



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

SOLANGE SANTOS SANTANA

**DA IRONIA COMO CRÍTICA SOCIAL NAS OBRAS DE
BERNARDO SANTARENO E NELSON RODRIGUES**

Salvador
2012

SOLANGE SANTOS SANTANA

**DA IRONIA COMO CRÍTICA SOCIAL NAS OBRAS DE
BERNARDO SANTARENO E NELSON RODRIGUES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Teorias e críticas da Literatura e da Cultura

Orientador: Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz.

Salvador
2012

SOLANGE SANTOS SANTANA

**DA IRONIA COMO CRÍTICA SOCIAL NAS OBRAS DE BERNARDO
SANTARENO E NELSON RODRIGUES**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz – UFBA (Orientador)

Prof. Dr. André Luís Gomes – UNB (Membro Titular)

Prof^a. Dr^a. Luciene Lages Silva – UFBA (Membro Titular)

Prof^a. Dr^a. Rosana Ribeiro Patrício – UEFS (Membro Suplente)

Prof. Dr. Sandro Santos Ornellas – UFBA (Membro Suplente)

Data de defesa:

Resultado:

A Maurício Matos, pelo amor, apoio e incentivo constantes.

A Michelle, pelo amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

Acredito que os agradecimentos se corporificam num momento de afirmação de que este trabalho não é fruto de uma atuação isolada, uma vez que errar ou encontrar os melhores caminhos a serem seguidos deram-se sempre em comunhão com aqueles que compartilharam de minhas angústias e alegrias acadêmicas.

Por isso, começo agradecendo ao Prof. Márcio Ricardo Coelho Muniz, pelo carinho, amizade e incentivo constantes. Seu profissionalismo tornou-se para mim um exemplo a ser seguido, assim como sua generosidade e capacidade de diálogo. Agradeço-te e repito o que venho dizendo desde a Iniciação Científica: muito do que sou como pesquisadora devo a você e a sua contínua orientação.

Aos professores da graduação (UEFS) e Pós-graduação, especialmente, a Mayrant Gallo, Gabriel Evangelista, Ívia Alves, Lígia Teles e Sandro Ornellas.

O ambiente da Pós-graduação em Literatura e Cultura não seria tão estimulante se não fosse a presença dos funcionários Wilson, Hugo, Ricardo e Tiago. Agradeço-lhes pela forma como conduzem suas funções, apesar das dificuldades que passam como funcionários públicos federais, pela presteza e compreensão.

A Maurício Matos pela confiança, compreensão, apoio, carinho e amor constantes.

A minha mãe, Eliene, pelo exemplo de vida, pela lição de determinação, por ter me ensinado a ser forte, a encarar a vida sem medo e a ter orgulho de minhas origens.

Aos amigos e colegas pelo carinho, pelos risos e apoio, dos quais, destaco, Priscila Brasileiro, Jeffeson Mendes, Lidiane Nunes, Jocenilson Ribeiro, Bruno Emanuel, Vêronica Cruz, Mayara Lima, Renata Reis, Anísio Assis Filho e Manuel Rodrigues.

Por fim, a Capes, pela bolsa de pesquisa a mim concedida, que me possibilitou total dedicação aos estudos.

A todos, minha gratidão e carinho.

O fio da ironia é sempre cortante.
(Hutcheon, 2000)

A velha definição de ironia – dizer uma coisa e
dar a entender o contrário – é substituída; a
ironia é dizer alguma coisa de uma forma que
ative não uma, mas uma série infindável de
interpretações subversivas.
(Muecke, 1995)

RESUMO

Esta dissertação guia-se pelo objetivo de se estudar, em perspectiva comparatista, a ironia nas obras dos dramaturgos Bernardo Santareno e Nelson Rodrigues. Busca-se demonstrar em que medida esta estratégia se manifesta em seus textos dramáticos e quais os elementos que a constituem como um princípio estruturador de suas obras, para, assim, poder analisar o diálogo existente entre suas criações dramáticas. Para tanto, parte-se do pressuposto de que a ironia é tanto um elemento estruturante dos textos quanto um modo (literário, retórico, discursivo e ideológico) de representação da realidade, que se configura com a apresentação dramática ativa de como cada autor observa as relações sociais, dá vida às personagens e discute seu mundo. Nesse sentido, optamos por selecionar um *corpus* de análise que abrange o mesmo período histórico, com temáticas que se aproximam: *A Promessa* (1957) e *O pecado de João Agonia* (1961), de Santareno, e *Perdoa-me por me traíres* (1957) e *O beijo no asfalto* (1961), de Rodrigues, sem deixar, entretanto, de, com maior ou menor destaque, aludir a outros textos destes dramaturgos. Tomamos como principal instrumental de leitura e análise a concepção de ironia tal qual expressa por Linda Hutcheon (2000), considerando que os textos ilustram um modo de excelência de utilização da ironia como arma de denúncia e desvelamento social. Ademais, buscaram-se subsídios na correlação estabelecida por Beth Brait (2008) entre ironia e polifonia, entre outros teóricos que trataram do tema e nos ajudaram a melhor entender os textos dramáticos em foco. Ao fazer a análise comparativa entre as obras de Bernardo Santareno e Nelson Rodrigues, percebeu-se que os dramaturgos recorrem à ironia para discutir o estilhaçamento das relações sociais, culturais e ideológicas. A ironia surge em suas atitudes avaliadoras, em seus pontos de vista críticos e provocadores como parte de um processo comunicativo discursivo e literário. Ao conceberem a dramaturgia como instrumento questionador da ordem vigente, dos códigos de conduta e das estratégias repressivas, os dramaturgos se aproximam, essencialmente, porque possibilitam a tomada de consciência face às realidades sócio-históricas.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro em Língua Portuguesa; Bernardo Santareno; Nelson Rodrigues; Ironia; Crítica Social.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to study through comparative perspective, the irony within the works of playwrights Bernard Santareno and Nelson Rodrigues. It aims to display the extent to which this strategy is manifested in their dramatic texts and which are the elements that define such strategy as a structuring principle of their works. In this manner, we'll be able to analyze the noticeable dialogue which takes place between their dramatic creations. To do so, we take into account the assumption that the irony is a structural element of the texts as well as a way (literary, rhetorical, discursive and ideological) of reality representation, which shapes itself with the active dramatic presentation of how each author perceives social relationships, gives life to the characters and discuss his world. Thus, we chose to select a corpus of analysis which covers the same historical period, and approach topics that relate to each other: *A Promessa* (1957) and *O pecado de João Agonia* (1961), by Santareno, and *Perdoa-me por me traíres* (1957) and *O beijo no asfalto* by Rodrigues, while, with greater or lesser emphasis, we allude to other texts of these playwrights. We take as the main reading and instrument of analysis the concept of irony expressed by Linda Hutcheon (2000), considering that the texts brilliantly illustrate the use of irony as a weapon of social denouncement and disclosure. Following, we sought to find support on the correlation between irony and polyphony established by Beth Brait (2008), and other theorists who dealt with the present issue and helped us to better understand the dramatic texts in focus. While making the comparison between the works of Bernard Santareno and Nelson Rodrigues, it was noticed that the playwrights turn to irony when discussing the shattering of social, cultural and ideological relationships. The irony emerges in their evaluative attitudes, and their critical and challenging point of views as part of a literary and discursive communicative process. When they conceive dramaturgy as an inquiring tool of the order in vigor, which questions codes of behavior and repressive strategies, playwrights come closer to each other, essentially because they make possible the awakening of awareness in the face of historical and social facts.

KEY-WORDS: Portuguese language theater; Bernardo Santareno; Nelson Rodrigues; Irony; Social Criticism.

LISTA DE ABREVIATURAS DAS OBRAS DE BERNARDO SANTARENO¹

AM - António Marinheiro (O Édipo de Alfama)

AP – A promessa

PE - Português, Escritor, 45 anos de idade

PJA - O pecado de João de Agonia

LISTA DE ABREVIATURAS DAS OBRAS DE NELSON RODRIGUES²

BMO - Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária

BNA - O beijo no asfalto

DT - Dorotéia

MSP - A mulher sem pecado

PMT - Perdoa-me por me traíres

SG - Os sete gatinhos

TNC - Toda nudez será castigada

¹ Cada abreviatura se refere aos textos dramáticos de Bernardo Santareno pertencentes às edições das editoras Caminho e Ática. No corpo da Dissertação, quando nos referirmos aos textos, indicaremos apenas a sigla e a página referente à citação. Na bibliografia, o leitor encontrará a referência completa das obras, com seus devidos volumes e ano de edição.

² Cada abreviatura se refere aos textos dramáticos de Nelson Rodrigues pertencentes à edição da Nova Aguilar. No corpo da Dissertação, quando nos referirmos aos textos contidos nesta coleção, utilizaremos apenas a sigla e a página referente à citação. Na bibliografia, o leitor encontrará a referência completa das obras.

SUMÁRIO

Prólogo	10
ATO I	
1 Ironia e ironistas	20
1.1 O conceito de ironia.....	20
1.2 Perspectivas da ironia	20
1.3 Corpo a corpo com a ironia: humor, paródia, interdiscursividade e sátira.....	27
1.4 Dos autores, contextos, censura e ironia.....	35
ATO II	
2 Ironia e desvelamento social	53
2.1 Entre ironia, opressão e silêncios em Bernardo Santareno.....	53
2.2 Ironia: mais do que a imagem cruel da realidade em Nelson Rodrigues	83
ATO III	
3 Da ironia à sátira	107
3.1 Desautorizando autoridades: <i>Perdoa-me por me traíres, O beijo no asfalto, A promessa e O pecado de João Agonia</i>	107
3.2 Homoerotismo: pelas veredas da ironia e da sátira: <i>O pecado de João Agonia e O beijo no asfalto</i>	130
4 Epílogo	148
Referências	154

Prólogo

Estudar a literatura dramática de Bernardo Santareno (1920-1980) e Nelson Rodrigues (1912-1980) é sempre um desafio. A crítica já debruçou sobre suas obras nas mais diferentes perspectivas, produzindo estudos que servem de base àqueles que retoman seus textos dramáticos como objetos de pesquisa. Levando-se em consideração a fortuna crítica dos dramaturgos, segue uma pequena revisão bibliográfica sobre cada um dos autores, para, assim, demonstrarmos a pertinência da pesquisa desenvolvida nesta dissertação.

No caso do teatrólogo brasileiro, é vasta a fortuna crítica acerca de sua produção em diversas áreas do conhecimento. Tomando como ponto de referência os temas abordados em pesquisas que se dedicam a sua dramaturgia, agrupamos alguns estudos em grandes grupos temáticos que demonstram as linhas básicas que a crítica vem delineando.

No que tange ao campo de estudos da linguagem, Maria Flora Sussekind (1977), Ronaldo Lima Lins (1979) e Ângela Leite Lopes (1983) trazem contribuições fundamentais para o entendimento das inovações empreendidas pelo dramaturgo no texto teatral. Sussekind procura se afastar da posição habitualmente moralista da crítica ao discutir os elos entre dramaturgia e crônica futebolística, para se deter na maneira como Rodrigues realiza a desconstrução da linguagem sexual, temática e opinativa, sobre cujas bases se constroem seus textos dramáticos. O procedimento básico do teatrólogo, segundo a estudiosa, está na revelação dos mecanismos de articulação de conceitos, máximas e sentenças que apontam para o fundo falso que procuram encobrir. Ronaldo Lins, por seu turno, dá destaque a linguagem rodriguiana a partir da análise de cinco peças³. Ademais, demonstra de que forma os aspectos sociais, os mitos brasileiros e a cultura estão presentes em sua dramaturgia. Já Ângela Lopes, com o ensaio *Nelson Rodrigues e o fato do palco*, tece considerações sobre a relação entre a palavra, ou o “delírio da palavra”, e a “carpintaria teatral” de Rodrigues.

Merece destaque também a leitura psicanalítica de Hélio Pellegrino no ensaio intitulado *A Obra e O beijo no asfalto* (1993), que com maestria aborda a linguagem, vertentes e personagens rodriguianas, dentre outros elementos. Especificamente sobre o personagem Arandir, de *O beijo no asfalto*, aponta que Nelson Rodrigues paradoxalmente ao criá-lo grandioso e apedrejado por todos, mostra-nos que para o homem ser salvo e a grandeza humana ser aceita, ele precisa descer aos infernos da culpa e da miséria, repetindo, assim, ensinamentos de grandes mestres como Jesus Cristo.

³ O *corpus* do estudo de Lins (1979) é composto por *Vestido de Noiva*, *A falecida*, *Boca de Ouro*, *Toda nudez será castigada* e *Os sete gatinhos*.

Quanto ao elemento trágico, Ângela Lopes debruça-se sobre sua presença ao longo da produção rodriguiana, procurando demonstrar os clichês de tragédia – incestos, assassinatos e vinganças – que Rodrigues utiliza “para criar a vida e não imitá-la” (LOPES, 1993, p. 98). Sobre este elemento, entre os autores que se dedicaram a estudá-lo, há Elen Medeiros (2005), que faz uma leitura social das tragédias cariocas, detendo-se na construção das personagens e suas relações com o trágico. Já Seleste Rosa (2008) toma como *corpus* de pesquisa as peças míticas rodriguianas para mostrar como através do trágico o autor revela sua face revolucionária, uma vez que traz para o teatro elementos recônditos da sociedade brasileira. Sob a perspectiva comparatista, temos o trabalho de Castilho (2006) em que se estuda a modernidade e a tragicidade nas obras de Clarice Lispector e Nelson Rodrigues.

Em *Nelson Rodrigues Expressionista* (1998), Eudinyr Fraga aponta as características expressionistas presentes nos textos dramáticos rodriguianos, esclarecendo, contudo, que Rodrigues não é um expressionista na acepção estrita do termo. Para o estudioso, a visão de mundo do dramaturgo fundamenta-se na concepção existencial, na recusa violenta da realidade (embora nela alicerçada), na distorção exagerada do mundo circundante, privilegiando o grotesco do comportamento humano.

Sob outro ponto de vista, Victor Hugo Adler Pereira publicou *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea* (1999), trabalho em que procura analisar as relações entre as tendências e correntes modernas e contemporâneas de interpretação da obra rodriguiana, as concepções teatrais a ela veiculadas e as possibilidades de novas leituras dos textos teatrais de Rodrigues. Além disso, estuda a incorporação ao discurso das personagens e aos recursos cênicos de ideias influentes na modernidade, derivadas da psicanálise, do pensamento de Nietzsche e de Schopenhauer. Seguindo uma linha de análise semelhante, Véra Dantas de Souza Motta (2006) analisa a arquitetura das cenas em Nelson Rodrigues, com o objetivo de aproximá-lo da cena da ação psíquica concebida por Sigmund Freud. A pesquisadora utiliza-se da noção de poética do fragmento na concepção da escrita dramática descontínua como principal vetor de análise.

Não podemos nos esquecer, ainda, do primoroso trabalho de Adriana Facina (2004) por meio do qual empreende uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues, analisando um conjunto de textos heterogêneos que engloba crônicas, contos, dramaturgia e outros, procurando situar o dramaturgo no campo intelectual e artístico brasileiro entre as décadas de 1940 e 1970, além de demonstrar o diálogo de suas ideias com o contexto social.

Ademais, há os estudos de Décio de Almeida Prado (2009), Nunes (1994), Sábato Magaldi (1987; 1993; 2004), dentre outros, que são indispensáveis a qualquer acadêmico que

se dedique a obra rodriguiana. No caso de Magaldi, não podemos nos esquecer de suas contribuições ao entendimento intelectual e artístico de Rodrigues e sua Obra. Organizador do teatro rodriguiano, é o responsável por sua divisão em peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas, além de escrever prefácios e ensaios esclarecedores sobre o dramaturgo e elementos de sua dramaturgia⁴.

No que tange à fortuna crítica a respeito da obra do dramaturgo português, Bernardo Santareno, os trabalhos mais importantes a que tivemos acesso incluem os que tratam de sua dramaturgia de uma forma ampla. Dentre eles, o ensaio *O português Bernardo Santareno*, escrito em 1962⁵ por Sábado Magaldi, que faz, antes de tudo, uma defesa da dramaturgia santareniana, apontando sua importância para o teatro português do século XX e aproximando-o de grandes nomes como Strindberg, García Lorca, O'Neill, Arthur Miller, Jorge Andrade e Nelson Rodrigues. O crítico brasileiro analisa elementos como personagens, temas, situações e intenções para assegurar que o teatro santareniano “traz implícita a condenação dos erros sociais e advoga o estabelecimento de uma ordem melhor” (MAGALDI, 1989, p. 455).

Já Fernando Mendonça afirma que “Bernardo Santareno é o mais puro dramaturgo português de todos os tempos” (1971, p. 26). Duarte Ivo Cruz (1983) apresenta sucinto panorama dramaturgic de Santareno ao abordar elementos como a força inerente às personagens, os símbolos da natureza, os conflitos como o angelismo e o luciferismo e a força catalizadora da sexualidade humana na obra do dramaturgo português⁶.

Dentre as linhas básicas de pesquisas acadêmicas, o estudo do mito na dramaturgia santareniana foi realizado por Maria Aparecida Ribeiro (1981). Em *Mitogênese no Teatro de*

⁴ Ainda, em levantamento bibliográfico no Banco de Teses da Capes, de 1999 a 2010, encontramos 31 teses e 89 dissertações que estudam as crônicas, os contos, folhetins e a dramaturgia rodriguiana sob a perspectiva comparatista, ou não. Das 31 teses, 06 tratam de elementos relacionados aos contos, crônicas e romances de Rodrigues; 01 trata da recepção crítica de *O Anjo pornográfico* de Ruy Castro (1992); 04 tratam do trágico; 02 dos aspectos considerados “desagradáveis” presentes em seu teatro; 03 das características do drama moderno; 02 do processo de encenação dos textos rodriguianos; 01 da sociologia do texto teatral rodriguiano como método de leitura; 02 apresentam leituras psicanalíticas; 01 analisa o texto dramático de Rodrigues sob a perspectiva bakhtiana; 01 sobre a crise da masculinidade em *O beijo no asfalto* e em *Perdoa-me por me traíres*; 01 analisa a presença do jornalismo na obra rodriguiana; 01 sobre o tema da traição; 01 sobre o mito de Electra; 03 sobre a transcrição da obra teatral de Rodrigues para o cinema e a tv; 01 estuda o grotesco e, por fim, 01 que lê Nelson Rodrigues a partir da perspectiva da crueldade de Artaud. No que se refere às dissertações, 27 são dedicadas à prosa rodriguiana, 10 tratam das temáticas citadas acima, 12 englobam temas como família, a representação feminina, amor, sexo, violência e versões da figura paterna, e as restantes se dividem em estudos que se dedicam a aspectos como a cenografia, didascálias, a linguagem, características expressionistas, o corpo, a máscara, a moral cristã, a relação palco/plateia, a oralidade, a representação da cidade, crise da masculinidade, o homoerotismo, carnavalização e paródia, dentre outros elementos presentes na obra rodriguiana.

⁵ Ensaio publicado no volume *O texto no teatro* (1989).

⁶ Além desses, há o estudo de José Oliveira Barata em *História do Teatro Português* (1991), o de Maria Antonia dos Santos sobre o texto dramático *Anunciação*, presente em *Teatro no século XX em Portugal* (1979).

Bernardo Santareno, a estudiosa identifica os elementos sintáticos de sua dramaturgia – coro, sonhos, profetas – para demonstrar como eles unem, conservam ou mudam o rumo do drama. Em seguida, trata dos elementos semânticos – o cenário, o sonho, os animais, a crença e o amor – os quais, segundo Ribeiro, “despertam” os mitos no espectador/leitor, ao lado dos elementos sintáticos que reavivam esses mitos, o que inscreve a obra de Santareno na tradição teatral.

