso do enunciador, sendo: a ponderação, a apresentação de um indivíduo através da



simplicidade e sinceridade e a construção de uma imagem agradável de si.

A revelação trouxe alívio para Olegário que, além de pedir desculpas, decidiu compartilhar uma inquietação, saber qual seria a reação de Umberto se visse, por casualidade, uma mulher. O chofer estava bem à frente do patrão, como se soubesse precisamente o que seria perguntado para ele, e respondeu sem que Olegário concluísse o raciocínio.

Umberto – Vi. Compreendeu? Vi. Foi um acidente. Fui lá em cima para ver um fio, que estava dando curto. Ia consertar o fio. Quando passei pelo quarto do senhor. Bom... bom...

Olegário (*berrando*) – Não diga o nome, ouviu? Não quero que diga o nome! Nunca!

Umberto – Perfeitamente. “Ela” saía em direção do banheiro... lá, se não me engano, tomar banho. Presumo. Vestia um quimono rosa e... Bem. O quimono estava entreaberto. O senhor já entendeu, com certeza... (*Umberto começa a rir. Em pouco, Olegário ri também, mas com desespero*) O senhor já teve ciúmes de mim, hem? Teve medo! (*corta o riso. Com certa dignidade*) Ela ou outra qualquer... Eu podia espiar o banho de todas as esposas... Para mim é como se não existisse a mulher nua... (RODRIGUES, 1941, p. 82)

De acordo com Lausberg (2004, p. 76):

O efeito atual, que os conteúdos devem exercer sobre o ouvinte e que corresponde à intenção do sujeito falante, depende de duas condições: 1) O ouvinte tem de encontrar-se, atual e ativamente, numa situação comum à do sujeito falante, a qual tem interesse para o ouvinte. 2) O ouvinte tem de dominar, pelo menos empiricamente, as mesmas formas linguísticas (gramaticais, lexicais), que o sujeito falante.

As palavras utilizadas pelo sujeito falante tendem a envolver o ouvinte, assim como o locutor os seus interlocutores, mas além de envolver quanto ao que está sendo transmitido, seu argumento corrobora para que seu propósito pessoal seja alcançado, definindo assim prováveis situações que implicarão decisões boas ou ruins a seu favor, mas que serão resultados da consequência dos dizeres.

Umberto foi impreciso em algumas expressões, mas pode-se perceber que isso foi uma estratégia que o autor utilizou, a falha no discurso do chofer é o que não permitia que a este fosse concedida total credibilidade, há certo estranhamento nesta personagem quanto aos objetivos da personagem principal, a ciência que ela apresentou ter sobre alguns ocorridos e a maneira

como reagiu sinicamente, atribuem a ela um papel de destaque entre os obstáculos de Olegário, mesmo que fosse um mutilado. Ela sabia articular suas palavras frente ao ciúme de seu patrão, se por sua história foi completamente descartado como possível objeto de desejo de D. Lídia, precisava reforçar, sem necessariamente apontar alguém, que algumas situações deveriam fazer parte das preocupações de Olegário, portanto, citou o quimono entreaberto, referência que esclareceu o fato de Olegário não gostar que Lídia usasse o roupão verde, para não mostrar parte de seu corpo no pequeno trajeto do quarto para o banheiro, e por fim fortaleceu a revelação que fizera dizendo que não havia problema ver uma mulher, mesmo que estivesse nua. Olegário desistiu de despedir Umberto, este conseguiu explicitamente nesta passagem, que o senhor da situação tomasse uma decisão que o favorecesse, isso é o que pode ser considerado com discurso em geral, aquele que é emitido por qualquer sujeito que exerce ação em uma sociedade, sem o conhecimento estrutural do que faz, mas por meio do conhecimento empírico.

Olegário apresentou momentos de alucinações por causa das vozes que ouvia, e chegou a dizer que era a voz de sua falecida mulher, preocupou-se quanto a deixar de apenas ouvir e passar a vê-la em uma aparição. Maurício acreditou que tais sinais fossem de esgotamento, resultado de uma febre, Olegário tinha consciência que estava doente, e estava ciente de que era uma voz interior, “uma voz que sai das profundezas do meu inferno”, a dizer que ele estava enlouquecendo. Revelou também para Maurício que ouvia gritos de gente assassinada, berro de estrangulado, sem falar das visões que tinha de Lídia com dez anos. A respeito do que ele ouvia, ainda que não existissem provas ou as informações sobre sua falecida esposa fossem suprimidas, aqui conjectura-se que ele tenha assassinado sua primeira mulher, já que foi revelado que ela o traiu, em contrapartida, as visões representavam a preocupação que possuía por Lídia ter crescido, tornado-se mulher, automaticamente a inocência e pureza de uma menina não existiriam mais.

Olegário – E se eu lhe contar que também tenho visões? Vejo Lídia com dez anos, vestido curtinho, as coxinhas aparecendo, bem feitas, (gaguejando) lindas. Você sabe que eu morei perto de vocês, quando Lídia era criança; e uma vez a vi, assim mesmo, vestidinha assim. E essa imagem que me aparece, que eu vejo... (surdamente) Lídia aos dez anos...

[...]

Maurício – Assim você acaba louco, Olegário.  
(RODRIGUES, 1941, p. 84)

Olegário não havia terminado a conversa com Maurício, e diferente das outras vezes que ouvira a voz interior, desta vez, uma voz de mulher dizendo: “V-8... V-8... V-8”, e Maurício sai de cena espantado, sem que seja notado. Ocorreu uma inversão quando uma mulher entra em cena vestida de grená e se expressa como Olegário se expressava durante quase toda a peça, de maneira forçada e sarcástica. Ela era a representação do subconsciente de Olegário, ela sabia em quais pontos ele era vulnerável.

[...]

Mulher (sardônica.) – Larga essa cadeira.

Olegário (sem olhar para ela) – Estou bem assim... (repete, surdamente) V-8... V-8... (aperta a cabeça entre as mãos)

Mulher – Ficou zangado porque falei na cadeira? Só por isso? Que é que tem?

Olegário (irritado) – Não faz mal. Pensei em dizer um desaforo, mas desisti. Para quê? Não interessa! Você não existe. Viu como eu tenho consciência do meu delírio? E isso prova apenas...

Mulher – Prova o quê?

Olegário (triumfante) – ...prova que , apesar de tudo, não estou louco de todo.

Mulher – Está vaidoso – porque raciocina com lógica.

Olegário – Talvez. Só uma coisa me intriga: por que ouço a voz de minha primeira mulher e não outra voz qualquer?

Mulher – Você queria talvez ouvir a voz de um jogador de futebol – por exemplo. Enquanto você não acreditar na minha eternidade...

Olegário (cruel) – A sua eternidade não impediu que outra viesse para seu lugar, ocupasse o seu quarto... dormisse na sua cama!... (sem transição, saturado) E a cinta, meu Deus? Ela tirou a cinta! (baixo) Sem cinta, está mais próxima do pecado.

Mulher – A mulher de um doente irremediável é assediada a todo momento e em toda a parte. Olegário, sua doença é um convite, uma sugestão, uma autorização. Esse seu falso cunhado...

[...] (RODRIGUES, 1941, p. 84-85)

O contato de Olegário com esta mulher, sua falecida esposa, marcou o segundo ato pela maneira determinante que ela falou para ele largar a cadeira; chamando-o de doente irremediável, suscitando não a ideia da paralisia, mas do ciúme que conduziria D. Lídia a pecar; e pelo delírio consciente da personagem, como se ele fosse totalmente senhor da situação, dominando até mesmo o que estaria alheio às suas vontades, o que não era verdade, caso

contrário não teria a reação de “apertar a cabeça entre as mãos”, reconhecendo que isso era loucura.

Posteriormente ocorre mais uma inversão, em que Lídia chamou Olegário de “meu anjo”, para informar que o farmacêutico havia chegado e perguntar se já havia despedido Umberto, esta foi a única vez que ela o chamou dessa forma carinhosa, por interesse em saber o que ele havia decidido a respeito do chofer, mas Olegário mostrou-se indiferente a pergunta dela, esta que prontamente voltou a chamá-lo de “meu filho”, uma sutil inversão pois adula para chantagear, o que não dando resultado volta a chamá-lo como de costume. Essa atitude dela causa certo estranhamento, quanto ao real interesse na demissão Umberto, mas por falta de provas ela permaneceu com o título de mulher fiel.

Olegário pediu a Lídia que não usasse mais roupão ou quimono, e ainda que o banheiro seja em frente ao quarto e ela não visse mal algum nisso, preferia que ela não facilitasse, afinal, o quarto de Maurício era logo ao lado, e argumentou ainda que este não era mutilado, e seria boa coisa se todos os homens fossem mutilados, neste caso tudo isso para não haver a possibilidade de prováveis situações de infidelidade. Nesta fala de Olegário, foi descartada uma das preocupações que possuía da possibilidade de pecar em pensamento, o que predominou foi a concordância de que a virilidade fosse aniquilada.

De acordo com Lausberg (2004), o resultante dos discursos empregados pelos envolvidos na situação com a finalidade de torná-la diferente é classificado como *ato processual* ou *conversaço*, este último resultante ocorre se a situação ajustar-se somente como um risco aos indivíduos.

No discurso dramático o diálogo costuma ser o ponto forte da comunicação, e a conversaço ocorre quando os argumentos expõem personagens ao perigo reservado ou evidenciam uma situação embasada no que determinará em ameaça a outros. Contudo, os diálogos não se restringem ao risco iminente, podem também ser construídos pelo ato processual desdobrando-se a uma interação onde diferentes caminhos poderão ser

escolhidos pelos personagens, podendo estes realizar as decisões mais acertadas ou não.

Olegário não aceitou que Lídia o acompanhasse para tomar injeção, foi se retirando e disse que se pudesse arranjaria um quarto, para que ficassem trancados ele, ela e Umberto. A história dita por Umberto foi tão impactante que Olegário acaba imaginando um triângulo amoroso e considerando-o como a melhor opção.

Olegário – Sabes o que faria, se pudesse? Presta atenção que vale a pena. Arranjaria um quarto, do qual não se pudesse sair, nunca. Um quarto para nós três. Eu, você e “ele”. Olhando um para o outro, até o fim da eternidade. (ri e corta a gargalhada. Fala com sofrimento) Agora você fica.

Lídia – Já sei, já sei.

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

Umberto – D. Lídia!

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

Lídia (soltando-se) – Miserável, bandido! (RODRIGUES, 1941, p. 87)

O segundo ato terminou assim, surpreendendo por todos os diálogos realizados. Olegário com seu discurso acusativo, insinuante, acerca da infidelidade que esperava da esposa, pois procurava mudar a situação de fidelidade que Lídia demonstrava. Umberto com uma história convincente de que não cometera nenhuma atitude indevida na casa do patrão por ser um mutilado, o que lhe rende maior confiança e apazigua prováveis estranhamento e ciúme de Olegário, e por fim se revela agarrando e beijando a mulher de seu patrão. Enfim, a condução de alguns diálogos passa a ser compreendida, sendo possível notar os gêneros de discurso presentes na trama.

Lausberg (2004, p. 80) destaca que:

No ato processual aparecem três gêneros de discurso: 1) a questão acerca da situação é posta por qualquer participante da situação, que se interesse para que a questão seja posta com clareza; 2) os discursos partidários dos interessados na situação; 3) o discurso de decisão proferido pelo árbitro da situação.

Em consonância ao autor, para compreender o discurso geral, é preciso observar que pelo conjunto de circunstâncias que envolvem a situação e por

esta tornar-se um hábito frequente, duas classes de discursos se dividem: discurso de uso único e discurso de uso repetido.

O discurso de uso único é emitido apenas uma vez por um determinado sujeito falante, conseqüentemente a vontade do orador de que ocorra alteração numa determinada situação, dependerá dos atos processuais que socialmente lhe circundam, pois, a tendência é que seus argumentos sejam esquecidos no espaço de tempo em que sucede a situação. Já o discurso de uso repetido, é aquele emitido e realçado pelo orador, aparecendo em intervalos regulares ou não, e por sua constância tem a finalidade subjugar as situações características da natureza social, fazendo com que seu discurso destaque os padrões, que forjam o caráter das pessoas, definidos pela sociedade.

Pode-se considerar o discurso de Umberto como de uso único, ele possuía oportunidades bastante pontuais de se expressar e fez o melhor uso possível delas, conseguindo que determinadas situações fossem alteradas a seu favor pelo senhor da situação, enquanto o discurso de Olegário pode ser considerado como de uso repetido, a ele pertencia a condução dos diálogos, logo sua vontade ressoaria a todos pela persistência em prova a infidelidade de sua esposa por causa de seu ciúme doentio.

O último ato iniciou-se com a presença de Umberto, Lídia e D. Aninha, esta a enrolar o eterno paninho. O diálogo entre patroa e empregado é de insulto e insinuações, enquanto Lídia apresentava uma postura de total indignação, sentindo repulsa do ato de Umberto, este disse que tudo o que ela falava era da boca para fora, pois quando tudo acabasse, ela gostaria dele, referiu-se também como conhecedor das mulheres.

Umberto chegou a dizer que Lídia já o havia beijado, e até poderia contar como foi, ele a cercou enquanto era desmentido, e foi ousado ao perguntar quem o expulsaria dali a pontapés, sendo que Olegário era um paralítico. Assim, seu argumento era de quem pretendia não apenas dominar, mas converter toda e qualquer situação ao seu favor. De uma personagem secundária sua intenção foi de usurpar o posto do senhor da situação, seu patrão, e não se tratava de condições materiais, mas do que mais valioso

Olegário possuía, D. Lídia, pois independente do ciúme abusivo que este externava e o explícito descuido para com os sentimentos da esposa, o fato era que ela passou a ser do interesse de Umberto.

[...]

Lídia – Deixa ou não deixa eu passar?

Umberto – Só se você disser que eu entrei no seu quarto... É verdade ou não é? Entrei ou não entrei – a seu convite?

Lídia – Não! Sabe que não! Sabe que está mentindo!

Umberto (*grave e lírico*) – Então, tudo o que eu disse é mentira? Quer dizer que eu não a beijei, nunca? (*baixo, com o rosto bem próximo*) Talvez seja a imaginação... Eu misturo muito, misturo sempre, e não sei nunca quando estou apenas sonhando... Então foi sonho!