Domingos Nunes Pereira (1999), por sua vez, analisa como alguns mitos gregos foram atualizados em duas peças do dramaturgo português, a saber, *Antônio Marinheiro*, *o Édipo de Alfama* e *O Inferno*, concluindo que o dramaturgo ao promover tais reatualizações, se aproxima deles no que têm de mais essencial: sua natureza arquetípica, na qual é possível interpretar todos os valores humanos. Também Valdeci Batista de Melo Oliveira (2006) se dedica a estudar a retomada do mito de Orfeu e Eurídice em *O inferno*, além de analisar a construção estética da peça e suas raízes fundadas em determinadas convenções estéticas e coordenadas históricas, somadas ao seu caráter metateatral. Sobre o mesmo tema no texto dramático *O inferno*, se debruçará ainda Lílian Lopondo (2006) com o intuito de demonstrar que o texto santareniano é um exemplo significativo da polifonia em literatura dramática.

Quanto ao elemento trágico, em *A dramaticidade existencial em O pecado de João Agonia*⁷, Paulo César dos Santos Leal (1992) toma por objeto principal de análise o texto dramático santareniano para estudar, através do método fenomenológico, o rígido mundo serrano, com a perspectiva de compreender os motivos que levaram seus habitantes a sacrificarem o protagonista. Aborda, igualmente, os pressupostos que ocasionam e dão sentido ao trágico⁸.

Lílian Lopondo (2000), por sua vez, tomando como *corpus* de análise *O Duelo*, reavalia a tragédia santareniana para identificar os pontos de contato e divergências em relação às regras da dramática aristotélica, a partir de quatro elementos da tragédia – a fábula, os caracteres, a elocução e o pensamento. Além disso, Lopondo procura verificar em que medida a ambiguidade da tragédia do dramaturgo reflete a insustentabilidade da situação portuguesa sob as rédeas da ditadura salazarista, considerando que a tragédia de Santareno

[...] constitui-se em forma adequada não só às acusações da opressão em que vivia o homem português, cuja individualidade esbarra sempre com as metas de anulação da diversidade, mas também ao exame de problemas pertinentes ao Homem, em constante luta, para a qual divisa uma única saída: a da prevalência da liberdade (LOPONDO, 2000, p. 116).

⁷ Trabalho gentilmente cedido pela Profa. Dra. Maria Theresa Abelha Alves.

⁸ Sobre o trágico, Álvaro Cardoso Gomes (1977) analisa-o também, de forma sucinta, além de se debruçar sobre a sociedade presente na obra santareniana.

Em 2005, LÍlian Lopondo, em coautoria com José João Cury, estudam os *gestus* presentes em *O Judeu* e as circunstâncias sociais que determinam este texto dramático santareniano, através das personagens Antônio José da Silva, o protagonista-narrador e portavoz de Bernardo Santareno; e o Inquisidor-Mor, o antagonista. As relações entre texto dramático e sociedade também serão analisadas por Eleuza Batista de Oliveira (2004) através do estudo do grotesco e da inquisição nas obras *In Nomine Dei*, de José Saramago, e *O Judeu*, de Bernardo Santareno. A estudiosa procura demonstrar como estes elementos aparecem como instrumentos relevantes à crítica dos costumes sociais e religiosos da época. Luciane dos Santos Iriyoda (2005), por seu turno, demonstra a relação existente entre *O Punho* e o momento no qual foi escrito, chamando atenção para a reforma agrária portuguesa com o intuito de evidenciar a presença de elementos históricos no teatro santareniano, além de analisar as características das fases de seu teatro.

Na linha brechtiana do teatro épico, há a tese de Antonio B. Hildebrando (2000)⁹, intitulada *O épico no teatro: entre os escombros da quarta parede*, que discute, sob a perspectiva comparatista, o processo de montagem/desmontagem do herói em *O Judeu*, de Bernardo Santareno, *Calabar, o elogio da traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, e em *Sequeira, Luís Lopes ou o mulato dos prodígios*, de José Mena Abrantes¹⁰.

Em 2008, Fernanda Verdasca Botton escreve a tese *A lira assassina de Orfeu: Bernardo Santareno e os intertextos de O inferno*. Traça um importante perfil político e religioso do teatrólogo. Do seu primeiro ciclo analisa sua face religiosa em *A promessa* e diferencia a tragédia santareniana da clássica tomando como *corpus* Antônio Marinheiro. Já da segunda fase do teatro santareniano, traz *A traição do Padre Martinho e Português, escritor, 45 anos de idade*, para demonstrar a face política e de oposição ao governo ditatorial. Com relação ao texto dramático *O inferno*, a autora analisa, entre outros aspectos, a reconstrução do fato real – o julgamento dos assassinos Ian Brady e Myra Hindley – para o ficcional; elementos do teatro épico que promovem o distanciamento, como a presença dos narradores e a projeção de filmes e a intertextualidade com Truman Capote, Camus, Sade, Doistoiévski, dentre outros autores.

Francisco Maciel Silveira Filho (2008), por seu turno, escreve a dissertação *Cativeiros de papel: o verso, o reverso e o transversal do ser diverso em Santareno* na qual mapeia as

⁹ Agradeço ao Prof. Antonio Hildebrando por sua pronta atenção em me responder o email de primeiro contato e por me enviar seu trabalho.

¹⁰ Em 2007, *O Judeu* também serve de *corpus* para o estudo do metateatro na dissertação de Rosana Bento de Sousa.

relações de gênero e suas interfaces com a crise da masculinidade e com o processo de constituição de gênero inscritas na sociedade portuguesa do século XX através da análise dos textos dramáticos *O pecado de João Agonia* e *A confissão*.

Levando em consideração a vasta fortuna crítica dos teatrólogos, sintetizada acima, um dos objetivos desta dissertação é evitar recorrer com repetitiva abundância ao que já foi dito e analisado pela crítica. Em virtude disso, pretende-se, neste trabalho, revisitar a literatura dramática de Santareno e Rodrigues por outro viés, buscando demonstrar em que medida a ironia se manifesta em suas obras e quais os elementos constitutivos desse recurso literário e discursivo, para assim poder demonstrar e analisar os diálogos existentes entre seus textos dramáticos.

Para tanto, parte-se do pressuposto de que a ironia pode ser tanto um princípio estruturador do texto, quanto uma forma (literária, retórica, discursiva, expressiva, ideológica) do drama da existência humana, compreendendo, assim como Auerbach (1998), a representação da realidade na literatura ocidental como uma apresentação dramática ativa de como cada autor percebe os seres, dá vida às personagens e esclarece seu mundo. Nesse sentido, optamos por selecionar um *corpus* de análise que abrange um mesmo período histórico, com temáticas que se aproximam: *A Promessa* (1957) e *O pecado de João Agonia* (1961), de Bernardo Santareno e *Perdoa-me por me traíres* (1957) e *O beijo no asfalto* (1961), de Nelson Rodrigues. Tomamos como principal instrumental de leitura e análise a concepção de ironia tal qual expressa por Linda Hutcheon (2000), considerando que os textos ilustram um modo de excelência de utilização da ironia como arma de denúncia e desvelamento social. Ademais, buscar-se-á subsídios na correlação estabelecida por Beth Brait (2008) entre ironia e polifonia e em outros teóricos que trataram do tema e que nos ajudaram a melhor entender a obra dos dramaturgos.

De modo geral, o processo irônico é constantemente abordado nos limites de um vocábulo, frases ou parcelas de textos, mas raramente como elemento estruturador de uma unidade textual longa como os textos dramáticos selecionados para *corpus* de pesquisa dessa dissertação. Tentaremos conciliar essas duas vertentes de análise ao buscar demonstrar como cada um dos dramaturgos criou suas estratégias irônicas através da manipulação de elementos paratextuais, jogos irônicos pontuais, abordagem crítico-social, dentre outros aspectos, que vêm mostrar o funcionamento da ironia como elemento estruturante de suas linguagens.

Por esta perspectiva, entende-se que a ironia manifesta-se entre o dito e o não-dito e que sua utilização no campo literário pode gerar desde o cômico até o distanciamento. Uma das estratégias irônicas que permeia os textos teatrais rodriguianos e santarenianos é a

justaposição de elementos incompatíveis, considerados inconciliáveis também nas sociedades brasileira e portuguesa da metade do século XX. Em virtude disso, pode-se afirmar que o uso da ironia dá-se no campo da intenção avaliativa, logo, por extensão, no campo ideológico (HUTCHEON, 2000), dado que esta estratégia é usada para afrontar normas sociais, problematizar a História e as relações humanas.

Pretende-se demonstrar ainda que a ironia presente nos textos dramáticos de Bernardo Santareno e Nelson Rodrigues possui como alvo maior a mentalidade dominante na época em que produziram suas obras. Para tanto, os dramaturgos trazem à tona aspectos proibidos e aprofundam detalhes vistos como negativos pelos poderes sociais, o que constrói, conseqüentemente, a sátira, ou como bem definiu o crítico canadense, Northrop Frye (1973), a *ironia militante*.

Decerto, a leitura da fortuna crítica sobre Rodrigues mostra que há convergência entre ela relativa à presença do jogo irônico em quase toda obra. Dentre os críticos, Lins (1979) trabalha a ironia como a inversão de resultados das expectativas, aliada ao grotesco em *Os sete gatinhos*. Sábato Magaldi, por seu turno, vê esta estratégia como “a imagem cruel da realidade”, além de apontar para a presença do humor na obra de Rodrigues. Ademais, Eugênio Drumond em *Ironia, comicidade e humor no romance O Casamento, de Nelson Rodrigues* (2004), trata da ironia e das estratégias que, aliadas a ela, reforçam sua força na literatura, mesmo que em um gênero textual diferente do que compõe nosso *corpus*. Também Freitas Filho (1997), em trabalho denominado *A comicidade da desilusão: o humor nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues*, defende a tese de que o leitor/espectador da dramaturgia rodriguiana ri de suas personagens porque se sente distante do que vê representado no texto/palco, além de não confiar na plausibilidade de seus sentimentos.

No caso de Santareno, alguns críticos concordam sobre a presença da ironia, mas não se dedicaram ainda a estudá-la pormenorizadamente. A exceção foi Lopondo (2006) que aponta e analisa a ironia como o princípio estruturador de *O Inferno*. A estudiosa entende a ironia como a relação entre o dito e o não-dito, cuja função varia desde a construção do cômico até a instauração do distanciamento (HUTCHEON, 2000), alcançado no texto santareniano com a citação e a projeção de filmes que retratam as atrocidades do nazismo, dentre outros recursos.

Levando em consideração semelhanças e divergências existentes na construção dos textos teatrais dos dois dramaturgos e a relação que ambos mantiveram, por meio de suas obras, com sistemas políticos opressivos e com os valores sociais do século XX, este trabalho se justifica, ainda, pela possibilidade de se contribuir para que se amplie o foco sobre as obras

dos dois dramaturgos e tentar sanar a lacuna nos estudos críticos no que se refere à ironia e às estratégias aliadas a ela. Neste sentido, o trabalho se realiza no campo da literatura comparada, “[...] espaço reflexivo privilegiado para a tomada de consciência do caráter histórico, teórico e cultural do fenômeno literário” (BUESCU, 2001, p. 14). Para tanto, a abordagem das obras rodriguiana e santareniana estará calcada na dialética texto/contexto, levando-se em conta não só o *locus* histórico-cultural de produção das obras como também o de recepção (COUTINHO, 2006).

Esta extensão de horizontes leva-nos a compreender os fenômenos literários como fenômenos culturais, ideológicos, sociais e históricos. Partindo do princípio de que há uma relação singular entre literatura e realidade sócio-histórica e de que a literatura “[...] reveste-se de um certo significado histórico-cultural, em conexão directa com a sua capacidade para dialogar com a História, com a Sociedade e com a Cultura que a envolve e que envezadamente a motiva” (REIS, 1997, p. 21), a perspectiva que se adota, aqui, acerca da relação literatura e sociedade é a de que podemos encontrar referências sociais, culturais e ideológicas, dentre outras, das sociedades brasileira e portuguesa nos textos dramáticos rodriguiano e santareniano. Esta postura dialoga com a de Antonio Candido (2000) que defende a fusão entre texto e contexto na análise literária, para que possamos entender a integridade da obra. Além disso, propõe que vejamos o social como um dos componentes da estruturação da literatura, assim como elementos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros.

Nesta perspectiva, a literatura dramática, enquanto um dos elementos que representa a vida social, interage com o meio circundante na medida em que recria e é impelida pelas estruturas histórica e social, as quais, muitas vezes, buscaram inibir a liberdade criativa. Veremos, pois, de que formas a ironia recai sobre componentes vários das sociedades portuguesa e brasileira, nomeadamente, pelo modo como são representados o meio social, as personagens, temas considerados tabus, as superstições, os preconceitos e as relações de poder em nosso *corpus*, sem deixar, entretanto, de, com maior ou menor destaque, aludir a outros textos destes dramaturgos.

Com o objetivo maior de aproximá-los, pelas vias temática e irônica, a presente dissertação divide-se em três capítulos identificados como Ato I, Ato II e Ato III. O primeiro, intitulado *Ironia e ironistas*, apresenta três subtópicos, nos quais buscamos apresentar, sucintamente, um panorama diacrônico da ironia, concomitantemente a uma discussão sobre o significado do termo, com suas implicações políticas e culturais, para, assim, delimitarmos nossa base teórica. Em seguida, abordamos os mecanismos literários que trabalham a favor

desse recurso discursivo e, muitas vezes, da sátira empreendida pelos dramaturgos, como o humor, a paródia e a interdiscursividade. Para finalizar esta parte, buscamos apresentar os contextos sócio-históricos nos quais os dramaturgos se inseriam e suas dramaturgias, de forma geral. Ademais, abordamos alguns elementos considerados marcantes em seus textos dramáticos, como as estratégias irônicas que apontam para as sociedades em que viveram, o que, de antemão já nos permite ver uma primeira via de aproximação, isto é, a elaboração dramática da postura crítica dos dramaturgos diante da realidade sociocultural e histórica.

No segundo capítulo/Ato II, intitulado *Ironia e desvelamento social*, analisamos elementos como enredo, cenários, personagens, ações dramáticas, bem como as alusões às ideologias que buscavam sustentar as relações de dominação social e suas ligações com as realidades sócio-históricas brasileira e portuguesa. Os conflitos entre o homem rodriguiano e santareniano e o mundo circundante são a origem do trágico presente nos textos dramáticos que compõem nosso *corpus*, tanto quanto a mola mestra para a plena corporificação da ironia. A análise das obras realizou-se de forma separada para que pudéssemos apreender melhor os caminhos irônicos e críticos tomados por Bernardo Santareno e Nelson Rodrigues.

O primeiro tópico dessa parte da dissertação, *Entre ironia, opressão e silêncios em Bernardo Santareno*, demonstra como a repressão dos sentidos e o preconceito social possuem a função de aniquilar a individualidade em prol da coletividade. Nesse sentido, a ironia é estruturante dos textos *O pecado de João Agonia* e *A promessa*, presentificando-se tanto por meio de elementos paratextuais, como os títulos que possuem a função de antecipar sentidos, como pelos desfechos trágicos com os quais nos defrontamos. O segundo tópico, *Ironia: mais do que a imagem cruel da realidade em Nelson Rodrigues*, toma *Perdoa-me por me traíres* e *O beijo no asfalto* para análise das estratégias irônicas rodriguianas, através dos elementos supramencionados, com o intuito de mostrar que, assim como em Santareno, a ironia é o fio estruturante dos textos do dramaturgo brasileiro. A hipocrisia social, o falso acomodamento aos valores vigentes, são desvelados; a solidão e o trágico, mantidos.

Já no terceiro capítulo/Ato III, intitulado *Da ironia à sátira*, primeiro, tentaremos demonstrar como os dramaturgos constroem suas sátiras, isto é, a *ironia militante*, aos discursos autoritários e sacralizados, e às representações de figuras sociais. Enquanto o dramaturgo brasileiro alia humor à ironia para desconstruir imagens solenes e respeitadas socialmente, o teatrólogo português alia interdiscursividade e paródia para promover a ironia como estratégia de desvelamento das ideologias dominantes. Um dos resultados alcançados é a visão pessimista e cética acerca das sociedades e dos valores incrustados nas vivências humanas.

Em seguida, passamos à análise dos diferentes caminhos tomados por Rodrigues e Santareno na abordagem do homoerotismo, com interesse em detectar as diferentes configurações do tema e da linguagem discursiva, para verificar como a ironia, além de estar inserida já na ousadia em se abordar a temática, acontece ainda por meio da sátira, da paródia e da interdiscursividade. Mesmo trazendo este aspecto ou justamente por trazê-lo, as configurações homoeróticas masculinas presentes em seus textos apontam para o contexto sociocultural, para os resquícios do preconceito que o homoerotismo carrega e que, ao mesmo tempo, faz com que os indivíduos o neguem.

Por fim, uma vez que em alguns momentos desse trabalho os dois dramaturgos serão estudados separadamente, as considerações finais presentes no “epílogo” serão feitas a partir de uma análise comparativa que procurará demonstrar as diferenças e semelhanças de procedimentos artísticos utilizados por Bernardo Santareno e Nelson Rodrigues, com base naquilo que eles possuem de mais característico: a abordagem crítica da sociedade através da ironia.

ATO I

1 Ironia e ironistas

1.1 O conceito de ironia

O conceito de ironia a qualquer tempo é comparável a um barco ancorado que o vento e a corrente, forças variáveis e constantes, arrastam lentamente para longe de seu ancoradouro.

(MUECKE, 1995)

1.2 Perspectivas da ironia

A literatura é, indubitavelmente, um dos meios artísticos do qual o homem se vale para representar a realidade que o circunda, testemunhando-a, interpretando-a e recriando-a mesmo quando a nega. Ao objetivar veicular uma verdade literária, ambígua e plurissignificativa, por meio do processo de ficcionalização, a literatura dramática, por sua vez, desempenha um papel importante ao trazer à luz as questões do momento no qual foi escrita, relacionando-se aos campos de intervenção social, histórica, cultural e ideológica, os quais podem ser expressos por meio da ironia.

Foi, sobretudo, a partir do século XIX que o interesse por esta estratégia retórica ao nível de produção crítica começou a aumentar, tornando-se objeto de estudo em áreas diversas que focalizam desde literatura e linguística, filosofia e retórica, psicologia e antropologia, à sociologia e história, dentre outras. De acordo com Linda Hutcheon (2000), a ironia ampliou seu campo de intervenção, sendo localizada em artes visuais, música, teatro, exposições de museu, argumentações filosóficas, começando, assim, a caracterizar situações e atitudes, formas de pensar e criar.

Sobre o conceito de ironia, todavia, avisa-nos Douglas Colin Muecke: ele “é vago, instável e multiforme” (MUECKE, 1995, p. 22). A palavra ironia, consoante Muecke, adquire novos significados com o passar do tempo, apresentando sentidos diferentes de acordo com os lugares, contextos e estudiosos que se dedicam ao tema. Tentando seguir aquele barco levado ao sabor dos ventos e das correntes de que nos fala o teórico, verifica-se que a utilização do termo ironia (*eirôneia*) remonta à Antiguidade, denotando uma atitude, um comportamento

(XAVIER, 2007). Contudo, é através de Platão (428-347 a. C.) cujo discurso filosófico presente nos diálogos prenunciará o uso da ironia por Sócrates como um método de interrogar seus interlocutores pelo questionamento, forçando-os a perceberem a fragilidade de suas respostas e a despojarem-se da ilusão do saber.

Uma das teses de Soren A. Kierkegaard é de que “Sócrates foi o primeiro a introduzir a ironia” (1991, p. 19) na arte de dialogar, tornando-se a manifestação primeira pela qual ela veio ao mundo e habitou entre nós. Enquanto processo dialético, a ironia socrática consistia na arte de perguntar, “não no interesse da resposta, mas para, através da pergunta, exaurir o conteúdo, deixando atrás de si um vazio” (Idem, 1991, p. 42). Tanto esta vacuidade como a postura do filósofo – subestimando-se em relação aos adversários para que eles enxergassem por si mesmos que suas respostas não passavam de preconceitos e opiniões subjetivas sem nenhum fundamento – tornaram o método de Sócrates irônico¹¹.