Lídia – Você sabia que era mentira!

Umberto (*exaltado*) – Sabia? Eu sabia? Também pode ser. Eu gosto de mentir, sabendo que estou mentindo. Imagine que eu ia dizer que naquele dia, aliás um dia que nunca existiu... Pois bem. Naquele dia você estava de quimono rosa. Com dragões bordados.

[...] (RODRIGUES, 1941, p. 90)

Umberto procurou interferir diretamente na cabeça de Lídia, ao chantageá-la para dizer o que era de seu interesse, verifica-se uma *petição de princípio*, que segundo Garcia (2006, p. 318), “é também argumento de quem... não tem argumentos, pois apresenta a própria declaração como prova dela, tomando como coisa demonstrada o que lhe cabe demonstrar, isto é, admitindo já como verdadeiro exatamente aquilo que está em discussão”, porém, como ela continuou discordando, ele revelou seu gosto e tendência à mentira, o que Garcia (2006, p. 319) considera como uma *observação inexata*, tratando-se de uma “escamoteação de fatos para falsear a conclusão”, revelação que mediante ao beijo que dera nela, dissolveu toda a história que havia contado ao patrão, colocando em xeque até o que contara do coxo.

Lídia quase boca a boca apresentou sinais de estar confusa pelas insinuações que ouvira, tentou disfarçar o que estava acontecendo quando Inézia entrou em cena, mas Umberto disse que a criada percebeu tudo, e contaria tudo para Olegário, porém não havia perigo pelo fato do patrão pensar que ele era mutilado, disse também que se ela quisesse seria uma oportunidade para gritar e o acusar, o que ela não fez.

Umberto disse que Lídia era cínica e expressou como era bom chamá-la

assim, pediu para que o deixasse dizer um insulto baixinho no seu ouvido, e mais uma inversão é percebida, a mulher que dizia querer sair da presença dele, chamando-o de miserável, bandido, cínico, indigno, mentiroso, doido, assassino, era quem estava sendo insultada e contraditoriamente parecia estar gostando das palavras que ouvia.

[...]

Umberto (*baixo*) – Gosta de mim?

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

Umberto – Agora um beijo, sem resistir.

[...]

Deixa eu te dizer um nome feio, baixinho, no ouvido? Um insulto?

Lídia (*com volúpia*) – Não!

Umberto – É uma palavra só. Escuta... (*diz a palavra inefável.*

*Lídia crispá-se*)

Umberto – Gostou, não gostou?

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

Umberto – Me ama?

Lídia – Tenho medo! Não sei, tenho medo!

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

Umberto (*baixo*) – É toda minha?

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

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

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

[...] (RODRIGUES, 1941, p. 92)

Umberto sabia que seu patrão nunca desconfiaria dele, isso por causa da mentira da mutilação que havia contado, e aproveitou para se aproximar de Lídia, esta que em outro momento dizia não conhecer nada sobre amor, quanto ao relacionamento homem e mulher, pareceu entender bem o que estava ouvindo, tanto ao insulto dito em seu ouvido quanto às insinuações feitas para ela, a preocupação dela era apenas quanto ao marido ficar sabendo de tudo aquilo, ela demonstrou aceitação a situação e sua ação desmente todo percurso de fidelidade até então construído a seu favor.

Olegário tem a surpresa de encontrar Umberto na sala e sem que houvesse feito perguntas para o chofer, Lídia adiantou-se informando que o empregado veio pedir para ter folga, apesar de Umberto tentar mentir que visitaria uma pessoa da família que estava doente, o patrão notou que havia



alguma mulher no meio e o libera, mas Olegário demonstra ter esquecido a história da mutilação, chega até elogiar o moço para sua esposa.

Após ficarem sozinhos, Lídia não negou um beijo a Olegário, mas demonstrou não ter mais desejo em beijá-lo, o que serviu de motivo para ele novamente dizer que depois de parálítico passou a ser tratado com indiferença por ela, disse que estava liquidado e seria ilusão pensar que voltaria a andar. Tal conversa chega ao ponto que Olegário esperava, de que tudo contribuía para que logo ele fosse substituído, se já não tivesse sido.

Para Olegário o que importava era se foi ou não traído, e sua esposa notou que ele fazia de tudo para que ela fosse infiel. As últimas tentativas dele foram a insatisfação quanto a ausência da cinta nela mesmo que dentro de casa, pois não acreditava em mulher que andava de vestido sem combinação, e a afirmação de que não acreditava nela, que poderia ser fiel durante algum tempo, mas não para sempre, pois sendo mulher de um parálítico possuía o direito de ser infiel. Mediante as coisas que Lídia ouvia e nem se espantava mais, chegou a pensar que eles eram loucos, e apesar de toda a história de infidelidade, Olegário lembrou de sua esposa, esta com seus dez anos, chegando a ver a menina ao lado de Lídia, uma visão que representava a inocência e a pureza, ao lado de uma mulher já madura que era considerada como adúltera pelo marido.

A personagem principal se desentende com D. Márcia, mãe de Lídia, em um novo diálogo onde revela que antes ela o chamava de “Dr. Olegário”, mas depois só de Olegário, ele a chamou de lavadeira e disse que Umberto ficaria na casa, mas ela estava despedida, o que permite entender que a sogra trabalhava para genro. Já D. Márcia desabafa dizendo que sua filha era boba, pois deveria largar o marido e ir embora.

Lídia na tentativa de dar o que comer para a sogra, D. Aninha, acabou revelando-se, porém através de um monólogo, a sogra não aceitava a comida que lhe era oferecida quanto mais falar com a nora. A maneira ríspida como Lídia se expressava desconstruiu completamente a ingenuidade desta personagem, ela demonstrou pressa, ter mais o que fazer D. Aninha querendo

ou não a comida, destratava a sogra chamando-a de velha maluca, dizendo que seu marido era igual, completou ainda que ele era quem deveria estar enrolando aquele paninho que não saia das mãos da sogra. Tudo o que Lídia ouvia ou via fora de casa mexia com sua cabeça, afirmou que ficou assim por causa das acusações e insinuações de infidelidade de seu marido, tudo o que não presta. Contou para a sogra que foi beijada por Umberto, gostou de ser chamada de cínica por ele, que ouviu dele um nome que ainda a arrepiava e que todos os dias desejava a morte de Olegário, possuía o argumento de que ela não era a única mulher a desejar a morte do marido, todas as mulheres desejavam isso mesmo as que eram felizes. Chegou a dizer que ao ler no jornal a palavra seviciada gostaria que a seviciassem em um lugar deserto, mas nega tudo o que dissera reconhecendo que as palavras dela eram loucura, por fim pediu perdão a sogra.

Em uma nova cena Umberto se despede do patrão justificando que sua mãe era de idade avançada e estava enferma, mas em outro momento, a história dita por ele foi de que sua irmã teria aprontado e o pai a mataria, mas pelo respeito que o “velho” tem por ele poderia evitar tal tragédia. Olegário se lembra de Umberto haver dito que sua mãe era falecida e desconfiou da história de seu funcionário, achou que tudo não passava de uma mentira, questionou se o coxo também teria sido uma invenção dele. O chofer não era capaz de sustentar seus argumentos, pois suas mentiras eram tantas que nem se lembrava do que já havia inventado ao patrão.

Umberto concorda com as palavras do patrão que pediu para que ele não contasse a ninguém sobre a história de espiar D. Lídia, que foi uma brincadeira, e antes de ir se despedir dela o chofer contou sobre um relógio que desapareceu, e que Olegário até deu queixa à polícia, foi roubado e colocado no prego por ele para comprar um terno. Uma nova e verdadeira informação por parte de Umberto, sendo que o relógio representava exatamente o tempo que foi roubado pelo funcionário, explicitando que o patrão era enganado há muito tempo por ele. Isso permite que uma conjectura seja realizada sobre a aquisição do terno, onde a sua utilidade seria para participar de algum evento que o exigisse, como um casamento. É fato que Olegário

considerava ter comprado D. Lídia, pois falou de ter dado dinheiro à família dela, logo, acredita-se que ela não teve uma cerimônia conforme o sonho de muitas mulheres, contudo, a menor promessa feita por um homem seria o suficiente para encantá-la.

[...]

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

Umberto (*vira-se.Cínico*) – Quem sabe? Bem... mas vou falar com D. Lídia... (*ri*) Posso, não posso? Sou o único homem que... Não é mesmo, Dr. Olegário?

(*Riem os dois sordidamente.*)

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

Olegário – Vá para o diabo que o carregue!

(*Sério Umberto. Ri Olegário. Olegário corta o riso*)

[...]

(RODRIGUES, 1941, p. 101)

Em favor de sua mãe Maurício foi tirar satisfações com Olegário, este respondeu de forma branda que não havia feito nada, que não a chamou de lavadeira e nem disse que ela vendeu a filha, disse também que D. Márcia era quem andava dando maus conselhos à Lídia e a desencaminhando.

Maurício não teve atitude alguma contra o cunhado só por causa do estado de parálítico deste, prontamente Olegário se levantou da cadeira de rodas e revelou que tudo não passava de uma mentira, por uma dívida a ele um médico, bêbado e irresponsável diagnosticou a todos que Olegário nunca mais voltaria a andar e os sete meses em que esteve na cadeira foram uma experiência para “ter uma certeza absoluta, mortal” sobre a fidelidade de Lídia.

[...]

Olegário – [...] Agora sei, agora tenho certeza ... Há, no mundo, uma mulher fiel... É a minha... E perdão, Maurício... Chama a sua mãe... Ela que me perdoe também... Vou-me ajoelhar diante de Lídia... (*exaltado*) Milhões de homens são traídos... Poucos maridos podem dizer: “Minha mulher”... eu posso dizer – minha! (*riso soluçante*) Minha mulher (*corta o riso, senta-se na cadeira*) (*grita*) Lídia!Lídia!

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

Inézia – Doutor .

Olegário – Chame minha mulher. Minha!

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

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

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

[...]  
(RODRIGUES, 1941, p. 103)

De acordo com Lausberg (2004), o discurso partidário da retórica escolar era direcionado exatamente para a formação de advogados e políticos, sendo dividido em gêneros e estabelecendo normas através de preceitos técnicos, tais conhecimentos e processos propagaram-se à retórica literária, ou seja, à poesia.

O discurso partidário apresenta três gêneros aristotélicos, a retórica escolar os diferencia por: judicial, deliberativo, e epidíctico ou demonstrativo. É importante lembrar que os gêneros podem se alternar, sendo apropriados por uma única personagem que faça parte do ato processual.

O gênero Judicial está relacionado ao que sucede no ato processual, direciona-se pela situação através da construção jurídica, tal qual um discurso que um advogado utiliza em um tribunal, suas funções são de acusação e de defesa, e se apropria de fatos do passado que serão muito importantes para o presente ato processual (LAUSBERG, 2004).

Os argumentos de uma personagem que tende a modificar uma situação enquadram-se ao gênero judicial, para que todos os que estejam à sua volta venham a aceitar ou adequar-se às normas impostas por ele. Na obra literária observada é notavelmente percebido que há um emissor que acusa ou defende, sendo que revelações do passado são utilizadas para reforçar o discurso de acusação ou defesa que será relevante para a colimada situação. Neste discurso Olegário enquadra-se perfeitamente, um homem de posses e dono do próprio negócio, subentende-se que ele era uma pessoa muito bem informada e justifica a razão por ele articular bem seus argumentos.

O gênero deliberativo também está relacionado ao que sucede no ato processual, porém através de uma situação é direcionado por um partido político, visando um discurso que é aproveitado por alguém que se pronuncia perante a assembleia popular, onde suas funções são de aconselhar e de desaconselhar, e ocorre mediante as múltiplas possibilidades que digam respeito a ações políticas futuras, lembrando que essas possibilidades resultam

em consequências que nem sempre podem ser favoráveis ao respectivo partido. (LAUSBERG, 2004)

O gênero acima exposto deixa claro que o emissor do discurso é detentor de uma opinião, e através dela a situação é determinada pelo caminho traçado pela personagem, de forma que ao comunicar-se com as demais personagens apresenta a função de persuadir ou não, mudando a opinião delas, permitindo que de maneiras diferentes seus planos argumentativos sejam concluídos, mas não garantindo o sucesso da situação a seu favor, pois apesar de toda e qualquer influência que as personagens sofram, elas serão responsáveis por sua decisão final. Umberto era uma personagem secundária, mas que sorrateiramente influenciou o senhor da situação para que sua vontade, seus planos fossem alcançados, ele enquadra-se a este gênero pela maneira como seu argumento surpreende Olegário, pautando-se nos próprios argumentos do patrão, como uma carta para provar a infidelidade de D. Lídia.

O gênero epidíctico ou demonstrativo, (LAUSBERG, 2004), procede de um orador já estabelecido, que através do discurso expansivo procura atribuir honra a alguma pessoa, suas funções são de louvor ou de censura, ponderando o objetivo de modificar a situação a partir da pretensão do orador de frequentemente comprovar a respectiva situação.

Por intermédio de um personagem determinado como orador, na peça teatral é possível notar o poder argumentativo de seu discurso capaz de enaltecer ou depreciar as personagens que o circundam, sendo que fará intervenções quantas vezes achar necessário, estritamente para alterar a situação que melhor lhe satisfaça. Esse gênero é representado por Olegário, pois ele é a personagem que deprecia durante praticamente toda a peça, mas também o que enaltece quando considera ser um homem privilegiado por sua esposa não ter se adequado aos critérios de uma adúltera.

*(Olegário continua de olhos fixos na carta)*

Maurício – Que foi?

Olegário – Nada. Coisa sem importância.

Voz de Lídia (*microfone*) – Parto com Umberto. Não quero seu perdão. Adeus. Lídia.

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

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

Voz de Lídia *(microfone, em crescendo)* – Parto com Umberto. Lídia Não quero seu perdão. Parto com Umberto.

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

Voz de Lídia *(microfone)* – Adeus. Não quero seu perdão. Lídia. Parto com Umberto. Umberto. Umberto. Umberto.