Uma das configurações do uso da ironia mordaz do filósofo e da irritação causada por sua atitude pode ser encontrada no Livro I, de *A República*, quando, em meio a uma discussão com Polemarco sobre o melhor conceito para a justiça e o justo, Trasímaco se exaspera com Sócrates e com seu jogo, não se contendo diante do auditório. Observemos como o filósofo narra a maneira pela qual o opositor tenta desmoralizar seu método, dando provas, também, de que era unânime em Atenas o conhecimento acerca de sua “arte de perguntar”.

Polemarco e eu fomos tomados de pavor; mas Trasímaco, elevando a voz no meio do auditório gritou: “Para que todo esse palavrório, Sócrates, e por que vos fazeis de parvos, inclinando-vos alternadamente um perante o outro? Se queres realmente saber o que é o justo, não te limites a interrogar, e não empenhes o brio em refutar quem responde, mas, após reconheceres que é mais fácil inquirir do que responder, responde tu mesmo e dize como defines a justiça. E não venhas me dizer que é o que se deve fazer, que é o útil, o proveitoso, o lucrativo ou o vantajoso; exprime-te com clareza e precisão, pois não admitiria semelhantes banalidades”.

Ouvindo-o, fui prêso de estupor, [...], mas, quando a discussão começava a irritá-lo, eu o fitava primeiro, de sorte que fui capaz de replicar e dizer-lhe, tremendo um pouco: “Trasímaco, não te aborreças conosco; pois se cometemos um êrro em nosso exame, eu e êste môço aqui, bem sabes que o cometemos involuntariamente. Com efeito, se procurássemos ouro, não estaríamos dispostos a nos inclinar um diante do outro, e estragar as nossas probabilidades de descoberta; não imagines, pois, que, procurando a justiça, coisa mais preciosa do que grandes quantidades de ouro, nos façamos parvamente mútuas concessões, em vez de nos aplicarmos ao máximo em descobri-la. Não imagines isso de modo algum, meu caro. Mas a tarefa, creio eu,

¹¹ Kierkegaard utiliza dois termos – especulativo e irônico – para melhor especificar o método frequentemente praticado por Sócrates. De acordo com o filósofo e teólogo dinamarquês, a intenção com que se pergunta pode ser dupla: pode-se perguntar com a intenção de receber uma resposta que contém a satisfação desejada; ou pode-se perguntar não no interesse da resposta, mas para, por meio da pergunta, esvaziar seu conteúdo aparente. O primeiro modo é especulativo; o segundo irônico (Kierkegaard, 1991).

está acima de nossas forças. Devotar-nos compaixão é, pois, muito mais natural para vós, os hábeis, do que testemunhar irritação.

A estas palavras, Trasímaco prorrompeu em riso sardônico: “Ó Hércules! exclamou, ei-la, **a habitual ironia de Sócrates!** Eu já sabia e predissera a esses jovens que não querias responder, que simularias ignorância, que tudo farias para não responder às perguntas que te fossem apresentadas!” (PLATÃO, 1965, p. 81-82, grifo nosso).

Com base nos “diálogos socráticos”, pode-se perceber que a ironia, por meio da dissimulação do filósofo, revela seu potencial de demolir certezas a respeito de conceitos como o de justiça, objetivando demonstrar ao público e ao interlocutor que, antes de qualquer afirmação, seria preciso refletir sobre o tema, ultrapassando as linhas da aparência.

Segundo Reale e Antiseri (1990), a dialética socrática consistia em dois momentos fundamentais: a refutação¹² e a maiêutica. No primeiro momento, Sócrates vale-se da máscara do “não saber” para levar seu interlocutor a reconhecer sua própria ignorância, procedimento que muitas vezes causava irritação, como se pode perceber pelas palavras de Trasímaco no diálogo supra. Colocando-se diante de todos como um ignorante que tem muito a aprender, Sócrates promove a ironia como um jogo de simulação que levava, por um lado, o interlocutor à contradição; e por outro, à consciência das falsas certezas. Desse modo, a maiêutica socrática consistiria em auxiliar a alma, a *psyché*, a descobrir os conteúdos de verdade dos conceitos, abandonando mentiras e fantasmas.

Já no campo da Retórica, a ironia é conceituada como “[...] a utilização do vocabulário que o partido contrário emprega para fins partidários, com a firme convicção de que o público reconhecerá a incredibilidade” (LAUSBERG, 1972, p. 163). Com o passar do tempo, a estratégia confinou-se a uma figura do discurso que assume o sentido de “se dizer o contrário do que se significa”, tornando-se, conseqüentemente, apenas um *tropo*. Esta concepção limitada de ironia, comumente encontrada nos dicionários e reproduzida pelo senso comum, merece a crítica de Wayne C. Booth através do que ele chama de “metáfora de localização” para esclarecer que

Se aplicarmos a “metáfora de localização” para tal definição, não parece que haveria o grande ato de reconstrução exigido; o leitor é convidado simplesmente a passar de uma plataforma, em que o orador finge ficar em pé, à outra, em que ele realmente encontra-se – na qual está, de alguma forma, “oposto”, como se fosse do outro lado da rua. Mas talvez o movimento intelectual implicado seja realmente “para baixo”, “indo por baixo da superfície” para algo sólido ou mais profundo; nós rasgamos uma

¹² “Primeiro ele forçava uma definição do assunto sobre o qual se centrava a investigação; depois, escavava de vários modos a definição fornecida, explicitava e destacava as carências e contradições que implicava; então exortava o interlocutor a tentar uma nova definição, criticando-a e refutando-a com o mesmo procedimento; e assim continuava procedendo, até o momento em que o interlocutor se declarava ignorante” (REALE; ANTISERI, 1990, p. 98-99).

plataforma podre e aprofundamos até um único corpo sólido (BOOTH, 1974, p. 34-35, tradução nossa)¹³.

Nota-se que o teórico pretende afirmar que os sentidos da ironia retórica vão muito além daquele confinamento, defesa igualmente feita por Lélia Parreira Duarte ao assegurar que “a retórica do discurso irônico está sempre ligada a algum tipo de disputa pelo poder e pela dominação do outro” (DUARTE, 2006, p. 22). Um dos exemplos usados por Duarte são os jogos de enganos presentes no *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente, em que os condenados tentam ludibriar o Diabo e o Anjo para entrarem na barca do paraíso. Pode-se observar este tipo de ironia no trecho abaixo do diálogo entre o Frade e o Diabo:

DIABO – Gentil padre mundanal,
a Berzabu vos encomendo!

FRADE – Ah, Corpo de Deus consagrado!
Pela fé de Jesu Cristo,
que eu não posso entender isso!
Eu hei de ser condenado?
Um padre tão namorado
e tanto dado a virtude!
Assi Deus me dê saúde,
Que eu estou maravilhado!
(VICENTE, 1984, p. 71).

No seu discurso, o Frade usa de ironia retórica, de modo que a expressão de sentido positivo “e tanto dado a virtude” funciona ironicamente, uma vez que se contradiz ao assumir-se como um padre namorado. Além disso, a rubrica que o apresenta ao leitor, “vem um frade com ua moça pela mão, e um broquel e ua espada, na outra, e um casco debaixo do capelo; e, ele mesmo fazendo a baixa, começou de dançar” (Idem, p. 70), amplia o sentido negativo da ironia, dado que sua postura e indumentária são inadequadas para a função que ocupa no seio da sociedade. Não só esta personagem, mas todo o texto vicentino contém claramente elementos que são inerentes à ironia retórica, dentre eles, partidos em oposição, inversão do positivo em negativo e receptores capazes de perceber o jogo de credibilidade/incrédibilidade, o que vem a confirmar as teses de Booth e Duarte de que é preciso ir além da superfície para ampliar o leque de significações desse tipo de ironia.

Antes de a ironia entrar em sua fase “moderna”, Cervantes dará mostra de como se mantém o discurso irônico numa narrativa longa. Em vista disso, em *D. Quixote*, a ficção

¹³“If we apply the metaphor of locations to such a definition, there would seem to be no great act of reconstruction required; the reader is asked simply to move from one platform, on which the speaker pretends to stand, to another one, on which he really stands – on that is somehow "opposite", across the street, as it were. But perhaps the implied intellectual motion is really "downward", "going beneath the surface" to something solid or more profound; we rip up a rotten platform and probe to a solid one” (BOOTH, 1974, p. 34-35).

torna-se irônica não só pela sua relação com a representação – mostrando a consciência da ficcionalidade, a liberdade de criação, o apoio no imaginário, a reinvenção do real – mas também porque é a força da ironia que move a sátira e a comicidade que permeiam o romance de Cervantes. Estes recursos cervantinos têm como porta-voz sua criação maior – um louco errante – que se torna ambíguo na medida em que usa a loucura como álibi para dizer verdades e apontar as incongruências de seu tempo.

Porém, pode-se falar que a ironia ganha *status* literário na Alemanha, introduzida pelos teóricos do Romantismo, durante os últimos anos do século XVIII e nas três primeiras décadas do século XIX. Um dos principais “ironólogos” desse período – Friedrich Schlegel – argumenta que a ironia ‘é a forma do paradoxo’; e ‘paradoxo é a *conditio sine qua non* da ironia, sua alma, sua fonte e seu princípio’ (*apud* MUECKE, 1995, p. 40). Nesse sentido, ao se tornar uma estratégia inerente à arte, a ironia passa a se dobrar sobre si mesma e o artista, segundo Duarte (2006), precisa ser, ao mesmo tempo, crítico e criativo, subjetivo e objetivo, entusiástico e realista, emocional e racional, inconscientemente inspirado e conscientemente artista porque sabe que seu trabalho é ficção, mesmo que traga vestígios do mundo. Sob o mesmo ponto de vista, Maria de Lourdes Ferraz esclarece que

a autonomia formal da ironia processa-se quando [...] se começa a perceber que a obra literária não é só, ou sobretudo, uma interpretação/representação (mime) do universo (real ou poético), mas, mais do que isso, um modo peculiar de a linguagem formular um universo; a própria linguagem é o mundo (FERRAZ, 1987, p. 19).

Nessa linha, o artista cria sua obra objetivando desvendar ao leitor seus artifícios de representação e mostrar os meandros do fazer literário, recurso já presente em *D. Quixote*, uma vez que “o processo de composição está integrado ao produto estético que, por sua vez, é explicitamente apresentado ao mesmo tempo como arte e como (imitação da) vida” (MUECKE, 1995, p. 41). Esse “reformular do fazer literário” conseguido com a ironia romântica vem para desconstruir, dentre outros aspectos, a ilusão de que a obra era um retrato da “realidade”, como queriam, por exemplo, os romancistas ingleses do século XVIII, além de antecipar várias dimensões da arte moderna.

Em estudo que analisa a tessitura textual e a ironia romântica em Camilo Castelo Branco e Machado de Assis, a professora Lélia Parreira Duarte nos dá alguns exemplos que elucidam o desvelamento do fazer literário tanto quanto do estatuto da obra diante do leitor. Dentre os textos utilizados como *corpus*, a novela *O que fazem as mulheres* e o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Castelo Branco e Assis, respectivamente,

exemplificam a ironia romântica principalmente porque se presente a consciência do ato comunicativo através de recursos como a exibição constante do fazer literário, discussão a respeito de determinados artifícios narrativos, interpelação do leitor, dentre outros, que fazem da literatura o simulacro de si e do mundo circundante. Mais uma vez, os textos dobram sobre si mesmos, processo presente em muitos autores desde então.

Apesar do *status* que adquire no século XIX, consoante Xavier (2007), é a partir do século XX que a ironia se instala de vez no domínio literário, não só com a obra desvendando sua própria estrutura, mas também ganhando terreno ora como *tropo*, figura histórica e aculturada, ora com a retomada da ironia socrática uma vez que interroga a audiência através da obra de arte. Ainda, segundo Muecke, a ironia torna-se menos reservada, apontando para temas “[...] de uma forma que ative não uma, mas uma série infindável de interpretações subversivas” (1995, p. 48). Nesse sentido, o estudo da ironia nas obras de Bernardo Santareno e Nelson Rodrigues centra-se, antes de tudo, no caráter subversivo adquirido por este recurso que se transforma, em variados contextos, em um tópico político a serviço do questionamento e da problematização das relações humanas.

Entendemos ironia como estratégia discursiva e literária que se configura como modo de combate, usado “[...] para deslocar e aniquilar uma representação dominante do mundo, uma paixão que é vista como especialmente crucial quando os discursos estabelecidos e dominantes mostram grande capacidade absorvedora” (HUTCHEON, 2000, p. 54). Acredita-se que é através desse recurso e da postura crítica perante o mundo que a cena política da ironia se instaura na literatura, desconstruindo, intencionalmente, modelos de conduta pré-existentes, verdades estabelecidas e indo de encontro à moral vigente ao apontar incongruências da vida moderna.

No que tange ao estudo da ironia numa perspectiva discursiva, buscar-se-á subsídios em Beth Brait que apresenta esta estratégia literária como uma forma de discurso que, por meio de mecanismos dialógicos, se oferece basicamente como argumentação direta e indiretamente estruturada, como paradoxo argumentativo, afrontamento de ideias e normas institucionais, como instauração de polêmicas ou mesmo como estratégia defensiva. Por esta perspectiva, pode-se, ainda, compreender o humor, a paródia, a intertextualidade e a interdiscursividade como mecanismos que participam, ao mesmo tempo ou não, da estruturação de um discurso irônico, ou que se oferecem como efeito de sentido provocado pela ironia (BRAIT, 2008).

Muitos estudiosos concordam que, através dessa estratégia, os escritores podem intervir ou ressignificar os fatos sociais, tentando criar uma perspectiva cultural, histórica e

social contrária ao modelo dominante, principalmente para fugir à banalização da visão estereotipada da sociedade, dado que a ironia literária permite desconstruir a realidade circundante ao negar verdades absolutas e as “[...] certezas ao desmascarar o mundo como uma ambiguidade” (KUNDERA, 1986 *apud* HUTCHEON, 2000, p. 33). O uso desse recurso permite também que os valores sociais sejam reavaliados, já que ser irônico para Rodrigues e Santareno é ter a consciência de que a própria existência é contraditória.

Falar em intencionalidade numa época pós-Foucault e pós-Barthes pode ser arriscado, mas neste trabalho é inevitável não abordar o sujeito da enunciação, “essa instância que, dissimulada atrás do texto, julga, avalia e ironiza” a sociedade que o circunda (KEBRAT-ORECCHIONI, 1978 *apud* BRAIT, 2008, p. 64). Não pretendemos, é claro, limitar o potencial significativo literário de artistas como Nelson Rodrigues e Bernardo Santareno, buscando explicar a obra a partir deles. Contudo, suas apreciações críticas acerca do fazer literário, suas intenções e suas relações com os contextos históricos e culturais não podem ser rechaçadas quando se trata do uso de estratégias como a ironia, o humor, a paródia e a interdiscursividade, as quais muitas vezes trabalham a favor da sátira dos dramaturgos.

Sob o mesmo ponto de vista, Hutcheon afirma que a ironia, como estratégia literária e discursiva, “[...] é a transmissão intencional tanto quanto da informação quanto da atitude avaliadora além do que é apresentado explicitamente” (HUTCHEON, 2000, p. 28). Portanto, não é possível falar em ironia sem levar em consideração o ironista. Em virtude disso, nos contextos brasileiro e português do século XX, a ironia revela-se importante pela intervenção crítica que pressupõe, pelo poder que tem em negar certezas, tornando-se um modelo possível para a oposição daqueles que estão implicados num sistema opressivo.

Ademais, o jogo irônico manifesta-se como uma atitude crítica perante o mundo, os acontecimentos e as relações humanas, variando conforme o lugar em que ocorre, o contexto no qual está inserida, de acordo com os participantes do ato comunicativo, pois a ironia “[...] não é um instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce nas relações entre significados e também entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações” (HUTCHEON, 2000, p. 30). Neste sentido, pode-se verificar que a maioria dos escritores transmite conhecimentos tanto literários, quanto científicos, religiosos, políticos, culturais e ideológicos em suas obras, apresentando ficcionalmente visões de mundo e, muitas vezes, criando personagens distantes dos modelos vigentes para, assim, revelar pontos de vista pessimistas acerca das estruturas sociais que vivenciaram.

1.3 Corpo a corpo com a ironia: humor, interdiscursividade, paródia e sátira

A ironia nem sempre surge desacompanhada. Há recursos literários que, a depender da intenção do artista, se situarão lado a lado com essa estratégia para reforçar seu poder de empreender críticas sociais, desconstruir imagens valorativas, expor desordens políticas e socioculturais, voltando-se para a provocação e para a suspensão da censura, burlando os grilhões dos discursos/representações “monofônicos e conseqüentemente autoritários” (ALAVARCE, 2009, p. 12). Dentre os mecanismos literários que trabalham a favor da ironia, têm-se o humor, a paródia, a intertextualidade e a interdiscursividade que juntos podem vir a servir à crítica social empreendida pelos artistas.

No que tange ao humor, antes de tudo, é preciso salientar que assim como a ironia, este recurso oferece resistência a qualquer definição satisfatória. Para Cleise Mendes (2008), isso acontece porque essa estratégia aparece, muitas vezes, mesclada e dissolvida na comicidade. Que o risível seja um traço que liga o humor ao cômico, ninguém duvida. Contudo, o humor pode existir sem o riso, enquanto o cômico não. Ainda, subjacente à fugacidade do humor, está o objetivo de nos conduzir à reflexão. Desse modo, o receptor da obra permeada por este recurso literário, depois de esboçar um sorriso, será levado a refletir sobre o que o fez rir. Não é à toa que Vladimir Jankélévitch vê esse recurso como “o sorriso da razão” (*apud* XAVIER, 2007), enquanto Henri Bergson (1987) defende que o riso é o gesto social que ressalta os desvios humanos quando toma por alvos instituições e seus representantes sociais.

Diversos teóricos, ao discutirem a relação entre humor e ironia, insistem em esclarecer que nem todas as ironias visam o divertimento assim como nem todo humor é perpassado pelo irônico. Nota-se a necessidade de diferenciá-los para que não haja dúvida acerca da superioridade da ironia, uma vez que o humor é, geralmente, tratado como um recurso de fácil apreensão, enquanto a ironia pede inteligência, perspicácia etc. para ser compreendida.

Linda Hutcheon concorda que a relação entre esses dois recursos seja discutível, porém afirma que quando se trabalha com a política da ironia, essa ligação não deve ser ignorada. Para a estudiosa, a estratégia da ironia “mesmo enquanto provoca o riso, invoca noções de hierarquias e subordinação, julgamento e até mesmo superioridade moral” (HUTCHEON, 2000, p. 36). Além do mais, tanto o humor como a ironia envolvem relações de poder, dependem do contexto sociocultural, além de compartilharem dimensões formais, como justaposição e incompatibilidade, para produzirem sentidos.

Ao aliar-se à ironia, o humor possui a função de destrinchar valores socioculturais, morais, religiosos e políticos, apontando a degradação e a corrupção que se encontram subjacentes às instituições representativas daquelas esferas. Nesse sentido, “a ironia tem sido vista também como o que ‘desarma’ e [...] um meio de expor e subverter ideologias hegemônicas opressivas [...]” (HUTCHEON, 2000, p. 48-49). Nelson Rodrigues alia esses dois recursos em vários textos dramáticos, dentre eles, *Os sete gatinhos*, de 1958, que revela a intimidade de uma família carioca, de baixa classe média, habitante de uma rua pobre do Grajaú, e, composta pelo pai, Seu Noronha, a mãe, Dona Aracy, e as cinco filhas do casal – Aurora, Débora, Arlete, Hilda e Silene. Nesse mundo ficcional rodriguiano, as quatro irmãs mais velhas se prostituem em busca do ideal de redenção social da família através da possibilidade de casamento de Silene, a caçula. Já o pai, Seu Noronha, se faz passar por um importante funcionário da Câmara dos Deputados, porém, é um simples contínuo. Dona Aracy, por sua vez, escreve obscenidades nas paredes do banheiro da casa.