(RODRIGUES, 1941, p.103)

Segundo Interlandi (1998, p. 62):

O equilíbrio dramático pode ser considerado por intermédio de três personagens, A, B e C, se A está em relação de adversidade com B e C e estes mantêm uma relação de colaboração temos uma situação estável: supõe-se que a existência de um adversário comum tende, naturalmente, a reforçar a colaboração entre B e C; se, ao contrário, A, B e C estão dois a dois (AB, AC, BC) em relação de adversidade, temos uma situação instável, isto porque, onde a adversidade for menos intensa haverá sempre a possibilidade de estabelecer-se uma relação de colaboração a fim de enfrentar o inimigo comum.

Conclui-se que o equilíbrio dramático exposto acima está presente na peça teatral abordada, onde as personagens e suas particularidades possibilitam que as situações sejam de adversidade ou colaboração, devido à relação do triângulo amoroso explicitado.

A personagem (A) é representada por Olegário, (B) por D. Lídia e (C) por Umberto. A relação de adversidade que Olegário possuía com D. Lídia, devido ao ciúme doentio, e com Umberto por suas mentiras para alcançar seu objetivo. A postura de Olegário automaticamente o colocou na condição de adversidade com Lídia e Umberto, mas conforme observado nos diálogos, a princípio instalou-se uma condição de adversidade com a patroa e o chofer, porém como nesta relação a situação de adversidade é pouco intensa, dessa maneira, Olegário perdeu por ser considerado como um inimigo comum que enfrentou uma relação de colaboração de seu declarados opositores.

No que diz respeito aos mecanismos observados nos atos, nota-se que eles não destoam quanto a finalidade de abordarem algo impreciso, improvável, mas também por auxiliarem no processo de construção de sentido

através de detalhes presentes no discurso das personagens, percorrendo a peça e elucidando para qual direção ela segue.

A Retórica por sua importância e notável utilidade, permite que a interpretação seja realizada no decorrer do texto, através do mesmo, ou seja, servindo como objeto diretamente responsável pelo que é compreendido ao longo da trama. Apesar de existir um clímax e um fim indesejado para a personagem principal, tudo o que era apresentado nos discursos direcionava a tal fim, esse clímax foi corroborado por aspectos discursivos sutil e gradativamente explicitados nos atos. Olegário sofreu uma punição moral, suas mentiras tiveram um impacto culminante, onde arrependimento e humilhação relacionam-se, por ter sido substituído pelo empregado.

## Considerações Finais

O estudo sobre a peça *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues, quanto a abordagem do amor parodiado, teve início em um breve levantamento de informações sobre o autor, que se preocupava em expor as mazelas da sociedade brasileira em suas obras.

Nelson era um autor que, através de uma linguagem coloquial, evidenciava certa objetividade textual, acompanhada de expressões corrosivas e carnavalizantes, que refletiam suas opiniões sobre arte, cultura, política, moralidade, entre outras. Sendo que, o seu “teatro desagradável”, não possuía o propósito de imitar a realidade para denunciá-la, o dramaturgo dava vida às imaginações após leituras e releituras sobre o cotidiano da sociedade.

O drama foi o gênero do discurso literário estudado, este que exige uma segmentação mediante a história contada, sem desconsiderar tudo o que compõe uma peça teatral, os atos, os cenários, os diálogos, tudo o que envolve o espetáculo. Apesar de toda essa composição do drama, o trabalho esteve focado na abordagem do texto dramático de Nelson Rodrigues, a fim de que tanto os pontos observados na peça *A mulher sem pecado* (1941), quanto os pontos destacados nos romances *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo (1844) e *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco (1862), contribuíssem para um desfecho desta pesquisa sobre o amor parodiado.

Na dramaturgia, a leitura classificada como transversal, é a que se relaciona às questões do espetáculo teatral, mais precisamente à receptividade limitada do espectador. Trata-se da interferência na decodificação dos signos quanto ao que está sendo ouvido, visto e ao que o autor intenciona exprimir, sendo necessário realizar uma leitura que auxilie o espectador.

A partir da leitura transversal foi possível notar que na obra o contexto histórico foi evidenciado, fazendo com que a relação do leitor-espectador fosse de interagir com a peça, tornando-se um ser verdadeiramente ativo, que faz ligações entre a sociedade e a história, que vai além do observar, sendo instigado à comunicação com o outro.



O dialogismo em sua mais objetiva abordagem mostra que a língua nunca é indiferente, o que possibilitou que obras de períodos distintos fossem associadas, de forma que discursos incomuns fossem analisados. Neste sentido, salientou-se o amor como um signo que carrega consigo um significado que não pode ser observado à parte da sociedade e seu momento histórico, que representam um significante, onde os aspectos predominantes na peça e nos romances remetem o leitor a significados de conotação, que o permite transitar entre as obras com as quais se depara e, também, temporariamente desvencilhar-se das mesmas fazendo inferências quanto à realidade e penetrando a temática destacada no estudo da obra que é transmitida conforme os critérios de um papel social.

Pelo fato do dialogismo ser o responsável por estabelecer a linguagem e a qualidade do sentido do discurso, a interação verbal entre o enunciador e o enunciatário do texto, e a intertextualidade nas entranhas do discurso, dizem respeito ao dialogismo discursivo, sendo um estudo amplo da palavra emitida por duas ou mais pessoas, ou seja, a relação do eu e o outro.

O dialogismo discursivo mantém uma relação que se concretiza entre os textos, tanto ao emissor quanto ao receptor, e determina-se através da relação que acontece no interior dos textos e entre os mesmos.

O amor parodiado, em *A mulher sem pecado*, foi baseado em outro texto ou molde discursivo já codificado que, quando revisto, sofreu uma inversão e adquiriu novas formas de expressão, de forma que um assunto tão prestigiado aos moralistas de determinado período tornou-se subvertido, surpreendendo com o que era incomum. Quanto à carnavalização do amor, esta ocorreu devido ao embate do modernismo, que resulta na depreciação dos aspectos antes superestimados no romantismo.

A partir da interação entre os romances e a peça teatral estudada, foi notada a construção de sentido sobre a ironia na fala e ações das personagens, os pensamentos do período romântico sobre o amor, que antes eram valorizados e defendidos, passaram por uma reformulação de valores, onde diferentes pensamentos modernistas foram instituídos como contradição para evidenciar a realidade social. A ironia permitindo que os sentidos

explicitados em um novo texto servissem de oposição a determinado assunto do texto parodiado, culminou em uma crítica de contextualização prática quanto às representações morais e sociais.

A sátira e a paródia são técnicas que se conjugam. No entanto, a primeira é uma técnica literária que ridiculariza e tem o propósito de provocar ou evitar mudança, visando a recomposição de valores positivos, ela é relacionada às dimensões política, social ou moral. Já a paródia, é uma técnica que, ainda que apresente algo que ridiculariza possui um foco diferente, atem-se ao contexto estético e como consequência alcança seus objetivos que dizem respeito ao questionamento de valores da sociedade. A conjunção das técnicas literárias que resultam no julgamento irônico da sociedade é considerada como paródia satírica.

Evidenciou-se que a paródia possui uma carga semântica maior do que o texto original, desconstruindo um sentido para reconstruir outro, e implica na certeza pressuposta do conhecimento de mundo do receptor e nas estratégias adequadas que permitem a obtenção do novo sentido. Pode-se dizer que o amor romântico foi alvo da paródia moderna, que serviu de arma crítica e ridicularizadora pautada na cruel realidade para representar o amor.