Ao se pensar a ironia como resultado de um conjunto de procedimentos literários e linguísticos, é possível verificar que Rodrigues provoca o riso do leitor, por exemplo, quando Seu Noronha recebe a visita do assessor da direção do colégio no qual Silene estudava. Noronha fica nervoso com a situação por saber intimamente que o funcionário do colégio encontrava-se em sua casa para desmascarar Silene, destruindo, por conseguinte, seus sonhos de vê-la casada. Após Dona Aracy deixar a bandeja com duas xícaras de café sobre a mesa da sala, ele “[...] apanha a xícara e despeja o café no pires” e depois “[...] bebe o café pelo pires” (SG, p. 848).

Seu Noronha, o chefe da família, que tenta aparentar calma diante da situação, é desnudado pela estratégia irônica rodriguiana no momento em que seus gestos e os movimentos de seu corpo se tornam risíveis na exata medida em que nos leva a pensar num simples mecanismo (BERGSON, 1987). Dessa forma, o riso é provocado porque ele, ao realizar uma ação corriqueira, ao invés de algo vivo, se comporta mecanicamente como um fantoche. Convergindo com essa mecanização, manifesta-se também o quiproquó, fruto de seu nervosismo, que por meio do equívoco desconstrói sua aparente segurança.

O humor, neste caso, participa da estruturação do discurso irônico de Rodrigues porque, apesar de Seu Noronha provocar o riso, pelo quiproquó e seu comportamento automatizado, este riso “é sarcástico, destruidor, de zombaria; que se leva a sério, que zomba do outro” (MENDES, 2008, p. 195), próprio do fio cortante da ironia rodriguiana que, ao invés de solidarizar com o momento pelo qual passava Noronha devido à dor de ver seu desejo de redenção social destruído, usa o humor como cúmplice do ridículo, conduzindo a

um ponto de ruptura em que a realidade mostra-se absurda. Além do mais, o conjunto do texto não aponta para a comicidade. Ao contrário, o riso aflora devido às situações desconcertantes e irônicas criadas para esta personagem.

A favor do funcionamento da ironia, encontra-se também o poder que a literatura tem de se apoderar de outros discursos que envolvam desde os institucionalizados – como os de cunho educacional, religioso, político e econômico, até aqueles que abrangem relações implícitas e explícitas de lutas de classe, conflitos inter-raciais e de discriminação. Esse imbricamento discursivo é utilizado intencionalmente “[...] para provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros” (BRAIT, 2008, p. 16), sobretudo, por meio do entrecruzamento de vozes que multiplicam e relativizam suas faces.

Antes de tratarmos da relação entre ironia e interdiscursividade, vale, de antemão, tentar distinguir intertextualidade de interdiscursividade. Dessa forma, tomam-se as palavras de Julia Kristeva, semiótica que, a partir das ideias bakhtinianas, introduz a palavra intertextualidade no Ocidente. De acordo com a pesquisadora, para Bakhtin, o discurso literário “não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras”. Nesse sentido, todo texto constrói-se “como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1967 *apud* FIORIN, 2006, p. 163). Exemplifiquemos essa relação dialógica entre textos. Para isso, tomemos as relações existentes entre os textos dramáticos *António Marinheiro (O Édipo de Alfama)*¹⁴, de Bernardo Santareno, e *Édipo Rei*, de Sófocles.

Resumidamente, a história santareniana tem como núcleo a relação amorosa entre António Marinheiro, jovem de 20 anos de idade, e Amália, costureira, 36 anos, e viúva. No primeiro ato, o leitor saberá que o marido de Amália, José, foi assassinado por António que, após ser absolvido por legítima defesa, decide-se por procurá-la e a sua mãe, Bernarda, para pedir perdão. Ao chegar a casa, António relembra o dia em que conheceu José, a sensação boa de ouvi-lo tocando o fado e a dor causada pelo ódio injustificável do marido de Amália por ele, as agressões verbais que teve de ouvir, sem ao menos conhecê-lo, motivo este que o levou a matá-lo. Diante do belo rapaz e da reprovação de Bernarda, Amália comporta-se de forma irracional, demonstrando ao mesmo tempo ternura, carinho, medo, doçura e fascinação, para, enfim, perdoá-lo.

¹⁴ Este texto teve sua primeira edição em 1961 e foi representado pela primeira vez em 1967, no Teatro Municipal de São Luís, pela Companhia Portuguesa de Comediantes (REBELLO, 1987).

No segundo ato, que se passa numa noite de natal, encontraremos Amália cantarolando e feliz; depararmos-nos, mais uma vez, com o ódio e o receio de Bernarda de que a filha esteja se relacionando com o assassino de seu genro, além de tomarmos conhecimento de que as pessoas já estavam comentando sobre a possível relação amorosa entre Amália e António. O rapaz aparecerá para ceiar com a viúva e, depois de algum tempo, declaram a importância que cada um desempenha na vida do outro, além de assumirem o amor mútuo. Vejamos um pequeno trecho que retrata esse momento:

AMÁLIA – [...] Só gosto de ti, só me sinto viva depois que tu vieste. Não tenho passado... (*quase feroz*) eu não tenho passado, António!

ANTÓNIO – Antes de te encontrar, eu não me sentia bem em nenhum lado: tinha uma coisa aqui dentro, sempre a roer, a roer... Uma força que, sem descanso, me empurrava nem eu sei pra onde! Não conhecia sossego, Amália: só podia viver no meio da desordem e com gente tão suja, tão reles que ... (AM, p. 60).

Apesar dos presságios de maus agouros presentidos por Amália e da presença de Rui, amigo de António, descrito como aquele que “estraga tudo, arrefece tudo” (AM, p. 66), António Marinheiro pede-a em casamento. Já no terceiro ato, Amália e António estão casados há seis meses e vivem felizes, apesar da crueldade e do ódio de Bernarda que insiste em lembrar à filha que o homem com quem se casou é o assassino de José, além de apontar a diferença de idade como um motivo que virá a separá-los.

Contudo, não serão estes os motivos que os separarão, e sim a revelação de que Amália, aos quinze anos de idade, tivera “uma criança”. Bernarda a tirou de seus braços e abandonou-a, vestida de azul e branco à imitação de um marinheiro, num barco. Só neste momento, Amália saberá que a criança era um menino. António, também órfão, por sua vez, interliga as pistas: a roupa que a criança estava usando quando a encontraram, o nome do barco em que a abandonaram, a idade dele e do provável filho abandonado etc., concluindo que ele, o homem com quem Amália estava casada, era seu filho. Tem-se, assim, no texto santareniano, a *anagnórise trágica* que tem por base a relação incestuosa e o parricídio.

No que tange à intertextualidade, pode-se perceber que Santareno faz referência ao texto grego logo no título de sua obra *António Marinheiro (O Édipo de Alfama)*, porém, a repetição surge como aposto que especifica sua personagem, por meio da referência ao bairro lisboeta, diferenciando-o de Édipo, rei de Tebas, vítima de uma maldição familiar. No caso da personagem santareniana, não podemos dizer que tenha sido amaldiçoada, mas vitimizada devido ao código social valorizado por Bernarda que não permitiu que Amália ficasse com o

filho, fruto de uma relação como um homem ainda casado. Mesmo assim, Santareno reproduz o parricídio inconsciente e a relação incestuosa entre filho e mãe.

Além do mais, a intertextualidade explícita dá-se, dentre outros momentos pontuais, no início do terceiro ato através de uma rubrica que nos remete diretamente à peça de Sófocles:

Verão. Sol-poente: far-se-á incidir sobre o anel de corda (donde, neste acto, pende apenas um pano de seda escarlata, longo, a rasgar o pavimento) um foco de luz vermelha. Pretende-se assim sugerir o laço-forca que serviu a Jocasta, na tragédia de Sófocles, para consumir o seu suicídio (AM, p. 67).

Porém, Santareno expõe sua predileção pela contestação e negação do texto sofocliano ao recorrer a um movimento de distanciamento quando cria outras perspectivas para o desfecho final. Se, após descobrir a verdade sobre si mesmo, Édipo, o rei, diz: “Horror! Horror! Ai de mim! Tudo era verdade! Ó luz, que eu te veja pela derradeira vez! Filho amaldiçoado que sou, marido maldito de minha própria mãe... e assassino maldito de meu próprio pai!” (SÓFOCLES, 2004, p. 68), vazando seus próprios olhos diante do corpo inerte de Jocasta porque acredita que viver na cegueira seria sua forma de morrer, de se castigar e de não ter de encarar seu pai e sua mãe no Hades; no texto santareniano, o Édipo ressurge em António Marinheiro, homem comum, que, apesar de trazer em sua fala vestígios do texto de Sófocles,

ANTÓNIO – [...] Ceguem-me, ceguem-me! Furem-me os olhos: não quero ver mais nada, neste mundo... não quero! António Marinheiro, assassino do pai! Marido da sua própria mãe! (*Num urro*) Pode ser?! (*Para Amália, com raiva*) Mata-te, mulher! Mata-te! Só de olhar pra ti, é uma vergonha!... Estás podre, toda tu és grangrena. Mata-te, mata-te!... (AM, p. 101)

distancia-se da personagem grega porque, ao invés da vergonha e do ato de vazar os olhos, deixa-se ser tomado pela raiva, culpabilizando Amália, e se tornando a primeira voz que pede seu fim tal qual o de Jocasta. A negação dá-se ainda porque esta se suicida pelo enforcamento, referência feita por Santareno na rubrica supracitada, enquanto Amália escolhe viver.

Enfim, diante dessa breve apreciação de *António Marinheiro (O Édipo de Alfama)*, não restam dúvidas de que o texto sofocliano serve de paradigma a Bernardo Santareno, materializando, desse modo, a intertextualidade. Em virtude desse exemplo, a distinção entre as relações dialógicas que ocorrem entre textos e aquelas presentificadas entre discursos, “quando diferentes outras vozes são incorporadas no interior do discurso” literário (FIORIN, 2006, p. 173) ficam, a nosso ver, mais claras.

Tendo dito isso, vejamos, pois, de que forma pode se dá a relação entre ironia e interdiscursividade através da heterogeneidade discursiva percebida no texto de Nelson Rodrigues, *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*¹⁵. Neste mundo ficcional, o dramaturgo aborda como temática principal a sexualidade através da prostituta Ritinha, sustentáculo das três irmãs – Dinorá, Aurora e Nadir – e da mãe, d. Berta; da violação sexual de Maria Cecília por cinco negros, realizada a seu pedido e com a cumplicidade de Peixoto, seu cunhado; e do “estupro coletivo” de Ritinha e de suas irmãs, realizado no palacete de Heitor Werneck e assistido pelos seus amigos “grã-finos”. Rodrigues retrata também, por meio da personagem Edgar, o pobre empregado do milionário Werneck, o casamento como uma transação comercial, já que ele foi o escolhido para se casar com Maria Cecília e manter a honra da jovem perante a sociedade, pelo “dote” de cinco milhões de cruzeiros.

Diferente da maioria de seus textos dramáticos, Nelson Rodrigues cria um desfecho surpreendente¹⁶ para a história ao substituir seu pessimismo diante das relações amorosas pela vitória do amor entre Ritinha e Edgar, além de promover a rejeição à força corruptora do dinheiro. Assumindo uma posição incomum às personagens rodriguianas, Edgar diz para Ritinha no final do terceiro ato: “Vamos começar sem nenhum tostão. Sem um tostão. E se for preciso, um dia você beberá água da sarjeta. Comigo. Nós apanharemos água com as duas mãos. Assim. E beberemos água da sarjeta [...] (*BMO*, p. 1048), para depois queimar o cheque de Werneck, optando, desse modo, pela consciência tranquila e por um recomeço em que prevaleça o amor e a força que advém desse sentimento diante da vida e de suas dificuldades cotidianas.

Neste texto dramático, apesar do desfecho anti-rodriguiano, vemos que a degradação dos valores morais é o mote de que precisa Rodrigues para fazer uma leitura cruel e irônica da sociedade brasileira. Dentre os recursos utilizados pelo dramaturgo, pode-se entrever o interdiscurso irônico presente, por exemplo, na cena VIII que se passa no palacete de Dr. Werneck, durante uma festa oferecida aos seus amigos. Vejamos.

(*Dr. Werneck, já bêbado, fala para os Grã-finos*)

WERNECK – Bem. É o seguinte. Vamos fazer uma brincadeira. (*vozes, risos*)
Silêncio! Fontainha! Cala a boca! Uma brincadeira.

PRIMEIRO GRÃ-FINO – Mas como é o negócio?

¹⁵ Peça em três atos escrita e encenada em 1962. A estreia ocorreu no Teatro Maison de France, no Rio de Janeiro, sob a direção de Martim Gonçalves (MAGALDI, 1993).

¹⁶ Com base nas leituras dos textos dramáticos rodriguianos, é possível perceber que em *Bonitinha, mas ordinária* e em *Anti-Nelson Rodrigues* têm-se um final em que o amor vence e os homens se redimem de seus crimes e falhas. Este aspecto já foi apontado por muitos estudiosos, dentre eles, Sábato Magaldi que vê na última peça “uma convincente história de amor brasileiro” e na primeira “um desfecho otimista, ou ao menos de promessa de esperança” (MAGALDI, 2004, p. 45 e 157).

WERNECK – O negócio é psicanálise. Psicanálise. Assim, olha. O divã. (*Werneck vai até o divã*) O divã está aqui.
 SEGUNDO GRÃ-FINO – Pra que divã.
 PRIMEIRO GRÃ-FINO – Você é analfabeto, hem, rapaz?
 WERNECK – Mas calma! (*didático*) O freguês deita-se no divã. Como na psicanálise. Eu vou bancar o Freud. Tomar notas. Num caderninho. O que está deitado conta as próprias sujeiras.
 TERCEIRO GRÃ-FINO – Qual é a graça?
 WERNECK (*como um camelô*) – Vai querer? Primeira!
 PRIMEIRO GRÃ-FINO – Eu?
 WERNECK – Um momento. Só mulher! Mulher tem mais graça. (*num berro maior*) De preferência, mulher casada com o marido presente. Quem se habilita?
 [...]
 WERNECK – Mulher, rapaz! (para ou outros) Outra coisa. É o seguinte. Isso aqui é psicanálise. De galinheiro, mas é. Para a mulher, a psicanálise é como se fosse um toque ginecológico, sem luva! Outra mulher! (*BMO*, p. 1036-1037).

Pode-se notar que o dramaturgo recupera o discurso da Psicanálise por um viés didático, porém debochado, o que nos mostra que a relação entre os discursos literário e científico dá-se pela oposição e não pela analogia. Ao criar a personagem Werneck, descrito no decorrer do texto como um velho barrigudo, grosseiro e sem escrúpulos, como o porta-voz da teoria, Rodrigues empreende mudanças significativas para produzir também um sentido humorado na cena, uma vez que a substituição de Sigmund Freud por Werneck transforma a sessão em uma brincadeira, em um simples jogo em que será confessado o amoralismo de cunho sexual em um tom de chacota voltado para o riso.

A irreverência da personagem, agindo como se estivesse comandando um espetáculo, nos permite observar que Nelson Rodrigues brinca com a prática e desconstrói proposições fundamentais como a análise do subconsciente, primazia da Psicanálise, ao colocar “grã-finas” em seu divã, contando suas aventuras sexuais, ou melhor, suas concretas “sujeiras” e os valores pagos por cada uma delas. Ao recorrer à Psicanálise, do modo como o faz, o dramaturgo acentua sua ironia por meio do interdiscurso ainda como traço de hibridização estratégica ao fazer alusão ou ao trazer o vocabulário científico lado a lado com o desdenhoso ridicularizador: Freud/Werneck bêbado, psicanálise/brincadeira/negócio/galinheiro, paciente/freguês, inconsciente/sujeiras, o que nos permite afirmar que ocorre uma inversão irônica que possui alvos determinados: os desmandos das classes sociais mais abastardas e a transformação da Psicanálise em um modismo.

Nesse sentido, a interdiscursividade expande-se e acentua-se por meio da paródia, isto é, a “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 17) dos postulados do campo psicanalítico. Ademais, assim como a caricatura da Psicanálise e daquele que é considerado seu criador, Freud, pode-se confirmar que os modos irônicos rodriguanos, como o interdiscurso e a paródia, dirigem-se “contra

pessoas e objetos que reivindicam autoridade e respeito” (FREUD, 1905 *apud* HUTCHEON, 2000, p. 85). De forma explícita, Rodrigues brinca o chamado “boom da psicanálise” na sociedade brasileira, principalmente, como autoajuda ao público leigo devido ao interesse generalizado pela “questão sexual” e a sua difusão pelo mercado editorial, programas de rádios, jornais e revistas (RUSSO, 2002). Mas ao fazê-lo, também interliga o poder do dinheiro ao desregramento sexual, numa crítica explícita à classe privilegiada e a decadência da ética (MAGALDI, 2004). Por certo, satiristas como Nelson Rodrigues afastam-se pela aproximação distorcida da realidade circundante que originou suas obras, olhando-as de fora de forma superior e distante para empreenderem suas críticas sociais.

No que tange à sátira, de modo geral, é definida como a

representação crítica, sempre cômica e muitas vezes caricatural, de uma ‘realidade não modelada’, i.e., dos objetos reais [...] que o receptor reconstrói como referentes da mensagem. A ‘realidade’ original satirizada pode incluir costumes, atitudes, tipos, estrutura sociais, preconceitos etc. (BEM-PORAT, 1979 *apud* HUTCHEON, 1985, p. 67-68).

Dessa conceituação, pode-se concordar com quase tudo, menos com a afirmação de que a sátira é “sempre cômica”. Ora, se seguirmos o raciocínio de Bergson (1987) vê-se que a comicidade conjectura o riso. Porém, nem sempre a sátira o pressupõe; muitas vezes, se traveste de humor negro; e outras, de uma frase espirituosa. Por isso, o leitor precisa pelo menos compartilhar o mesmo código cultural do artista para compreendê-la, uma vez que esta estratégia é sempre “extramural” (HUTCHEON, 1985), dado que visa o social e/ou moral no seu objetivo aperfeiçoador de ridicularizar os vícios da Humanidade, buscando sua correção.

Nessa linha, Bernardo Santareno e Nelson Rodrigues podem ser visto como satiristas que assumem posturas crítico-irônicas diante e contra instituições, costumes e ideias correntes. Crítica porque avalia minuciosamente a sociedade em que se inserem, julgando-a, muitas vezes, de forma negativa. Irônica, por seu turno, porque usam suas obras para desvendarem, intencionalmente, os valores e modelos sociais estereotipados. Para empreenderem suas sátiras, os dramaturgos utilizam, juntos ou não, recursos como o humor, a interdiscursividade, a paródia e a caricatura que aliados à ironia constroem um retrato crítico da realidade.

No próximo tópico, apontaremos alguns aspectos relacionados aos dramaturgos e aos contextos socioculturais brasileiro e português com o intuito de apreender elementos fundamentais de suas dramaturgias. Além disso, ampliaremos o que já foi apontado aqui, mostrando como a estratégia irônica pode aproximá-los como críticos sociais.

1.4 Dos autores, contextos, censura e ironia

Não há teatro separado da vida e não há grande teatro que não seja poético, isto é, questionador e criador.

(GARCIA LORCA, 2004)

Das primeiras décadas do século XX aos anos 80, Brasil e Portugal, cada qual com suas especificidades, vivenciaram momentos e episódios político e sociocultural orientados por ideologias autoritárias que se transformaram, muitas vezes, em obstáculos para o pleno desenvolvimento das sociedades e das artes. Aqui, em 1930, o país está às vésperas de um movimento político que deságua na Revolução contra as oligarquias, pondo abaixo o sistema que vigorou de 1889 a 1930. Porém, a construção de um novo governo pelos detentores do poder teve como pressuposto principal um modelo revestido de autoritarismo.

Não por acaso a marca dominante do sistema político vigente foi a ditadura: informal, com o Governo Provisório, assumido por Getúlio Vargas de 1930 a 1934; e formal, com a proclamação do Estado Novo, regime que vigoraria até 1945, quando chegou ao fim com a abertura democrática (FAUSTO, 1997; AMARAL, 2006). No que tange ao controle ideológico, sabe-se que era exercido pelos aparelhos escolar, familiar, religioso, sindical, político e de informação, os quais reproduziam os valores do sistema vigente juntamente com a dominação dos meios de comunicação de massa. Por meio desse controle, tentava-se silenciar a oposição e veicular a ideologia dominante.

No campo da arte, com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), romances, comédias, artes plásticas, literatura de cordel e música, dentre outras manifestações artísticas e culturais, eram premiadas e incentivadas desde que fizessem propaganda e mostrassem as realizações do regime. Quanto ao teatro, Garcia (1982) aponta que não há muitas referências de seu uso como instrumento de difusão do regime. Porém, neste período, era possível, por exemplo, encontrar a representação de Getúlio Vargas no Teatro de Revista¹⁷, desde que de forma positiva (COSTA, 2006; PALLOTTINI, 2008).

¹⁷ De acordo com Néelson Jahr Garcia, “um dos aspectos mais sugestivos da campanha de popularização, nos primeiros anos do Estado Novo, era a apresentação de Vargas como “malandro”, político hábil que “dava rasteiras” em seus inimigos e os derrotava com facilidade. Essa imagem do “Presidente malando” parecia ser bem aceita pelos que viam, no teatro, sem restrições da censura e com a simpatia expressa de Vargas” (GARCIA, 1982, p. 131).

O papel da censura era de suma importância para o Estado Novo, uma vez que por meio das atividades de controle impedia a divulgação de certos temas, enquanto impunha a difusão de outros, determinando uma concepção unilateral da sociedade (GARCIA, 1982). Apoiada nos pilares moral, político, religioso e social, poderia ser aplicada tanto para a garantia da paz, ordem e segurança, como para manter a moralidade e os bons costumes. No caso da literatura e da encenação teatral, os livros estavam sujeitos à apreensão, tendo havido até queima de alguns em praça pública, enquanto que no teatro a censura era feita previamente, resultando na autorização ou interdição do texto e do espetáculo, dando origem, muitas vezes, a autocensura.

De acordo com Fausto (2001), de 1945 a 1964¹⁸, viveremos a experiência democrática com o despertar do interesse da população pela eleição de seus governantes depois de tantos anos de ditadura. Ao mesmo tempo, os movimentos sociais se fortalecem, entre eles, o rural. Ocorre um rápido crescimento urbano e a industrialização avança. Há a forte mobilização estudantil e cresce o apoio da Igreja Católica às camadas sociais. Luta pelo direito de voto dos analfabetos, movimentos grevistas constantes, o avanço do comunismo e a exigência da reforma agrária, esses são fatores que desencadearão o fim do período democrático, levando os militares, pela primeira vez, a assumirem o poder, instaurando, mais uma vez, um regime autoritário.

De 1964 a 1984, a constituição do regime político ditatorial-militar brasileiro dá-se em quatro fases¹⁹ até o período de transição para um regime liberal-democrático com a eleição indireta para presidente, realizada pelo Congresso Nacional. Durante aqueles anos, as relações entre qualquer um que ousasse desobedecer ou ir de encontro à nova ordem foram acirradas e violentas, com inúmeros casos de prisão, tortura, morte e desaparecidos políticos.

Nos campos cultural e artístico, a censura continuou a ser movida pelo pilar moral, lado a lado com o político, o que levou os censores a ver muitos aspectos como contrários aos

¹⁸ Durante este período, Vargas retorna à presidência, em 1951, e, apesar de governar num regime democrático, continua arbitrário diante das forças políticas e sociais. Em 1954, depois de um alto índice de rejeição e devido ao movimento pela renúncia e a perda do apoio das forças armadas, suicida-se. Já em 1955, Juscelino Kubitschek é eleito presidente, trazendo grandes avanços para o Brasil, que inicialmente vive a estabilidade e o otimismo político, até que o governante é acusado de vender o país para o FMI. Em 1960, Jânio Quadros assume a presidência, mas renuncia no ano seguinte, dando início a uma nova disputa pelo poder. Em seguida, João Goulart toma posse com poderes reduzidos (FAUSTO, 2001).

¹⁹ De acordo com Fausto (2001), as quatro fases da Ditadura Militar são as seguintes: a) a eleição por votação indireta do Congresso Nacional do general Humberto de Alencar Castello Branco (1964-1966), com uma política repressiva contra aqueles considerados agitadores, e o general Artur da Costa e Silva (1967-1969); b) uma segunda fase, de consolidação do regime ditatorial-militar com o governo do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), considerado um dos mais cruéis da história brasileira; c) uma terceira fase, de transformação do regime ditatorial-militar com o governo Ernesto Geisel (1973-1979); d) uma quarta fase de desagregação do regime ditatorial-militar com o governo de João Figueiredo (1979-1985).

interesses da ditadura, motivando-os a cortar ou proibir a expressão artística. Segundo Deonísio da Silva, o ministro da Justiça do governo de Ernesto Geisel, por exemplo, é considerado o maior censor do Brasil de todos os tempos, “com mais de 500 livros proibidos, além de centenas, às vezes milhares, de filmes, peças de teatro, músicas, cartazes, *jingles* e diversas outras produções, entendidas como artísticas e culturais, censuradas entre 1974 e 1978” (SILVA, 2010, p. 18). Especificamente, no caso do teatro, os censores levavam em conta, entre outros aspectos, o gênero e a linguagem do texto, as ofensas à coletividade ou às religiões e seu valor educativo e cultural.

Nesses períodos de exceção, a relação de Nelson Rodrigues com a atividade censória foi tranquila nos anos em que Getúlio Vargas foi ditador ou presidente constitucional, visto que o dramaturgo nunca foi aborrecido pela censura. Porém, em fevereiro de 1946, um dos primeiros atos do governo do general Eurico Gaspar Dutra, eleito logo após a queda de Vargas, foi censurar o texto *Álbum de família*, submetido à Censura Federal. Restou ao dramaturgo brasileiro publicar a peça em livro para que pudesse ser, ao menos, lida (CASTRO, 1992). Entretanto, e apesar dos momentos opressivos testemunhados por ele, Nelson Rodrigues não se posicionou contra os governantes, tampouco levantou a bandeira da esquerda em prol do teatro engajado.

Já Portugal, antes de florescerem os cravos, testemunhou a Revolução de 28 de maio de 1926 que deu origem a ditadura de caráter militar no país (1926-1933). Neste período, destacar-se-ia a figura António de Oliveira Salazar²⁰ como o arquiteto de uma “Nova Ordem” política. Com a entrada em vigor da nova Constituição, aprovada em plebiscito nacional, Salazar inaugurou a transição da ditadura militar para o Estado Novo (1933-1974). Nesta época, órgãos como a PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), substituto do PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado), detinham poderes de polícia política, recorrendo a métodos extremos de tortura para obter informações dos opositores do regime.

Assim como no Brasil, o Salazarismo fez uso da propaganda para divulgar um discurso ideológico que buscava realizar um casamento dos valores tradicionais de matriz política e católica conservadora com as influências radicais e fascizantes (ROSA, 2001). Ademais, construía e mantinha mitos como “o da *essência católica da identidade nacional* que entendia a religião como elemento constitutivo de ser português, como atributo definidor da própria nacionalidade e da sua história” (Idem, 2001, p. 1036). Ainda, ao contrário do

²⁰ António Oliveira Salazar (1889-1970), professor de economia da Universidade de Coimbra (1916-1928), ministro das Finanças (1928 -1932), chefe de governo (1932 a 1968), foi o principal ideólogo do Estado Novo português, a mais longa ditadura da Europa Ocidental no século XX (1933-1974). De formação católica, estudou no Seminário do Viseu antes de ingressar na Universidade de Coimbra em 1910 (MARTINHO, 2007).

Brasil que buscou se afirmar na indústria, Salazar fazia questão de reforçar o *mito da ruralidade*, criticando a industrialização, desconfiando da técnica, da urbanização e da proletarização²¹, o que demonstra que o regime ancorava-se em discursos que remetiam, quase sempre, a um passado legitimador.

O ditador pretendia, entre outros objetivos, suprimir o pluralismo e a diversidade, o debate e os questionamentos. Nesta perspectiva, sempre foi claro em suas proposições: “Não discutimos Deus e a virtude. Não discutimos a Pátria e a sua História. Não discutimos a Autoridade e o seu prestígio. Não discutimos a Família e a sua moral, não discutimos a glória do trabalho e o seu dever” (SALAZAR, 1946 *apud* LIRA, s/d, p. 3). Buscando sujeitar o indivíduo ao coletivo, limitá-lo a um ser temente a Deus, cumpridor das normas estabelecidas, pronto a servir a pátria, à família, destituído de ambições consideradas doentias e antinaturais, Salazar criou um dos regimes totalitários mais longos do século XX.

Com a incapacidade intelectual e física de Salazar, Marcelo Caetano o substituiu na Presidência do Conselho de Ministros em 1968, e, apesar da esperança de dias melhores, os valores e a ideologia continuam os mesmos. No entanto, o regime exilava-se do mundo e ganhava a cada dia mais opositores dos círculos intelectuais, dos meios operários e do movimento estudantil. Investindo grandes esforços numa guerra colonial de pacificação e continuando a manter fortes laços com suas colônias africanas, o governo de Caetano durou até 25 de abril de 1974, quando ocorreu a Revolução dos Cravos, conspiração do Movimento das Forças Armadas (MFA) que teve vasta adesão popular e politizou-se rapidamente, pondo fim ao regime do Estado Novo que dominara o país durante quase meio século, e abrindo caminho para a democracia em Portugal.

Sobre a atividade censória, Rebelo declara que “durante quase meio século, entre 28 de maio de 1926 e 25 de Abril de 1974, uma censura tríplice – ideológica, económica e geográfica – reprimiu, condicionou e restringiu o desenvolvimento do teatro em Portugal” (REBELLO, 1977, p. 25). É fato, ainda, que em contato com a história da cultura portuguesa vamos encontrar a censura, principalmente ao teatro, assumindo formas diversas. Do século XVI ao XVIII, tem-se a censura Inquisitorial, instituída para combater a heresia e a imoralidade literária, que era exercida de duas formas: a preventiva e a repressiva. Segundo Rodrigues (1980), esta era exercida através da vigilância das alfândegas e dos portos com o intuito de proibir a entrada de publicações de outros países em Portugal, além de inspeções

²¹ Fernando Rosa afirma que “Portugal é um país essencial e inevitavelmente rural, uma ruralidade tradicional tida como uma característica e uma virtude específica, donde se bebiam as verdadeiras qualidades da raça e onde se temperava o ser nacional. A terra era vista como a primeira e principal fonte de riqueza possível, o caminho da ordem e da harmonia social” (ROSA, 2001, p. 1035).

em livrarias e bibliotecas. Aquela, por seu turno, consistia na censura prévia das obras, que dará origem, posteriormente, aos índices expurgatórios.

Dentre os autores censurados, temos nomes populares do teatro português, dentre eles, Gil Vicente, António Ribeiro Chiado, Afonso Álvares, Fr. António de Lisboa, Baltazar Dias, Francisco Vaz de Guimarães, Sá de Miranda e António Ferreira. Igualmente se censuram textos de Lope de Veja por apresentarem alguns salmos em língua vulgar (RODRIGUES, 1980). O segundo modelo institucional da censura, a Real Mesa Censória, apesar de substituir a Inquisitorial, segue o mesmo *leitmotiv*, uma vez que possuía uma doutrina determinada a proibir a entrada no país de livros escritos na Europa Ocidental, além de submeter à censura prévia todos os textos levados à cena nos teatros do Porto e de Lisboa, buscando impedir a criação de teatro de características nacionais.

De acordo com Graça Rodrigues, em 1781 é criada a Real Mesa da Comissão Geral para o exame dos livros, que, após a Revolução Francesa, foi abolida por ser considerada ineficaz. “Regressa-se à censura tripartida da Mesa do Desembargo do Paço, do Ordinário da Diocese e do Santo Ofício da Inquisição”. No século XIX, após o estabelecimento da liberdade de imprensa em Portugal, a atividade censória continua atuando, porém pela implantação de uma cultura hegemônica e preservação de seus valores. Durante a 1ª República, institui-se a censura prévia, abolida após o término da Primeira Grande Guerra Mundial, mas restaurada com o golpe de Estado de 1926 e com implantação da Ditadura Militar (RODRIGUES, 1980, p. 37-78)²².

Com a Constituição de 1933, este tipo de censura passar a assumir a função social de impedir a perversão dos cidadãos portugueses, trabalhando a favor da manutenção dos princípios fundamentais da sociedade. Cria-se o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), dirigido pelo jornalista António Ferro²³, que passará a divulgar de forma massiva a ideologia do Estado Novo, por meio da “reinvenção da tradição”, nas artes plásticas, no cinema, no rádio, na promoção de prêmios literários, entre outros eventos. De outro lado, havia o olhar e a proibição constante da censura de tudo que destoasse do modelo vigente com relação às questões de natureza moral, política, social e religiosa (CABRERA, 2008), seguindo a clara pretensão de conservar as verdades e os valores que mantinham Salazar no poder.

²² A citação encontra-se na página 37.

²³ António Joaquim Tavares Ferro (1895-1956). Um dos nomes mais importantes da política cultural do Estado Novo, diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN). Além de jornalista, era também poeta e ensaísta. Modernista ativo e brilhante intelectual, defendia um Estado Intervencionista protetor das artes. Adversário da democracia, destacou-se como propagador do pensamento anti-liberal nos anos 20. Em 1932, publica no jornal Diário de Notícias uma longa entrevista com Salazar, que se transformaria em livro a ser utilizado como fonte de propaganda do regime. No SPN, constituiu-se no principal elaborador da política de propaganda do Estado Novo (MARTINHO, 2007).

Tanto os textos literários como as encenações teatrais sofrerão com a atuação da censura durante o Estado Novo. Aqueles com o enclausuramento intelectual dos artistas, impedidos de dar asas à criatividade e a imaginação, além de terem suas obras apreendidas constantemente. Já a atividade teatral padecia de igual aniquilamento, pois ainda que os textos fossem publicados, logo eram proibidos de ser levados à cena.

Será nos contextos supramencionados que dois grandes autores se farão notar em suas respectivas sociedades: Nelson Rodrigues e Bernardo Santareno. Cada um, lidando a seu modo com os sistemas políticos e com o mundo circundante, desempenhará papéis fundamentais para a história da dramaturgia luso-brasileira, seja renovando-a seja dignificando-a.

Bernardo Santareno²⁴ inicia sua vida literária com o livro de poesias *A morte na raiz*, em 1954, e até o ano de sua morte escreve dezenove textos dramáticos, divididos em dois ciclos, e três quadros para o teatro de revista. Consoante Luiz Francisco Rebello (1987), no que convém chamar 1º ciclo²⁵ da obra santareniana, escrito entre 1957 e 1962, predomina o esquema dramático tradicional aristotélico, de feição realista-naturalista, enquanto no 2º²⁶, com peças escritas a partir de 1966, percebe-se a evolução daquela fórmula dramática para a narrativa, na linha do teatro épico brechtiano. Nos dois momentos, o autor dá destaque aos meios rural e urbano, ligado ora a um fundo popular poético e supersticioso, de forte cunho religioso, ora ao erotismo e à marginalização social, a que se juntou uma forte índole de intervenção política.

Já Nelson Rodrigues²⁷ escreveu dezessete textos dramáticos, subdivididos didaticamente por Sábato Magaldi (1993) em três núcleos temáticos: peças psicológicas²⁸, peças míticas²⁹ e tragédias cariocas³⁰. O crítico, no entanto, faz tal divisão com ressalvas, porque, segundo ele, as características nunca se mostram isoladas, já que as psicológicas absorvem elementos míticos e da tragédia carioca, as míticas não abandonam o elemento

²⁴ Pseudônimo de Antônio Martinho do Rosário, médico psiquiatra e escritor português.

²⁵ *A Promessa, O Bailarino, A Excomungada* (1957), *O Luge* e *O Crime da Aldeia Velha* (1959), *Antônio Marinheiro, Os Anjos e o Sangue, O Duelo, O Pecado de João Agonia* (1961) e *Anunciação* (1962).

²⁶ *O Judeu* (1966), *O Inferno* (1967), *A Traição do Padre Martinho* (1969), *Português, Escritor, 45 anos de Idade* (1974). Ainda em 1974, o dramaturgo escreveu três quadros para o teatro de revista: *Os vendedores de esperança, A guerra santa e o milagre das lágrimas*. Depois, *Os Marginais e a Revolução* (1979), volume composto por *Restos, A Confissão, Monsanto e Vida Breve em Três fotografias*, e por fim, *O Punho* (1980).

²⁷ Nelson Falcão Rodrigues nasceu em Pernambuco, e permaneceu em Recife até os cinco anos de idade, quando sua família se muda para o Rio de Janeiro. Atuou como repórter de polícia, romancista, contista, cronista e dramaturgo.

²⁸ *A mulher sem pecado* (1941), *Vestido de Noiva* (1943), *Valsa nº 6* (1951), *Viúva, porém honesta* (1957) e *Anti-Nelson Rodrigues* (1973).

²⁹ *Álbum de família* (1945), *Anjo negro* (1946), *Dorotéia* (1946) e *Senhora dos afogados* (1947).

³⁰ *A falecida* (1953), *Perdoa-me por me traíres* (1957), *Os sete gatinhos* (1958), *Boca de Ouro* (1959), *Beijo no asfalto* (1961), *Bonitinha, mas ordinária* (1962), *Toda nudez será castigada* (1956) e *A serpente* (1978).

psicológico e afloram a tragédia, enquanto que esta assimila o mundo psicológico e o mítico das obras anteriores. Em seus textos dramáticos, Nelson Rodrigues põe em foco o subúrbio carioca – com exceção de *Álbum de família* que tem como cenário para a maioria das cenas a fazenda de Jonas, em São José de Golgonhas, nome que segundo Sábato Magaldi “parece fundir o Gólgota de Cristo e Congonhas, a cidade colonial que ostenta os profetas de Aleijadinho” (MAGALDI, 2004, p. 51) – também ligado a um fundo supersticioso, popular e erótico, sempre buscando se contrapor aos padrões estabelecidos, já que sua obra possui como cerne a crítica social.

A linha que escolheram seguir advém da personagem maior presente em seus textos e que os aproximam: o povo, seja de uma aldeia portuguesa, dos guetos de Lisboa, seja das classes populares, da periferia carioca, de onde, geralmente, saem suas *dramatis personae* carregadas de conflitos. Sobre este aspecto da dramaturgia santareniana, afirma Fernando Mendonça:

O único teatro que, sem restrições, nasce do povo é o de Bernardo Santareno. Este Autor não utiliza no seu arsenal dramático nada do que não seja de autêntica ressonância popular. Por isso o seu teatro é uma verdadeira intrahistória do povo português, viva, genuína, apesar dos temas que propõe e do modo como dramaticamente os vai desmembrando ao longo das peças. Os conflitos, as cisões vitais dos seus dramas cabem nas fronteiras de um povo que apresenta como virtudes ou defeitos o sagrado e o sacrílego, a superstição e o machismo, a coragem e a morte (MENDONÇA, 1971, p. 55).

Luiz Francisco Rebello assegura, por sua vez, que o dramaturgo soube, como poucos entre os portugueses, dar expressivo testemunho sobre os impulsos e frustrações, sonhos e angústias, males e esperanças do povo português (REBELLO, 1987). Quanto ao elemento fundamental na dramaturgia de Nelson Rodrigues, Ronaldo Lins afirma que a principal personagem de sua obra é a sociedade, dado que é da ‘pequena burguesia baixa’ de onde “sairão os tipos que povoaram e deram vida às peças do dramaturgo, invadindo, pela primeira vez, os domínios da arte nacional” (LINS, 1979, p. 57).