No romance, *A moreninha*, o passado vivenciado pelas personagens teve o propósito de consolidar o amor para posteriormente os unir, mesmo que fosse em um momento conturbado, o que na peça sofreu uma inversão: o passado revelado trouxe suspeitas da personagem, e foi fator fundamental que intensificou as ideias de Olegário contra a esposa, e estar ciente das práticas dela no passado influenciou diretamente nas suas posteriores ações, de forma que mesmo não havendo divergências no relacionamento, as personagens passaram a contemplar, pelo amor se esvaír, o casamento em decadência.

O desejo de morrer que as personagens românticas possuíam, ao invés de permanecerem distantes, foi parodiado pela fala de Lídia que desejava a morte do marido e sustentou seu argumento por não ser a única que pensava dessa maneira. Isso representava o pensamento social da época, em que o individualismo predominava, destacando importância dos próprios sentimentos ao invés da valorização do outro.

O amor representado por Umberto a Lídia tratou da simplificação a que o sentimento alcançou quanto à expressividade do que as pessoas sentiam sem que fossem impossibilitadas de fazer o que tinham vontade, não houve a negação do sentimento, mas uma nova percepção do mesmo em um período que não suprimia as intenções do coração. A peça modernista se desfez de toda a representação romântica que fugia da realidade e estava presa ao amor que poderia até sofrer com as adversidades ou a morte, mantendo o sentimento intacto à pessoa amada.

Na peça o ciúme foi um empecilho no relacionamento do casal moderno, pois a partir da insegurança de Olegário pelo intuito de se certificar da fidelidade da esposa, foi levado aos extremos, mentindo sobre sua paralisia, sem pesar nas consequências que enfrentaria. A revelação de infidelidade parodiou toda a armação de Olegário, pois a forma como a esposa se comunicou denotava a compensação de tudo o que ela aturou do marido, abrindo mão do matrimônio para realizar seus próprios desejos, a carta que de costume era utilizada para expressão do amor, ganhou um espaço diferente onde a mulher elucidou a fuga, ratificou sua decisão, e deixou o traído com a certeza de que ela nunca mais voltaria.

A carta foi um elemento presente em ambas as obras; no romance, ao mesmo tempo em que é utilizada por outras personagens para tentar ridicularizar Augusto por causa de sua inconstância com as mulheres, quando enviada por Carolina possui a função de alertá-lo a respeito da conspiração contra ele, já na peça a carta ganha uma expressão bem maior, sendo a última expressão de Lídia ao marido. Ela era desejada por Olegário para servir como prova de acusação, mas quando o seu desejo foi atendido e passou a saber que foi traído silenciou-se como sua mãe, assemelhando-se a ela na loucura e passividade.

O envolvimento dos amantes no romance fez crescer um forte sentimento e caminhou para que a construção dos acontecimentos resultasse no matrimônio, já a união do casal moderno percorreu pelo lado contrário, do matrimônio e suas mazelas para a decomposição de um relacionamento, o

amor que antes existia desapareceu, o tempo fez com que houvesse uma repulsa entre o casal e o fim não seria outro senão a quebra de uma aliança.

No romance, *Amor de perdição*, Simão era briguento e vivia envolvido em confusão, seu passado era avesso ao de um jovem de sua linhagem, mas por amor sua postura mudou consideravelmente, sendo a mudança notada pelos seus pais e por todos que conheciam sua história, fato parodiado na peça em relação a Lídia que, durante a maior parte da história era considerada inocente e não havia o que dissessem dela, mesmo após seu passado de namorada ser revelado, manteve-se como quem não devia nada a ninguém, mas como não amava Olegário e este por sua vez construiu toda uma história de infidelidade dela, não demorou muito para que ela se revelasse contrariando a aparência de mulher idônea. Outro detalhe foi a quem essa mudança de atitude foi atribuída, pois como relatado no romance, naqueles tempos quem costumava aprontar e possuía um passado comprometedor era o homem, mas na peça quem ganhou esse papel marcado pelo passado, de enganadora, foi a mulher.

A carta neste romance foi o maior meio de comunicação entre Simão e Teresa. Por diferentes formas de envio eles tiveram notícias um do outro, mas a predisposição de Mariana em ser uma intermediária destacou-se nesse relacionamento distante dos amantes. Simão reconheceu Mariana como uma jovem que, por amor, doou-se para ver a felicidade dele. Ainda que tal atitude tenha sido reconhecida por ele, nada mudou seus sentimentos e pensamentos que eram direcionados a Teresa, apesar de notavelmente haver um triângulo amoroso. O amor dos amantes é preservado, no entanto a distância que foi um mal combatido por cartas, não teria mais o auxílio destas porque Simão seria degradado e nem sequer esse tipo de contato existiria. Após os apaixonados verem-se pela última vez, ela do convento e ele do navio, Teresa veio falecer e como o amor romântico sofria demasiadamente com uma perda do gênero, não havendo razão para viver, dias depois Simão morreu de desgosto após ler uma carta de despedida escrita por sua amada e ficar lembrando-se das palavras contidas na mensagem.

A peça parodiou tal triângulo amoroso, a começar pela presença de dois homens e o sentimento de uma mulher em questão. Tratava-se de um relacionamento formal, um casamento, mas não se cogitava a possibilidade de doar-se ao outro por amor, o que ocorreu foi a permissividade de Lídia aos intentos de Umberto, a felicidade dela resumiu-se na satisfação de seus desejos, prevalecendo sua individualidade.

Os sonhos de Mariana representavam seus sentimentos de preocupação, por Simão, a quem ela amava. Já as visões de Olegário, representavam as alucinações de um marido que sofria de ciúme e viu seu relacionamento se desgastando gradativamente.

Na peça Olegário manteve contato direto com Lídia, mas também recebeu informações dela por intermédio de seu chofer, Umberto. A história discorreu pela constante interação dialógica entre as personagens, mas quando se tratou de uma notícia de impacto que influenciaria totalmente no desfecho dos acontecimentos, a carta se tornou um elemento de alto nível de expressividade, representou o distanciamento da esposa do local em que Olegário se encontrava, porque estava distante com o amante, não carecia mais que ele a visse ou conversasse com ela, as palavras escritas na carta significavam a ausência dos sentimentos de Lídia pelo marido.

A mulher é parodiada por ser a traidora e independente, pois é deixada de lado a fidelidade que em épocas anteriores a esposa se preocupava em zelar devido ao amor, isto devido ao papel de gênero que era socialmente imposto para a mulher, pois a infidelidade costumava ser atribuída aos homens, que mediante a sociedade podiam trair naturalmente, sem que fossem escandalizados. Em contraste com o delírio de Simão, que veio a morrer lembrando-se das palavras de Teresa que se esvaía por viver distante dele e o aguardaria na eternidade, a peça concluiu-se com as vozes de Lídia repetindo que ela partiu com o chofer e não queria o perdão do marido, o que levou este a optar pela morte, assim colocando um revólver na frente, subentendendo que tal fim fosse o mais propício devido a desgraça da traição, resultante na destruição do casamento.