Em seus textos dramáticos, independente da fase a que pertençam, Rodrigues e Santareno exploram temas considerados tabus pelos representantes dos poderes governamental, religioso e social, tendendo, só pela abordagem, a gerar ironia, a ruir a ordem. Religião, sexualidade, erotismo, adultério, incesto, virgindade, castidade, morte e homoerotismo³¹, se conjugam a um caráter contestador inerente à suas obras. Contudo, a

³¹ Embora consciente de que, segundo os estudos *queers*, os termos “homossexualismo” ou “homossexualidade” encontram-se comprometidos com o contexto médico-legal, psicológico, sexológico e higienista de onde

abordagem de tais assuntos carrega a pretensão de desconstruir a representação tida como aceitável e valorada no meio circundante, buscando desvelá-la com um discurso que foge da pura imitação do comportamento exterior.

É essa proximidade com a realidade, mesmo em peças como *Vestido de Noiva*, na qual temos três planos – realidade, memória e alucinação – e *Viúva, porém honesta*, classificada pelo dramaturgo como farsa irresponsável, por exemplo, que Hélio Pellegrino parece aludir quando analisa a forma pela qual Rodrigues vai construindo seus textos dramáticos. Segundo o psicanalista, escritor e poeta brasileiro, o dramaturgo

[...] da síntese intuitiva, isto é, da poesia, parte para a análise de caracteres, isto é, para a prosa. [...] Como Balzac, Nelson Rodrigues sabe que, no ambiente provinciano, nos pequenos meios alagados pela rotina, no subúrbio – que é a província do dramaturgo – se escondem as mais intenções paixões humanas. [...] Amor e ódio, nascimento e morte, gênese e apocalipse continuam a ser os assuntos que o obsedam. Mas esses movimentos da alma estão encarnados, ganham finitude, miséria, cotidianidade, através da galeria de tipos criados pelo autor (PELLEGRINO, 1993, p. 157).

Bernardo Santareno, por seu turno, traça um retrato dos homens e das relações humanas próximo do sufocamento da individualidade existente no Portugal em que viveu, mas recriando novas possibilidades de libertação, mesmo que essa venha pelas mãos da morte. Não foi ao acaso que os dois dramaturgos viram seus textos sendo censurados na medida em que tentavam encená-los ou sendo retirados de cena após poucos dias de representação.

Quanto a este aspecto, faz-se necessário trazer suas posturas diante da censura ao teatro em seus respectivos países. Em 1976, Santareno desabafa:

O teatro foi perseguido, absurdamente perseguido. Naquele regime havia medo do teatro. Nós, os dramaturgos, não estávamos contentes com aquele regime no qual passamos grande parte de nossa vida, começamos a lutar com nossa arma específica que era o teatro. Naturalmente, o regime não aceitava isso e proibia as peças. Publicávamos, então, as nossas peças, pois elas podiam ser lidas partindo do princípio de que as pessoas não liam um texto de teatro com muito prazer, mas com isso, acabou-se criando um público leitor de peças (SANTARENO, 1976 *apud* ASSUMPÇÃO, 1986, p. 45).

surgiram e que levaram à construção social do preconceito contra o sujeito homossexual (COSTA, 1992), utilizaremos, como equivalentes, “homossexualismo” e “homoerotismo”, e seus derivados, por acreditarmos que aquele contexto foi, na atualidade, superado, e por constatarmos que o uso de ambos é recorrente em textos da crítica literária dedicada ao assunto.

Pode-se ver que o teatrólogo português assumia ser um combatente da ditadura, indignando-se com a situação do teatro e de sua proibição em Portugal, passando a usar a dramaturgia como arma de combate. Devido a seu posicionamento político, a sua tomada de posição perante seu tempo, voltando-se para seus contemporâneos e assumindo sua responsabilidade de militante na sociedade (LOPONDO, 2000) Santareno viu a montagem de *A promessa*, produzida pelo Teatro Experimental do Porto, em 1958, ser retirada de cena três dias após a estreia, devido à atuação da censura, à pressão dos meios católicos e aos ataques desencadeados pela imprensa reacionária (REBELLO, 1987). Ademais, não nos surpreende a proibição dos textos que ia “[...] regularmente publicando – *António Marinheiro, O Duelo e O pecado de João Agonia* em 1961, *Anunciação* em 1962, dos quais só alguns anos depois, respectivamente em 1967, 1971 e 1969, os três primeiros viriam a estreiar-se” (REBELLO, 1987, p. 388).

No caso de Nelson Rodrigues, sua postura diante da censura, de acordo com Castro (1992), era outra: o escritor fazia campanha através dos amigos, jornais, criava motes que logo ganhavam a boca do povo, pedia a políticos e figuras religiosas que intercedessem pela liberação dos textos e até seus inimigos contribuía para o sucesso de sua empreitada quando detratavam seu teatro, dado que acirravam a curiosidade do público. Consoante Adriana Facina (2004), em virtude também dessa postura, o dramaturgo foi criticado e acusado, principalmente depois do golpe militar, de querer se autopromover e de assumir uma posição anti-intelectualista, logo, anti-esquerdista. Ademais, Rodrigues se posicionava a favor do regime militar³², usando suas crônicas como uma espécie de arma tanto contra os opositores do governo como àqueles que o acusassem de reacionário.

Importa notar que o dramaturgo não se tornou um escritor oficial do regime, mas priorizava uma posição legítima no que tange ao campo artístico. Nesse sentido, fica claro que seu ideal nunca foi criar textos dramáticos engajados, no sentido de usar sua dramaturgia como uma forma de protesto às ideologias políticas do regime militar. Por outro lado, a criação de personagens que representavam prostitutas, homossexuais, adúlteras, dentre outros humilhados, excluídos e oprimidos pela ordem social, demonstra que sua obra tende para a

³² Ruy Castro (1992) aponta que nas inúmeras entrevistas que Nelson concedeu na década de 1970, muitas vezes ele foi indagado sobre seu pretenso reacionarismo e sobre o apoio ao regime militar. As cobranças se tornaram mais fortes depois da prisão de seu filho, Nelson Rodrigues Filho, em 1972. Nelsinho viveu clandestino entre 1970 e 1972 e era militante do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). Quando foi preso e torturado nos porões das ditadura, Nelson sofreu um grande abalo, pois, ao que parece, ele verdadeiramente não acreditava que tortura fosse prática corrente nas prisões do regime militar. A partir de então, o dramaturgo passou a denunciar a tortura e a defender a anistia total para presos políticos, ainda que continuasse a considerar que o regime militar tinha sido importante para evitar o que ele supunha ser iminente em 1964: uma revolução comunista no Brasil.

crítica social permeada por um realismo crítico que incomodava tanto quanto a arte engajada politicamente. Prova disso é que seus textos continuavam a ser censurados. Além de *Álbum de família*, *Anjo Negro*, *Senhora dos Afogados*, *Perdoa-me por traíres*, *Boca de Ouro* e *Toda nudez será castigada* esbarraram na censura.

Não obstante os posicionamentos diante dos períodos de exceção divergirem, interessa ver que tanto Bernardo Santareno quanto Nelson Rodrigues foram inquestionavelmente oprimidos pela censura oficial, a qual “[...] impunha ao escritor uma permanente e insidiosa autocensura, apenas ultrapassada pelo engenho próprio de escrever entre-linhas ou de encontrar metáforas apropriadas” (RODRIGUES, 1980, p. 76). Diante disso, nota-se que apesar da repressão e de saber que seus textos dramáticos poderiam não ser levados à cena, os dramaturgos não permitiram que o potencial crítico e desafiador inerente à suas obras fosse aniquilado pela busca por metáforas apropriadas, optando pela ironia, estratégia que, ao contrário daquelas, “revela a atitude do ironista perante o mundo” (WINNER, 1988 *apud* HUTCHEON, 2000, p. 177) e não necessita de uma suplementação similar para produzir sentido.

Naqueles contextos, o uso da ironia pelos dramaturgos permitiu a fragmentação das relações e significados sociais e, por conseguinte, a liberdade para a desconstrução dessas realidades e/ou para uma redefinição do mundo e das relações humanas. Neste sentido, pode-se afirmar que a ironia é uma “maneira especial de questionamento, de denúncia, de desmascaramento, de argumentação indireta, de ruptura com elementos estabelecidos” (BRAIT, 2008, p. 139) utilizada por Rodrigues e Santareno.

Ao utilizar-se dessa estratégia em sua função opositiva, não só os dramaturgos português e brasileiro, mas muitos escritores sofreram sanções e alguns diversas vezes pensaram até em desistir de seus ofícios. No caso de Bernardo Santareno, encontraremos em *Português, Escritor, 45 anos de idade*³³, drama considerado autobiográfico³⁴, escrito entre 1973 e 1974, um dramaturgo dominado pela raiva e desespero por ver a montagem de suas peças sendo censuradas, chegando até a admitir que este seria seu último texto dramático. Seu alter ego, a personagem Autor, é quem nos fala de sua decepção, da falta de esperança daqueles que viveram em Portugal durante a ditadura e da descrença em dias melhores.

³³ *Português, Escritor, 45 anos de idade* estreou em julho de 1974, no Teatro Maria Matos, tendo os respectivos ensaios, sob direção de Rogério Paulo, começado imediatamente após a restauração da ordem democrática (REBELLO, 1987).

³⁴ Luiz Francisco Rebello afirma que este texto santareniano, escrito em primeira pessoa, “reflete o desalento, o trágico destino de um dramaturgo que aspira a dirigir-se, através das suas personagens, ao povo do seu país mas que é impedido de o fazer por uma censura atrofante e castradora” (REBELLO, 1987, p. 395).

VOZ DO AUTOR – Sou português, escritor e tenho quarenta e cinco anos de idade. Sim, sou aquele menino a cujo nascimento os senhores assistiram, no começo desta peça... Ouviram os alegres votos de esperança dos meus pais, amigos e familiares. Lembram-se? Coitados, como se enganaram! Viram também as imagens e as cenas representadas que se seguiram. Elas pretendem mostrar alguns aspectos principais da vida política, religiosa e social do País. Assim tenho vivido, assim temos todos vivido em Portugal. Tenho quarenta e cinco anos e... estou farto, cansado, já não acredito em nada. Esta será a minha última peça. [...] Esperança, progresso, luta, futuro, beleza, camaradagem, povo, juventude... são papéis rasgados para mim. Tiraram-me tudo. Já não posso mais. Esta, repito, será a minha última peça. Uma peça autobiográfica. [...] (PE, p. 27).

Dentre as cenas e imagens de que fala, vê-se que elas referem-se à vida portuguesa dos últimos quarenta anos, trazendo as marchas de guerra, gritos de comando, desfile da Mocidade e da Legião Portuguesa, concentração de pessoas aplaudindo o governo, figuras caricaturais representantes da Igreja Católica, ataques da polícia a uma multidão exaltada que foge e grita, o “povo peregrino, miserável, primário e sofrido” homenageando Nossa Senhora de Fátima, a posse do novo ministro e cenas orgiásticas a bordo do iate dum grande senhor português. Todas, inclusive aquelas que fazem referências à religião, são sublinhadas com gargalhadas até chegar ao riso cruel, uníssono e feroz, próprio do ironista Santareno.

Em outro momento, o Autor ainda refere-se, claramente, à Censura, ao ofício do escritor e às possíveis funções de sua dramaturgia:

– Isso foi apenas um fragmento dum das muitas peças que escrevi e que nunca pude ver representadas, porque... a Censura sistematicamente as tem proibido. Como vai proibir esta que agora escrevo. Mas escrever é vitalmente necessário para um escritor. No meu caso, teatro, visto que, bom ou mal, sou um dramaturgo. Escrever é vital, digo, porque compensa um pouco a minha neurose e porque, pela imaginação, posso dizer o que eu quiser, vingar-me de muitas pessoas e coisas, castigar muitas outras, beijar outras ainda... Depois, sempre com a minha imaginação – só com ela, por enquanto! – posso sentir o meu público, o público português, auscultá-lo, acirr-lo ou amarrá-lo, dizer-lhe as coisas que ele sabe, soube sempre, mas não é capaz de exprimir. E, sobretudo, posso dizer-me, sofrer acompanhado! Sofrer acompanhado é muito importante, para um homem de teatro (PE, p. 86-87).

Diante da explanação, não há como negar que a literatura dramática santareniana é a expressão de um homem que possuía objetivos explícitos de promover o desmascaramento das amarras sociais, buscando a conscientização da audiência que, assim como ele, testemunhou a repressão, para que lutassem por sua dignidade em face de todas as formas de repressão. Reveste-se, assim, de uma índole reivindicatória do direito à liberdade.

Soma-se a isto, um visível combate das discriminações política, racial, econômica e sexual que se reveste da permanente incidência da oposição entre o indivíduo, que tenta afirmar-se pela rebeldia e diferenciação, e o grupo asfixiante, retrógrado como um dos

alicerces de sua produção dramaturgica (MAGALDI, 1989). E quem se depara com seus textos, principalmente os que compõem sua primeira fase, poderá sentir que apesar de as situações se conjugarem e se entrelaçarem para criar o momento em que a coletividade conservadora aniquila qualquer tentativa de expansão individual, a manifestação da ironia como desafio ao *status quo* frequentemente faz-se presente.

Em contraste com as ideologias de sua época, Santareno acreditava, como já sentimos na fala da personagem Autor de *Português, Escritor...*, que os dramaturgos deveriam desvelar em suas obras tanto a realidade do homem quanto a urgência de seus problemas mais específicos. Para ele, “[...] o teatro português não pod(ia) deixar de recorrer a um destes dois caminhos. Por isso mesmo, não poderá ser outra coisa que não seja denúncia em primeiro lugar, e depois, esperança político-social (ou religiosa) ou a contemplação desesperada do absurdo” (SANTARENO, s/d)³⁵. O dramaturgo, como se observa, tinha consciência de que sua dramaturgia servia ao social.

Para desafiar e questionar a ordem social imposta pelo regime, pela Igreja e pela sociedade conservadora, o dramaturgo trazia o plural, o diverso, o Outro para a sua dramaturgia. Ainda, cria retratos de um Portugal ligado às superstições e à religiosidade, beirando muitas vezes o primitivo como um meio de apontar elementos que limitavam o povo em sua tomada de consciência a respeito do mundo circundante e das ações cotidianas.

Nelson Rodrigues, por sua vez, faz uso de uma “ironia feroz”, apontada e definida pelo crítico teatral Sábado Magaldi, como “a imagem cruel da realidade”. Entendia o crítico que o dramaturgo, intencionalmente, cria aquela imagem ao desmontar o mundo burguês religioso, familiar e tradicional, “[...] desmascarando o homem, despindo-o de véus embelezadores e indo ao fundo da miséria existencial, num mundo aparentemente regido pelo absurdo” (MAGALDI, 1993, p. 130), dado que a ação dramática e suas personagens não se harmonizavam com as regras e condições pré-estabelecidas, tanto teatrais quanto sociais.

Enquanto a sociedade brasileira do século XX procurava controlar a vida, normatizando-a por meio de um sistema de noções, conceitos, normas e valores instituídos, além de fixar rigidamente um sistema de ideias e um código comportamental, Rodrigues denunciava a hipocrisia, inerente às convenções sociais, criando mais que um retrato cuidadoso da sociedade ao “processar a realidade” (NUNES, 1994) com ironia,

³⁵ “[...] el teatro português no puede dejar, de recorrer, uno de estos dos caminos. Por eso mismo, no podrá ser otra cosa que no sea denuncia en primer lugar, y después, esperanza político-social (o religiosa) o la contemplación desesperada del absurdo” (*apud* BARATA, 2002, p. 11, tradução nossa).

desmitificando-a para revelar os sistemas de mentiras e falsidades que impediam o homem de encarar seu verdadeiro ser, ou como ele diria, sua face hedionda.

Após escrever *A mulher sem pecado* (1941), *Vestido de noiva* (1943), *Álbum de família* (1945), *Anjo negro* (1946) e *Senhora dos afogados* (1947), o dramaturgo explicou, mais uma vez, sua visão de mundo e das relações humanas, além de justificar os elementos presentes em seu teatro³⁶, já considerado “desagradável” por muitos críticos e espectadores:

– Peçam tudo, menos que eu renuncie às atrocidades habituais dos meus dramas. Considero legítimo unir elementos atrozes, fétidos, hediondos ou o que seja, numa composição estética. Qualquer um pode, tranquilamente, extrair poesia de coisas aparentemente contraindicadas. Isso é tão óbvio, que me envergonho de repeti-lo. E continuarei trabalhando com monstros. Digo monstros, no sentido de que superam ou violam a moral prática cotidiana. Quando escrevo para teatro, as coisas atrozes e não atrozes não me assustam. Escolho meus personagens com a maior calma e jamais os condeno. Quando se trata de operar dramaticamente, não vejo em que o bom seja melhor do que mau. Passo a sentir os tarados como seres maravilhosamente teatrais. E, no mesmo plano de validade dramática, os loucos varridos, os bêbados, os criminosos de todos os matizes, os epiléticos, os santos, os futuros suicidas [...] (RODRIGUES, 1949 *apud* FACINA, 2004, p. 50).

Sim, quem ouviu falar, ao menos uma vez, de Nelson Rodrigues certamente o verá associado a um universo denso, crivado de taras, incestos, adultérios, crimes e sangue, em que suas desmedidas personagens definitivamente “superam ou violam a moral prática cotidiana”. Porém, a nosso ver, Rodrigues atua cômico e criticamente em seu processo criativo que representa sua tomada de posição diante da realidade cuja composição ficcional faz-se de indivíduos incapazes tanto de fugirem de seus vícios quanto de refrearem-se em seus instintos mais recônditos.

Apesar de ser considerado um moralista ferrenho, mostra saber que as “anomalias”, “deformidades” ou “monstruosidades” de suas “personagens-monstros” só vêm a comprovar que sua literatura dramática não se comprometia com as “verdades” sociais e teatrais (se é que se comprometeu alguma vez). Por consequência, uma parte do público teatral de sua época, a Igreja, críticos e políticos ratificariam o rótulo de “desagradável” para sua dramaturgia, justamente porque acreditavam que ele não expressava compromisso com o gosto burguês, tampouco com os padrões sobre o que era moralmente considerado adequado como personagens e temáticas para a obra de arte.

³⁶ O texto em que Nelson Rodrigues explica seu teatro desagradável foi publicado em outubro de 1949 no primeiro número da revista *Dionysos*, editada pelo Serviço Nacional de Teatro, conforme Facina (2004, p. 50).

Em verdade, é indiscutível que a literatura dramática rodriguiana se situa nos domínios do literário pela inovação da linguagem³⁷, enredos, ações, criaturas e temas, mas é indiscutível também que seus textos interpretam a sociedade brasileira. Ao apresentar novas significações irônicas e desveladoras das relações humanas, misturando, incessantemente, elementos do mundo real com mundos possíveis, o dramaturgo busca desconstruir qualquer ideia preconcebida, qualquer modelo de conduta prescrito – prerrogativas essenciais em sua obra.

Vestígios de suas propostas inquietantes e do incômodo social causado por seu teatro já podem ser sentidos desde *A mulher sem pecado*³⁸, texto que já contém muitas características essenciais de sua dramaturgia. Dentre elas, a falsa pista, o suspense, a surpresa final, o diálogo direto e enxuto, a descrição minuciosa das personagens, a tessitura psicológica (MAGALDI, 2004) e a abordagem do tema do adultério, ainda um tabu social, centrado não na esposa, mas na figura do protagonista Olegário cujo ciúme mórbido o faz se passar, durante sete meses, por parálítico para testar a fidelidade da mulher, Lídia.

Soma-se a estes aspectos a implacável ironia utilizada na elaboração da figura de Olegário, “um homem que procura verificar com os instrumentos da tentação e do pecado a pureza da mulher” (SANTA ROSA, 1993, p. 40). Eis um diálogo entre ele e Lídia que ilustra a definição de Santa Rosa.

OLEGÁRIO (*encarando-a com raiva*) – Eu queria encostar você na parede – ouviu?
 LÍDIA (*contendo-se*) – Estou ouvindo...
 OLEGÁRIO (*continuando*) – Mas de uma maneira que você não pudesse fugir. Depois, então, eu faria uma série de perguntas, uma atrás da outra.
 LÍDIA (*amarga*) – Faça ideia que perguntas!
 OLEGÁRIO (*continuando*) – Perguntas concretas, exigindo respostas também concretas. Por exemplo, eu perguntaria... “Você sempre me foi fiel em pensamento?” Você me responderia...
 LÍDIA (*dolorosa*) – Paciência, meu Deus, paciência!...
 OLEGÁRIO (*cruel*) – Responderia: “Não. Já fui infiel em pensamento.” Então eu perguntaria; “Mas com quem?” E você: ‘Com um rapaz’, ou então... Ah, é mesmo! “Com Maurício”. Está aí: Maurício!...
 LÍDIA – Você não achou exemplo melhor? Logo meu irmão!...
 OLEGÁRIO – Irmão o quê? Irmão de criação não é nada, não é coisa nenhuma! E eu ainda ponho ele aqui dentro, mora aqui, passa o dia todo em casa, não sai. Qualquer dia acabo com isso, você vai ver!
 LÍDIA (*sardônica*) – Um marido dizendo essas coisas! *Sugerindo! Metendo coisas na cabeça da mulher.* Eu acabo nem sei!
 (MSP, p. 308, grifo nosso).

³⁷ Ronaldo Lima Lins é um dos críticos que destacam a importância da palavra na obra rodriguiana: “Nelson Rodrigues é importante porque foi quem pela primeira vez, e realmente com maestria, manipulou a língua com habilidade e deu vida verdadeira aos personagens de suas peças, no Brasil” (LINS, 1979, p. 124).

³⁸ Escrito em 1939, este “drama em três atos” foi encenado em 28 de dezembro de 1941, no Teatro Carlos Gomes do Rio de Janeiro (MAGALDI, 2004).

Durante toda a história, Lídia experimenta amargura, mágoa, dor e cansaço diante do comportamento obsessivo do marido para quem “cada mulher esconde uma infidelidade passada, presente ou futura” (Idem, p. 322). No entanto, resguarda suas decepções desde o início do casamento. Enquanto o marido acreditava que lhe dava tudo: móveis, casa, automóvel, uma vitrola de 25 contos, cinema e dinheiro, ela não se sentia realizada maritalmente com um homem que chegava em casa às 2, 3 horas da manhã, preocupando-se apenas com os negócios, e que pouco a ensinou sobre o amor. Saibamos, em companhia do marido puritano, um pouco mais de suas desilusões:

LÍDIA (*nervosa*) – Quer saber de mim! Você não soube ser marido! Ainda hoje, eu quase não sei nada de amor. O que é que eu sei de amor? [...] As minhas amigas me contam coisas... E eu fico espantada, espantadíssima... Nem abro minha boca, porque não convém... Eu sou uma esposa que não sabe nada, ou quase nada... No colégio interno, aprendi muito mais que no casamento. Parece incrível! (MSP, p. 318).

Não é de se estranhar que em sua última fala, ainda no segundo ato, ela dá uma piscadela irônica e sarcástica para o leitor/espectador como uma pista do que iria acontecer no terceiro ato devido não só à tortura e humilhações empreendidas pelo marido, mas também à repressão e à insatisfação sexuais. Mas não nos precipitemos. Antes, Olegário se convence da honestidade de Lídia e assume a farsa da paralisia para Maurício, seu cunhado.

OLEGÁRIO - Foi uma experiência... Uma experiência que eu fiz com Lídia... Precisava saber, ter certeza absoluta, mortal... Agora sei, agora tenho a certeza... Há, no mundo, uma mulher fiel... É a minha... [...] 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! (MSP, p. 343).

Porém, ao pedir a Inézia, empregada doméstica de sua casa, para chamar a esposa com o intuito de pedir-lhe perdão, recebe apenas uma carta de Lídia: “- Olegário! Parto com Umberto. Nunca mais voltarei. Não quero seu perdão. Adeus. [...]” (Idem, p. 344). Preso em sua obsessão, o protagonista não percebeu que Umberto, o motorista, vigilante assíduo do cotidiano de Lídia e o único homem em quem ele confiava,³⁹ desejava e fugiria com sua mulher.

Origina-se, desse modo, a ironia de eventos, já que o teste a que havia submetido Lídia acaba sendo o próprio passo que lhe assegura o futuro desastre. Preocupado apenas em “ser

³⁹ A personagem passou a confiar em Umberto depois que este lhe revelou que sofrera uma mutilação quando criança que o tornara impotente e incapaz de desejar uma mulher.

ou não ser traído”, dominado pelo ciúme doentio que o fez vítima de seus próprios medos, Olegário age com base neles, tomando medidas para evitar uma possível traição, “mas suas ações servem apenas para enredá-lo numa cadeia causal que leva, inevitavelmente, à sua ruína” (MUECKE, 1995, p. 91). Ao perceber que “a mulher sem pecado” o deixara quando se convencera de sua fidelidade, Olegário suicida-se. Diante disso, pode-se perceber que Nelson Rodrigues faz com que a tragicidade da personagem seja ao mesmo tempo superada pelo humor e suplantada pela ironia (SZONDI, 2004), ao empreender a análise das relações interpessoais mostrando que não há apenas uma verdade absoluta, mas verdades quando se trata do ser humano.

O título do texto – *A mulher sem pecado* – é um elemento paratextual que já indicia a intenção irônica rodriguiana, revelada na temática e na estrutura do texto. Em seu desfecho, o dramaturgo vai além do desmascaramento e brinca com o código de conduta vigente, cujas prescrições ordenavam à mulher infiel castigos e exclusão social porque, embora Lídia acabe por consumir a traição temida pelo marido, sua infidelidade, mesmo se circunscrevendo à esfera do tabu e da vergonha, apresenta-se como justificável devido às incitações de Olegário⁴⁰. Como resultado, ela se liberta da opressão, desestabilizando o poder masculino.

Verifica-se, portanto, que a ironia rodriguiana possui, desde seu primeiro texto dramático, o potencial crítico em “trabalhar” “contradições ideológicas e não deixá-las se resolver em dogmas coerentes, potencialmente opressivos” (HUTCHEON, 2000, p. 56), descontruindo e descentrando, em *A mulher sem pecado*, a ideologia e a moralidade patriarcais, mas também desvelando a realidade camuflada e a incomunicabilidade humana.

Nelson Rodrigues se manterá nessa linha até a escrita de seu último texto dramático, *A serpente*, dado que toma como pontos de partida os alicerces da sociedade brasileira, dentre eles, a família, o casamento, os papéis sociais feminino e masculino e a valorização da virgindade, para promover o incômodo social pela desconstrução desses valores. Se tomarmos como referência o momento histórico em que produziu seus textos, veremos que os poderes governamental, social e religioso desejava que a arte fosse portadora de ideais mais elevados que primassem pela manutenção da ordem e de todos os postulados da moral e dos bons costumes.

Rodrigues, por sua vez, possuía uma visão crítica do mundo circundante e ao invés de levar para seus textos os valores defendidos pela maioria social, preenchia sua obra de

⁴⁰ Sobre este aspecto, Adriana Facina aponta que, apesar de a traição ser uma prerrogativa feminina, algumas vezes, o adultério no teatro rodriguiano é visto “como algo justificado, como um comportamento que tem origem na solidão ou nos maus-tratos recebidos pela mulher” (FACINA, 2004, p. 135).

personagens distantes do modelo aceito, porém, dando-lhes uma dimensão próxima da realidade, testemunhando as condições humilhantes e os conflitos interiores das adúlteras, dos loucos, dos bicheiros, das recalcadas, das prostitutas, dos homossexuais, dos contínuos. Sua arma principal, sem dúvida, é a ironia em sua dimensão crítica e política no sentido de não trabalhar a favor da hipocrisia social tampouco da manutenção do véu que encobre o que o homem tem de desprezível, mas inerente a ele e as suas relações interpessoais.

Da mesma forma, surge nos textos de Bernardo Santareno um processo comunicativo-dramatúrgico que implica em dois sentidos sendo jogados um contra o outro – de um lado, traz para sua obra elementos inerentes a sociedade portuguesa, ao momento opressivo vivenciado pelo povo, aos valores culturais, à religiosidade, ao preconceito; de outro, promove a abertura da cena aos excluídos, à sexualidade, ao incesto, ao desejo, à transgressão – o que promove a ironia crítica e, por conseguinte, adquire, segundo Linda Hutcheon, sua dimensão política. Além disso, o discurso irônico, por se pautar na relação entre o dito e o não-dito, possui “uma aresta avaliadora que consegue provocar respostas emocionais em seus alvos” (HUTCHEON, 2000, p. 16), no caso, o sistema ditatorial salazarista, a Igreja, a sociedade portuguesa e as normas opressoras prescritas por eles.

Nota-se que ao escreverem em perspectiva irônica, os dramaturgos aproximam-se devido à postura crítica que mantêm diante da realidade sociocultural e histórica, criando personagens para desvelá-las e problematizá-las quando transgridem valores e códigos de conduta, mas também quando os sustentam, cerceando a individualidade. Assim, o uso de mecanismos literários que trabalham a favor da ironia e da sátira empreendida por eles, só vêm a reforçar a força de suas obras naquilo que elas possuem de fulcral: o homem e seu embate com as forças do mundo circundante.

Nesse sentido, o humor em *Os sete gatinhos*, mesmo provocando o riso, nos faz refletir acerca da condição trágica dos seres que habitam sua obra e que veem suas idealizações destroçadas num mundo permeado pelo absurdo e pela infelicidade. Do mesmo modo, pode-se notar que Santareno utiliza-se da intertextualidade em *António Marinheiro* para aproximar dois mundos em que ao ser humano, seja ele rei ou marinheiro, não se é dado o direito de vivenciar a felicidade. Se a realização humana na Grécia não se concretiza devido à força do destino e à maldição, em o Portugal de António e Amália, imperam as forças sociais, as coincidências, os presságios e sinais. É como se, apesar da distância, os Édipos viajassem para o mesmo lugar, em contextos diferentes: o mundo da dor.

Não obstante a recriação desse mundo pelos dois dramaturgos, suas personagens transgridem, sonham e acreditam na possibilidade de realização de seus desejos. Elas, assim

como o enredo, cenários, a presença do trágico e suas ligações com as realidades históricas brasileira e portuguesa, serão analisados com mais detalhe no próximo capítulo. Tomamos as obras dos dramaturgos separadamente para que possamos delinear suas escolhas ficcionais bem como apontar como a ironia e a crítica corporificam-se em seus textos.

ATO II

2 Ironia e desvelamento social

2.1 Entre ironia, opressão e silêncios em Bernardo Santareno

A vida é uma peregrinação ou
viagem por terra estrangeira,
entre o útero e o túmulo.

(Santo António *apud* Martins, 1979, p. 21)

[...] vindo do céu, num manto de púrpura envolto
Como o vento que se abate sobre os carvalhos na montanha,
Eros me trespassa.
(Safo, 2003, p. 51)

Em complemento ao que foi salientado no item anterior, importa esclarecer que em períodos de exceção e de opressão, cujo objetivo principal sempre foi o de cercear ao máximo a liberdade de expressão, o uso da ironia pode se dar tanto por quem detém o poder, com o intuito de salvaguardar suas ideologias, subestimando o povo, como por aqueles que se sentem oprimidos. Nesse sentido, Linda Hutcheon (2000) chama a atenção para a natureza “transideológica” da ironia, esclarecendo que o seu uso nem sempre está a favor das mudanças sociais. Consoante a estudiosa, essa estratégia pode estar a serviço de uma variedade de interesses, minando ou legitimando posicionamentos políticos, religiosos ou socioculturais. No caso de Santareno, vê-se que ao assumir o papel do ironista, o dramaturgo prefere as vias da desconstrução e do incômodo, principalmente, porque, subjacente a sua criação literária, pode-se entrever o desejo de intervir e ressignificar os fatos sociais.

Uma de suas estratégias pautava-se na ação de retirar da penumbra tipos sociais que possuíam o poder de importunar e desconstruir a falsa imagem de homogeneidade social, sexual e religiosa, desenhada com apreço por aqueles que detinham o poder em Portugal. Buscava o dramaturgo incomodar não só o governo ditatorial e a Igreja, parceira privilegiada do regime, mas também a sociedade portuguesa que, de maneira geral, insistia em enquadrar e em calar quem destoasse do quadro social pautado em ideologias de dominação presentes em seus discursos, ensinadas nas escolas e reproduzidas por aqueles que se consideravam cidadãos exemplares.

Sabemos que o teatro santareniano foi alvo das censuras moral e religiosa, o que nos leva a concluir que suas produções dramáticas ao mesmo tempo em que não se encaixavam no código de conduta prescrito, expunham os estratagemas por vezes brutais da sociedade em que viveu. Nesta perspectiva, o discurso da ironia, construído e estruturado em tom provocativo, encontra-se em *O pecado de João de Agonia*⁴¹, antes de tudo, como crítica corrosiva ao preconceito e à rejeição àqueles que destoavam do modelo sexual desejável para todos. Neste texto, a sexualidade, apesar de tema tabu na sociedade, é assunto central, e o “pecado” aludido no título refere-se à orientação sexual homoafetiva do protagonista, João Agonia.

As ações dramáticas desenvolvem-se, conforme esclarece o dramaturgo na apresentação do texto, em qualquer lugarejo serrano e primitivo, em Portugal. O caráter “primitivo” e indeterminado do *locus* dramático, assim como definido pelo autor, diz muito sobre seus propósitos futuros. *O pecado de João...* reparte-se em três atos, desmembrados em cenas que nos permitem conhecer os valores vigentes e as personagens. Esse mundo santareniano, por sua vez, é composto por três famílias – Agonia, Giesta e Lamas. Da primeira, têm-se José e Rita, pais de João, Fernando e Teresa, além de seus tios Miguel e Carlos, e Rosa, a avó; já da segunda, os Giestas, surgem Toino e Maria, filhos de Guilhermina; da terceira, origina-se Manuel. Saliente-se que no lugar em que os três núcleos familiares habitam as leis morais são rígidas e a instituição familiar vive sob rigorosos sistemas católico e patriarcal.

Permeiam o mundo dessas personagens e a ambiência da peça as superstições presentes no cotidiano, nas ações e nas falas de todos, tornando-se elementos indispensáveis à concepção de tragédia santareniana, pois a condição de sua dramaturgia “[...] é a verdadeira tensão entre o velho e o novo: entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva” (WILLIAMS, 2002, p. 79). Essa tensão dá-se ainda porque seus textos dramáticos apontam para as interdições e as transgressões necessárias a uma nova ordem que não negue a existência do Outro.

No que se refere ao protagonista, João Agonia, vê-se que sua vida está marcada pelo infortúnio antes mesmo de seu nascimento, pressentido a partir do ódio de sua avó, Rosa, por sua mãe e, conseqüentemente, pela loucura da personagem que vive enrodilhada num canto da lareira da casa, sempre vestida de negro e, às vezes, com comportamento violento. Rosa

⁴¹ *O pecado de João Agonia* foi escrito em 1961 e “encenado, pela primeira vez, em 1965, na cidade de Barcelona, Espanha” (REBELLO, 1987).

possui a voz carregada de maldição e profecia, repleta de superstições e tons de loucura, próprio do contexto em que se insere. No entanto, Rosa não foi sempre considerada louca. Quem nos fala de sua conduta anterior à perda da razão é seu filho, José, num momento de severidade para com a esposa, mulher sofrida que alimenta mágoas contra a sogra.

JOSÉ (*Severo*) – Esta criatura foi boa mãe, pra mim e pròs meus irmãos. E uma boa mulher prò meu pai, que Deus haja. Trabalhou como um homem, passou muita fome pra me meter na boca a mim e aos outros filhos pequenos... Até poder, Rita, até poder: até que a cabeça lhe estalou!... Quero que a respeites. Tu e todos quantos vivem aqui, debaixo do meu teto! (*PJA*, p. 111).

A relação conflituosa entre nora e sogra é anterior ao casamento:

RITA – Nunca me pode ver, nunca!: desde o dia em que eu me casei com o teu pai! Não queria, a fidalga: enxergava manjedouras mais altas pro filho!... Ela nem sempre foi como hoje é: isto, esta variação da cabeça, só a tem de há uma meia dúzia de anos pra cá... Sempre me teve ódio, sempre! [...] (*Idem*, p. 19-20).

Após o casamento, a sogra, ainda de posse de suas faculdades mentais, continuará destilando seu ódio, rogando pragas sobre a mulher de seu filho. Na véspera desta dar à luz a João, pragueja Rosa: “Que a lua ruim faça ninho no coração da tua cria! Que sejam verdes os olhos e verde seu destino” (*Ibidem*, p. 22). Resistindo mas também temendo, Rita torna-se a afirmação da denúncia e do desagrado que legitima este tipo de prática. Além disso, sabe da má reputação de uma maldição e acredita que este tipo de discurso possui carga negativa ligada ao demoníaco. Desse modo, em *O pecado de João Agonia*, a praga alimenta o conflito que atravessa a relação entre a nora e Rosa que, dominada pela ira, escolherá como objetos de sua imprecação Rita e seu filho, uma vez que este sofrendo causará a dor da mãe.

Importa notar que o fundamento da praga de Rosa são “os olhos verdes”, *topos* literário utilizado, por primeira vez no século XIII, pelo trovador português João Garcia de Guilhade, numa cantiga de amor em que se afasta do discurso abstracionista característico do gênero. Eis a cantiga:

Amigos, nom poss'eu negar
a gran coyta que d'amor ey,
ca me vejo sandeu andar,
e con sandece o direy:
*os olhos verdes que eu vi
me fazen ora andar assi.*

Pero quem quer x'entenderá
aquestes olhos quaes son,
e d'est'algúem se queyará;
mays eu já quer moyra quer non:
*os olhos verdes que eu vi
me fazen ora andar assi.*

Pero non devia a perder
 ome que já o sen non á
 de con sandece ren dizer,
 e con sandece digu'eu ja:
os olhos verdes que eu vi
me fazen ora andar assi.
 (LÍRICA PROFANA, 1996, p. 442).

Ensandecido pela “gran coyta” em que lhe tem amor, o trovador não se furta de apontar a motivadora da dor: “os olhos verdes que eu vi\ me fazen ora andar assi”. Sabendo-se desmesurado por infringir a medida da descrição e consciente de que daí resultará a censura de seus pares, elabora um malabarismo retórico – base de todo discurso amoroso da tradição poética trovadoresca – e culpa a própria amada por sua desmesura, afirmando vir dela a sandice que o faz “perder o sem”, que o faz desmedido: “os olhos verdes que eu vi\ me fazen ora andar assi”, reafirma insistentemente o refrão, solidificando as bases do *topos*.

Interessa demonstrar, com este breve comentário da cantiga de João Garcia de Guilhade, que Santareno recupera o *topos* dos olhos verdes, à maneira do trovador, como a cor do feminino, insinuando pela voz praguejante da avó a orientação sexual do rapaz e reafirmando os olhos como “janela dos homens e o principal indício do que há dentro deles” (FRANCISCO DE HOLANDA *apud* VASCONCELOS, 2004, p. 537), uma vez que são os olhos verdes que anunciam, desde o início do texto, o fim trágico de João, apontando seu estatuto de *diferente* em meio a homogeneidade pretendida pelo coletivo da aldeia.

Há ainda de se lembrar que o povo português celebra os olhos azuis como cor superior. De acordo com Carolina Michaëlis de Vasconcelos, em suas *Glosas Marginais – ao Cancioneiro Medieval Português*, “acima do azul, prima, contudo, como por mais rara ainda a cor verde” (VASCONCELOS, 2004, p. 524). Justamente, por representar a singularidade, muitas vezes os olhos verdes eram considerados, em certos contextos, como anormais. No texto santareniano, Rita, em tom misterioso, dá testemunho de quão rara era a cor verde dos olhos no meio em que vivia: “Nem eu, nem o teu pai, nem ninguém da nossa gente, que eu saiba, tem os olhos dessa cor... ninguém! Ninguém, Teresa: vivo ou morto!! Nem tu... nem o Fernando [...]” (PJA, p. 22).