Com o intuito de que se alcançasse uma visão mais avançada do que a peça nos reserva antes de chegar ao fim da mesma, pautada no texto teatral a Retórica destacou-se neste estudo por ser considerada como uma preparação do que o autor intencionou transmitir ao leitor-espectador.

Os mecanismos de linguagem foram observados na obra de Nelson Rodrigues, de maneira que auxiliassem na compreensão de algumas ideias expressas pelo autor.

O *entinema*, que se referiu aos argumentos dedutivos que se tornam em hábitos, foi observado a partir da obsessão de Olegário em ter provas de que era traído, e seus argumentos de que ninguém era fiel.

Já o *erro de acidente*, referiu-se ao que é dito com a intenção de enganar e ganha proporção por ser considerado como indispensável, a isso, enquadrou-se a mentira de Umberto sobre o olhar de Lídia a um coxo.

A *falsa analogia e probabilidade*, enquadraram-se à perspectiva de Umberto sobre o coxo que andava mancando de um lado para o outro entre Olegário que se movia na cadeira de rodas de um lado para o outro.

O *sofisma*, um falso raciocínio com a intenção de enganar, ganhou espaço na expressão de Umberto que afirmou que Lídia de vez em quando olhava para ele, o que mexeu com os pensamentos de Olegário.

Os *fatos e indícios* referiram-se a todas as informações que Olegário conseguiu, mas que não possuíam provas contundentes, por isso ele não deveria acusar sua esposa.

A *petição de princípio* tratou-se de quando Umberto procurou interferir diretamente nos pensamentos de Lídia, considerando como verdadeiro o possível interesse dela por ele, sendo que ele afirmou isso apenas naquele momento sobre o assunto discutido.

A *observação inexata*, a conclusão de que Umberto era movido por mentiras, de forma que suas histórias se dissolveram após maiores revelações sobre esta personagem.

O orador revelou-se através de sua forma de portar-se, ainda que seu discurso não fosse tão específico a ponto de suas intenções serem notadas de imediato. Neste sentido, independente de haver uma personagem protagonista, Olegário, que possuía em seu discurso o intuito de dominar, fazendo com que apenas os seus interesses fossem satisfeitos, quando outra personagem, Umberto, deteve o poder da palavra e também possuía algum interesse, ela interferiu nos planos da personagem principal. A dinamicidade teatral que intensifica os discursos permitiu que a interação das personagens fosse vista de uma maneira bastante peculiar quanto à existência de enunciador e um enunciatário, mas que, como em qualquer interação discursiva, os papéis poderiam se alternar resultando em desfechos imprevisíveis.

Nos diálogos desenvolvidos pelas personagens Olegário e Umberto, ainda que não houvesse evidências ao leitor-espectador de que as personagens sabiam dos segredos uma da outra, através de singelas expressões e a soma das mesmas ao longo das cenas, foi possível ao menos conjecturar sobre as intenções das personagens que, gradativamente, ganharam forma nos diálogos.

Quando Olegário propôs uma condição para Umberto a fim de que conseguisse qualquer informação que comprovasse a infidelidade de sua esposa, dando até o exemplo de uma carta, em troca de dinheiro, seu funcionário respondeu que nem seria preciso dinheiro. Foi possível notar a legalidade que foi dada ao chofer através do discurso de Olegário: era apenas necessário apresentar algo concreto sobre a patroa e seu serviço estaria bem realizado.

Após Umberto revelar a estranha presença de um coxo, onde em todo o tempo em que vigiava Lídia, nunca foi citado, Olegário passou a questionar-se sobre a ousadia de seu funcionário e a possibilidade de que realmente sua esposa poderia dar atenção ao chofer. Houve uma referência à situação de Olegário quando Umberto afirmou que o coxo era velho, uma comparação ao patrão que possuía mais idade do que ele e apresentava problema de locomoção. Em uma determinada expressão do funcionário, ele revelou que o coxo tinha uma perna mais curta do que a outra, o que se enquadrou

perfeitamente ao ditado popular brasileiro referente à mentira.

Depois de sofrer tantas acusações, Lídia passou a reagir deixando transparecer seus sentimentos e a revelar-se quanto a possíveis decisões que poderia tomar; o discurso de Olegário demonstrou alcançar o seu maior objetivo: causar em sua esposa o instigante questionamento sobre futuro que ela teria ao lado de um paraplégico.

Todas as vezes que Olegário demonstrou preocupação com os interesses de sua esposa, evidenciou sua estratégia para benefício próprio, mas sempre houve uma personagem opositora, Umberto, que reforçou as palavras utilizadas por ele para se beneficiar. Logo, foi construída uma relação de adversidade, pois o poder influenciador daquele que detinha a palavra e intentava ditar o que os outros deviam fazer, estava sujeito a uma interpretação, intenção e reação de seus ouvintes.

A atitude de Olegário para que sua esposa tomasse uma posição mediante a paralisia dele, era contraditória aos votos que um casal realiza ao se casar: na saúde ou na doença espera-se por fidelidade. Além do compromisso conjugal que possuíam, a permissividade para que outro compromisso fosse firmado por Lídia foi bastante atrativa, e uma vez que as palavras tendenciosas foram aceitas, compreende-se que as atitudes dela foram condizentes a respectiva escolha de não se prender à instituição casamento.

A ação principal de Olegário foi o resultado de uma sociedade preconceituosa e hipócrita, pois o assunto central tratado, o ciúme excessivo que culminou na infidelidade no relacionamento conjugal, teve raízes nas próprias ações mentirosas que ele teve contra Lídia.

O discurso em geral, que possui relação com a situação mediante a projeção do sujeito falante que articula suas palavras e pretende alterar a respectiva situação, enquadrou-se a Olegário por preencher o papel do sujeito dominador do discurso, que afirmava ou negava para que a situação se convertesse à sua vontade.



Apesar das palavras de Olegário traçarem o percurso discursivo que estava fixado no objetivo de desmascarar a esposa, enfrentou as interferências que surgiram a fim de que suas convicções não fossem preservadas e seu objetivo fracassasse. A própria defesa da esposa pode ser considerada como um dos obstáculos frente ao objetivo do marido, as informações e a postura de Umberto também se enquadraram como obstáculos.

Mediante as intenções de Olegário e Umberto, o *ato processual*, resultante dos discursos empregados pelos envolvidos na situação com a finalidade de torná-la diferente, referiu-se aos diálogos que se desdobraram a uma interação onde diferentes caminhos puderam ser escolhidos pelas personagens, podendo estes realizar as decisões mais acertadas ou não.

Ainda que Olegário fosse o senhor da situação, a personagem principal, que procurava ditar as ações das demais personagens, acabou sendo enganado pelas mentiras de Umberto, principalmente sobre a impossibilidade deste se relacionar com uma mulher por ser um mutilado. A história dita pelo chofer foi tão impactante que Olegário acabou imaginando um triângulo amoroso e considerando-o como a melhor opção.

Para compreender melhor o discurso geral, foram observadas duas classes de discursos: discurso de uso único e discurso de uso repetido, que abordaram os hábitos expressos nas situações, nos diálogos.

Pôde-se considerar o discurso de Umberto como de uso único, enquanto o discurso de Olegário pôde ser considerado como de uso repetido.

O discurso de uso único, que é emitido apenas uma vez por um determinado sujeito falante, onde a vontade do orador é de que ocorra alteração numa determinada situação, foi observado no discurso de Umberto: ele possuía oportunidades bastante pontuais de se expressar e fez o melhor uso possível delas, conseguindo que determinadas situações fossem alteradas a seu favor pelo senhor da situação.

Já o discurso de uso repetido, que é aquele emitido e realçado pelo orador e por sua constância, aparecendo em intervalos regulares ou não, tem a finalidade de subjugar as situações características da natureza social, fazendo

com que seu discurso destaque os padrões que forjam o caráter das pessoas definido pela sociedade, foi notado em Olegário: a ele pertencia a condução dos diálogos; logo sua vontade ressoaria a todos pela persistência em provar a infidelidade de sua esposa por causa de seu ciúme doentio.

Abordou-se também, o discurso partidário que se remete a três gêneros: judicial, deliberativo e demonstrativo. Sendo que os gêneros poderiam se alternar pela apropriação de uma única personagem que fizesse parte do ato processual.

Os argumentos de Olegário que tendiam modificar uma situação enquadraram-se ao gênero judicial, para que todos os que estivessem à sua volta viessem a aceitar ou adequar-se às normas impostas por ele. Foi notavelmente percebido seu papel de emissor que acusava ou defendia, sendo que revelações do passado eram utilizadas para reforçar o discurso de acusação ou defesa que considerava importante para a situação.

O gênero deliberativo enquadrou-se a Umberto, personagem secundária, mas que revelou em seu discurso ser detentor de uma opinião, e através dela a situação foi determinada pelo caminho traçado por ele, de forma que ao comunicar-se com as demais personagens apresentou a função de persuadir, mudando a opinião delas, permitindo que de maneiras diferentes seus planos argumentativos fossem concluídos, garantindo o sucesso da situação a seu favor.

O gênero demonstrativo, também se enquadrou a Olegário, orador detentor de um poder argumentativo que poderia enaltecer ou depreciar as personagens à sua volta, tudo a fim de alterar a situação que melhor lhe satisfizesse. Ele foi a personagem que depreciou Lídia durante praticamente toda a peça, mas também a elogiou quando considerou ser um homem privilegiado por ter uma esposa fiel.

Este estudo concluiu-se expondo o equilíbrio dramático presente na peça teatral abordada, onde as personagens e suas particularidades possibilitaram que as situações fossem de adversidade ou colaboração, devido à relação do triângulo amoroso explicitado.

A relação de adversidade que Olegário possuía com D. Lídia, devido ao ciúme doentio, e com Umberto por suas mentiras para alcançar seu objetivo, automaticamente o colocou na condição de adversidade com Lídia e Umberto, mas também, conforme observado nos diálogos, embora, a princípio, tenha-se instalado uma condição de adversidade com a patroa e o chofer, devido ao fato de nesta relação a situação de adversidade ser pouco intensa, Olegário foi considerado um inimigo comum que enfrentou uma relação de colaboração de seus declarados opositores, os amantes.

Diante do proposto para esta pesquisa, conclui-se que os discursos das personagens envolvidas no drama corroboraram para que ocorresse a traição de Lídia, culminando em uma crítica às representações morais e sociais representadas pelo período romântico. Contudo, além de um olhar crítico à questão do amor que fogia da realidade, a análise contribuiu também para que fosse identificada a valorização da norma, dos padrões estabelecidos que em *A mulher sem pecado* são subvertidos, parodiados. Ou seja, o desfecho revela a contradição de Nelson Rodrigues, devido ao amor moderno superar o pensamento do homem machista de que: lugar de mulher é em casa; mulher não pode cuidar de sua beleza; e os sentimentos femininos não são importantes em um relacionamento conjugal, uma vez que as mulheres cumpram bem o papel de gênero imposto pela sociedade.

## Referências Bibliográficas

- AMOSSY, Ruth; CRUZ JUNIOR, Dilson F.; KOMESU, Fabiana; POSSENTI, Sírio. **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2008.
- BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de dostoiévski**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. 2. ed. - 1ª reimpressão São Paulo: EDUSP, 2003.
- BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2005.
- CASTELO BRANCO, Camilo. **Amor de perdição**. 29. ed. São Paulo: Ática, 2001.
- CIALDINI, Robert B. **As armas da persuasão**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.
- DEMARCY, Richard. A leitura transversal. In: *GUINSBURG, J.; NETTO, J. Teixeira coelho e CARDOSO, Reni Chaves (org.)*. **Semiologia do teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- DRUCKER, Cláudia. **A palavra nova: o diálogo entre Nelson Rodrigues e Dostoiévski**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010.
- GARCIA, Othon Moacyr. **Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar**. 25. ed. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2006.
- GREIMAS, Algidas Julien; FONTANILLE, Jacques. O ciúme. In: \_\_\_\_\_. **Semiótica das paixões: dos estados das coisas aos estados de alma**. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- INTERLANDI, Jeanne M. M. de Freitas. Direções para uma semiótica teatral: o modelo de S. Marcus. In: *GUINSBURG, J.; NETTO, J. Teixeira coelho e CARDOSO, Reni Chaves (org.)*. **Semiologia do teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LEITE, Dante Moreira. **O amor romântico e outros temas**. São Paulo: CEL do CEC, 1964.

LOPONDO, Lilian. (Org.) **DIALOGIA na literatura portuguesa**. São Paulo: Scortecci, 2006.

LUCKESI, Elizabeth. *O propósito instrutivo dos autos*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Jaú, São Paulo, 2001. In. NUNES, Élton de Oliveira. O anjo pornográfico: Religião e Prazer em Nelson Rodrigues. **Revista Caminhando**, São Bernardo do Campo – SP, vol. 9, n. 1 [13], p. 155-167, jan./jun. 2004. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CA/article/view/1404/1429>. Acesso em: 7/11/2015

MACEDO, Joaquim Manuel de. **A moreninha**. São Paulo: Martin Claret, 2000.

MACHADO, Ida Lucia. A paródia: Uma estratégia de provocação. **Linguagem – Estudos e Pesquisas** / Revista do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, Mestrado em Estudos da Linguagem, Departamento de Letras do *Campus* Catalão – UFG. Catalão – GO, vol. 16, n. 1, p. 15-31, jan./jun. 2012.

MAGALDI, Sábado. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

NUNES, Élton de Oliveira. O anjo pornográfico: Religião e Prazer em Nelson Rodrigues. **Revista Caminhando**, São Bernardo do Campo – SP, vol. 9, n. 1 [13], p. 155-167, jan./jun. 2004. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CA/article/view/1404/1429>. Acesso em: 7/11/2015

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

PALLOTTINI, Renata. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

SILVA, Ana Érica Reis da; MURATA, Elza Kioko Nakayama Nenoki. A reconfiguração do ciúme em A mulher sem pecado. **Linguagem – Estudos e Pesquisas** / Revista do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, Mestrado em Estudos da Linguagem, Departamento de Letras do *Campus* Catalão – UFG. Catalão – GO, vol. 16, n. 1, p. 33-55, jan./jun. 2012.

TURCHI, Maria Zaíra. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.