Somam-se aos presságios da avó de João outros sinais impressos no frio, prenhe de angústia e medo, no vento, mensageiro do diabo e de seus malefícios, ou na noite fria e negra. A respeito da presença desses elementos anunciadores de um futuro ameaçador nas obras de Santareno, estudiosos concordam que o dramaturgo ao trazê-los à tona reitera esses aspectos da sociedade com o intuito de problematizar e questionar a limitação do homem português

(REBELLO, 1987; LOPONDO, 2000). A ironia, dessa forma, corporifica-se não só como um modo de combate, mas também pelo poder que possui em “[...] descrever em termos valorizantes uma realidade que ela trata de desvalorizar” (BRAIT, 2008, p. 64). Neste sentido, nota-se que *O pecado de João Agonia*, texto permeado por superstições que promovem um diálogo entre ficção e realidade, é portador tanto de sinais que interagem com a memória coletiva, como de uma avaliação crítica porque aponta, de um lado, para a percepção de mundo das personagens voltada para superstições e crenças relacionadas ao poder das pragas e às imagens cotidianas que, a depender do estado de aflição, transformam-se em manifestações de agouros; de outro lado, o dramaturgo vai proporcionando aos leitores, no decorrer do texto, a compreensão de que os problemas de João Agonia são de outra ordem, a homoafetiva. Ocorre, portanto, a afirmação ficcional de elementos culturais, ou seja, um elogio aparente, concomitante a crítica à cegueira, à inércia e à limitação daqueles que liam o mundo com base no infundado e no irracional.

Retornando aos sinais que marcam a infelicidade inerente à personagem João Agonia, oito anos antes dos fatos que desencadearão a tragédia ocorre o que Douglas Colin Muecke denomina de “ironia de eventos” (MUECKE, 1995) que influenciará definitivamente a vida do rapaz. Rita, por medo da praga da sogra e agindo com base neste medo, permitiu que o filho fosse morar com o senhor Sousa, homem solteiro, muito rico e padrinho dele e de Fernando. A decisão não foi fruto do desamor, mas sim “– [do] medo [pois] julgava eu que, botando-o longe desta casa, era capaz de desfazer o agoiro da velha... Depois o Sousa queria dar-lhe estudos, prepará-lo pra senhor grado, pra doutor: Que havia eu de fazer [...]?! A gente, nesse tempo, éramos muito pobres...” (*PJA*, p. 24), diz para Teresa.

É na casa do padrinho, pelos vestígios implícitos no texto, que João se iniciará sexualmente, dando início à cadeia trágica que o levará a ruína. O menino tinha apenas catorze anos e, por motivos que ele teimava em não revelar, fugiu da casa de Sousa, depois de pouco mais de um ano e meio. Naquele tempo, ao chegar em casa, João disse à sua mãe que “[...] não voltava, que antes queria deitar-se ao rio...” (Idem, p. 25). Contra o padrinho, o protagonista continuou alimentando sua revolta: “[...] A raiva que eu tenho desse velho!! (*A feição magoada*). [...] Eu era um cachopito... (*Violento*). Ah, maldita criatura!!!” (Ibidem, p. 38). A mágoa e a raiva presentes nestas palavras confirmam, de certa forma, a sugestão presente no texto de que o padrinho abusou sexualmente de João, por isso a fuga, o ódio.

O irmão, Fernando, também tece as linhas da trama e liga os nós da estada de João com o Sousa a seu “envenenamento” sexual. Observe-se como ele se refere ao padrinho após

descobrir a orientação sexual do irmão e discutir, junto com o pai e os tios, a solução para o problema:

MIGUEL – Manda-o pró Brasil: desgraças que não se vêem...!

JOSÉ – [...] não tenho dinheiro prá viagem.

CARLOS – Talvez o senhor Sousa pudesse...?!

FERNANDO (*Grito odiento*) – Não peçam nada a esse homem!!...

JOSÉ – O senhor Sousa pôs-se mal com a gente, desde que João fugiu da casa dele...

FERNANDO (*Ardente*) – Lá, lá em casa desse velho, é que João se envenenou!...

JOSÉ – O quê?!... Não levantes falsos testemunhos, Fernando! Que sabes tu...?!

FERNANDO – Foi lá!!! Foi por isso que João fugiu... Agora é que eu junto os retalhos da manta, agora é que eu entendo tudo! (*PJA*, p. 138-139).

Como se pode perceber, recorrendo à “ironia de eventos”, o dramaturgo mina por dentro “o politicamente reprimido” (HUTCHEON, 2000, p. 83), isto é, o recalcado, pois faz alusão a uma das formas não convencional de sexualidade – a pedofilia –, que está “restrita à dimensão dos agentes do ato sexual” (CAPPELLARI, 2005, p. 70), transformando-a em objeto cênico e literário para denunciá-la socialmente. Neste caso, o agente era homem de posses que pediu para criar João, menino pobre de um pequeno lugarejo em que as famílias se sentiam honradas com tal proposta. Em virtude disso, a “ironia de evento” a que recorre Santareno amplifica-se em seus significados ao configurar-se como um modo de combater a hipocrisia social e sexual, rasgando o tecido social e expondo suas mazelas.

Pode-se, ainda, observar as marcas do infortúnio do protagonista por meio das intuições de Teresa, que afirma que Fernando e o irmão não são iguais, mas tão diferentes quanto o dia e a noite. “Ele não é como o Fernando!!! (*silêncio; quase a chorar*) Na alma do João faz sempre escuro... [...] Ele é ceguinho... por dentro, minha mãe!!” (*PJA*, p. 16), que juntamente com os elementos supra citados instalam, desde o primeiro ato, um ambiente propício à situação trágica que envolverá o protagonista.

Importante observar que por mais que a irmã o achasse diferente de Fernando e a mãe tivesse medo da praga da sogra, a situação sexual de João Agonia é desconhecida por sua família e, significativamente, não eclodiu na província, mas em Lisboa, quando o rapaz cumpria as obrigações militares. Ao voltar para casa buscando o aconchego familiar acreditando-se protegido, ao contrário da capital do país, lugar a que ele se refere como maldita terra, o protagonista viverá, inicialmente, a felicidade do retorno, para depois sentir a repulsa, o preconceito, o ódio e a (in)justiça da coletividade retrógada.

Manuel Lamas – companheiro de João Agonia no serviço militar em Lisboa e a quem caberá a revelação que levará a *anagnórise* trágica –, os homens de sua família e os camponeses do lugar funcional, de certa forma, como personagens-coro, constituindo a

coletividade conservadora, cujas ações serão decisivas para o fim trágico reservado ao protagonista. Lamas não é bem quisto pelas mulheres da família Agonia e, pela experiência cotidiana, Rita faz alusão a ele da seguinte forma: “Se este fosse bom, não sai aos deles: o pai, o avô... todos a mim me lembram, são pestes do inferno!” (*PJA*, p. 107). Lamas é ainda descrito nas rubricas como “cínico” ou aquele que possui um “riso silencioso e ruim”.

A personagem, como se verá adiante, sabe ler a fraqueza dos outros e seu cinismo irá se manifestar por meio de um tipo especial de ironia que conjuga o verbo e o drama (MUECKE, 1995). Ao dizer à família de João que ele esteve preso no quartel, sem revelar o motivo, Lamas sabia que a partir desse dado, seria inevitável não contar o segredo do rapaz. Como resultado, João sofre só em saber que seu antigo colega de quartel esteve em sua casa. E, para aumentar sua angústia, Lamas retorna, renovando a ameaça que dará início ao julgamento do protagonista pelos homens da família e pelas pessoas do lugarejo. Considere-se atentamente o diálogo que segue:

JOSÉ – [...] Então estiveste preso, lá em Lisboa?!

JOÃO (*transido*) – Eu?!... Não!... O que foi é que...

JOSÉ – Pra tal saber, foi preciso que estranhos mo viessem contar!...

[...]

MANUEL – Eh João, olha que eu não disse de propósito: cuidava que já sabiam...!?

JOÃO (*que investe contra Manuel*) – Judas!!!

MANUEL (*levantando-se num salto; odiento*) Porco!!!

[...]

MANUEL (*cínico*) Não tenha medo, João Agonia: eu cá só disse que tu tinhas estado preso. Mais nada...! [...] (*PJA*, p. 126).

Realmente, ele ainda não havia revelado o segredo de João, mas lançara a dúvida ao ponto de a família perceber em sua dissimulação que havia algo mais a ser dito. Teresa, percebendo suas más intenções diz: “– Toma tento, homem, não ponhas tanto veneno no que dizes: pensa que até o comer te pode cair mal!” (Idem, p. 127). Entretanto, a personagem continua destilando sua maldade ao assegurar que tem em suas mãos cartas destinadas ao rapaz, afirmando diante de todos: “– [são] cartas que [...] alguém me deu, pra te entregar a ti!...” [mas] “não são letras que eu possa mostrar aqui... à tua mãe... ao teu pai...!? Lembra-te que a tua irmã Teresa podia vê-las...” (Ibidem, p. 130). Como consequência do jogo existente entre o que a audiência sabe sobre João e o desconhecimento dos fatos por parte de sua família, além da maneira hábil de Lamas de dar a entender que alguma coisa grave ocorreu em Lisboa, sem expressá-la claramente, pode-se identificar, lado a lado, a ironia dramática e a verbal, configurando-se como “a linguagem acusando a si própria de mentir e mesmo assim

apreciando seu poder” (HARTMAN, 1981 *apud* HUTCHEON, 2000, p. 26) de perturbar e provocar João e seus familiares.

O protagonista responderá ao desafio e tentará agredi-lo. A reação de João Agonia acaba por desencadear o início do fim: Manuel Lamas desvencilha-se de João e corre para a rua a chamar o povo da aldeia para que todos ouçam qual é o crime/pecado de Agonia. Da *anagnórise* passa-se à *peripécia* tal qual descrita pelo Estagirita – a passagem da felicidade para a infelicidade, o imprevisível que altera o curso normal dos acontecimentos da ação dramática (ARISTÓTELES, 2004) – ou seja, a transição do ignorar ao conhecer a orientação sexual de João, que resultará na desdita da personagem, suscitando terror e piedade nos leitores/espectadores.

Como força impulsionadora da desgraça que se abaterá sobre João, no desenlace de *O pecado de João Agonia*, surge o coro trágico como um dos polos de fundamental importância para a queda do herói santareniano. Esse “[...] ser coletivo e anônimo cujo papel consiste em exprimir em seus temores, em suas esperanças e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1991, p. 12) constitui-se de populares exaltados que também não aprovam a conduta do rapaz, agrupando-se frente a sua casa com o intuito de matá-lo. Entretanto, há-de se lembrar de que é Maria Giesta, noiva de Fernando, quem chama o povo, precipitadamente, para formar o coro:

- Venham todos! Corram pr’aqui!!!... Tragam ferros em brasa, pra queimar os olhos a este mostrengo! Vinde, gente amiga, vinde cá!!!... Tragam paus e armas: pisem-no, calquem-no bem calçado... matem-no!! (*Na rua, em frente da porta, começam a aparecer os populares exaltados [...] o tumulto aumenta, ameaçador: vozes de “morra!”, “morra!”.* João, sempre hirto, de pé, lívido; em silêncio, voltado para a plateia; apenas os olhos, o tremor dos lábios e o movimento das mãos revelam o terror que o possui). [...] Vão-se a ele! Quebrem-lhe as mãos e os pés! Cortem-lhe a língua!! Defendam a honra da minha casa [...] (*Vem até ao limiar da porta, à frente da multidão em fúria:*) Ah João Agonia, vais pagar tudo, agora é que é!!!... [...] (*De súbito, um qualquer atira um varapau...*) (PJA, p. 149-150).

Neste momento, João Agonia, em movimento rápido e incontível, vira-se para Maria Giesta e fixa-se-lhe os olhos cheios de medo, a arfar, implorante. Ela, sem poder tirar os olhos dele, abre instintivamente os braços em cruz, como quem se arrepende e quer conter a população cheia de ódio. Todavia, João está encurralado: de um lado, a gente do povoado; de outro, o pai e Fernando que chegam pedindo para que ele abra a porta. Só lhe resta “recua(r) até à parede: procurando irracionalmente uma saída” (Idem, p. 151).

Saída não há, assim como não havia escapatória para aqueles que viviam sob as rédeas de Salazar e de seu sistema opressor. Talvez, por isso, Santareno lide com “questões

insolúveis frente às quais é colocado o ser humano”, o que faz com que sua obra ponha “em xeque uma ‘situação trágica’ e um ‘conflito trágico cerrado’, para os quais não há outro curso que não a destruição humana” (LOPONDO, 2000, p. 33). Prova disso, é que os homens da família Agonia não veem como solucionar os conflitos locais causados pela condição sexual do rapaz e amenizar a vergonha familiar a não ser sacrificando o protagonista, acentuando, dessa forma, o papel do coro em sua função aniquiladora de tudo e de todos que destoam da ordem dominante para, assim, manter o *status quo*.

João, por sua vez, encarna o desequilíbrio e a desordem. É a figura trágica que causa piedade aos espectadores, sobretudo porque são pessoas unidas a ele por afeição, – o pai, o irmão e seus tios –, que o retiram de casa para matá-lo. Veja-se como a personagem demonstra medo e fragilidade diante do pai:

JOSÉ (*Ternura torturada e rude*) – Não tenhas medo, João! ... Anda, toma lá a tua espingarda...!? (*oferece a arma a João; este, transido, fica imóvel*) Não tenhas medo, filho... Venha cá!... (*João, lívido e cambaleante, aproxima-se de José. Os dois homens, em silêncio ardente, contemplam-se com angústia terrível*) Toma, pega na arma... (*João obedece, sonâbulamente, sem desfitar José*) Então que é isso, rapaz?! [...]

JOÃO (*Num ímpeto a chorar alto, atira-se para os braços de José*) – Ai, pai... pai!!!
 JOSÉ – [...] Por Deus te peço, João, não tenhas medo!? (*afasta a cabeça de João, olhando-o nos olhos profundamente e em silêncio*) Vamos, filho?!...

JOÃO (*Fica-se, por momentos ainda, mergulhado nos olhos de José; depois, lentamente, retoma a espingarda caída, retesando os músculos em atitude rígida*) – Vamos, meu pai (*PJA*, p. 155-156).

Antes de tudo, é preciso chamar a atenção para o gesto de José de beijar o filho como um “marcador gesticulatório” que, apesar de não constituir uma ironia em si, sinaliza para a configuração da ambiguidade, dado que não se chega a consenso se o pai beija o filho para encorajá-lo a acompanhá-los ou se, por um segundo, foi tomado pelo amor paternal. Aquele beijo, porém, vem reafirmar José como um homem submerso em dogmas religiosos que afirmam, dentre outras coisas, o sacrifício do filho como um mal necessário, nesse caso, para a paz de sua comunidade.

Por outro lado, tendo em vista o contexto histórico da escrita do texto e a inércia de João, revela-se com nitidez a intenção santareniana em aproximar ficção e realidade, apontando para o dito e conhecido por todos, porém censurado pela ditadura em qualquer obra de arte, já que nesta cena, por meio da analogia, as atitudes repressivas são simplesmente repetidas, remetendo-nos ao quadro moral português que buscava salvaguardar a família acima de tudo e de todos, base do regime do Estado Novo. Como bem aponta Ana Cabrera, durante a era salazarista

os jovens eram educados no respeito pelo chefe da família, que era sempre a figura masculina, e, por arrasto, os valores de obediência aos superiores hierárquicos plasmavam-se no respeito pelo chefe do Estado. À hierarquia familiar correspondia assim uma hierarquia social que se pretendia imutável (CABRERA, 2008, p. 46).

Do mesmo modo, Lílian Lopondo afirma que ao utilizar a tragédia naquilo que ela tem de arquetípico, Santareno denuncia uma situação adversa ao homem português devido à ditadura e, ao mesmo tempo, examina a condição humana em meio a este conflito (LOPONDO, 2000). Também não há como negar, guardadas as particularidades, que a passagem acima nos remete, inevitavelmente, à *Antígona* clássica, porque, assim como a personagem de Sófocles, João foi abandonado por aqueles que deveriam ser seus amigos e caminhará, ainda vivo, para a fúnebre viagem\caçada. O mutismo do protagonista, a falta de argumentos para sua própria defesa ao ser conduzido como vítima ao matadouro sem dizer uma única palavra de ódio, mostra-nos que ele está consciente de que sua situação é irreversível.

Porém, “[...] ele se deixa matar não por autopunição, não porque reconheça sua condição sexual como erro, mas porque se considera impotente ante o código moral dos Agonias que, afinal, é o código da coletividade” (RIBEIRO, 1981, p. 22). E, embora o leitor/espectador não veja seu assassinato em cena, o que incita sua imaginação, ele anda lado a lado com João, embrenhando-se na mata escura, espreitando-o para testemunhar sua morte, cujo impacto dramático atinge-o diretamente, provocando-lhe terror, uma vez que entenda o fim trágico do protagonista como algo passível de lhe acometer.

Causa compaixão, ainda, a angústia da mãe e da irmã de João Agonia, aflitas a rezarem por não saberem o que havia acontecido ao rapaz.

TERESA (*Explodindo, deixa cair o terço e corre para Rita, a chorar alto, abraçando-a violentamente*) – Ai, mãe... ai, mãezinha da minh’a alma!... Tenho medo... estou morta de medo!!? Logo a gente saiu hoje!... Maldita hora em que tal lembrança nos veio!... Maldita hora!...

RITA (*De bronze; voz seca, queimada*) – Foram eles. (*Após silêncio, com ódio*) – Foi o teu pai!...

TERESA – O pai? Mas pra que...?!

RITA – Foi ele!!! Por isso tratou de nos enxotar prá vila: Já a trazia fisgada, o malvado!...

TERESA – Andarem a bater lobos... assim, a estas horas?!... Porque não vieram eles já?!... (*Movimento nervoso*)

RITA (*Terrível*) – Eles não foram aos lobos.

TERESA (*Transida, a querer penetrar no pensamento de Rita*) Não foram?!... Parece que o povo queria fazer mal ao nosso João?!... Sendo assim, que foram eles...?! Jesus, Jesus, que perdição esta!...

RITA – Eles são piores que o povo, filha... são piores, que eu bem o sei! São de ferro... não têm coração. (*Com ódio e náusea*) Os Agonias... ai, a raça negra dos Agonias!!! (*PJA*, p. 161- 162)

Percebe-se que Rita pressente o mal por conhecer a índole dos homens de sua família. Sua desconfiança será ratificada com a chegada de Maria Giesta, em desalinho total, contando que eles saíram armados de espingardas e que levaram João para o “Cabeço de Vento”. A angústia da mãe crescerá ainda mais ao perceber que há pássaros pretos voando à noite, ao redor de sua casa, o que ela lê como sinal de agouro. Ressurge, ainda, neste momento de maior tensão, a avó, Rosa, dizendo: “Não quero um menino assim... não quero! Um menino cego sofre muito, neste mundo... muito! Antes ficar sem ele... mais vale que...” (Idem, p. 165). E quando Rita recomeça a rezar, ela pronuncia:

ROSA – (*Lúgubre, à maneira de fórmula ritual*) Ao fogo dou a tua boca: e nunca mais ele dirá nem o bem nem o mal, nem a verdade nem a mentira!... (*Atira ao lume o pedaço da escultura correspondente à boca. Benzendo o fumo que se levanta*) Que a paz e o silêncio sem fim sejam contigo! (Ibidem, p. 166).

E continua, abismada sempre: – “Ao fogo dou os teus ouvidos: e nunca mais eles ouvirão nem o bem nem o mal, nem o choro nem o canto! (*Atira para o fogo outro fragmento da cabeça talhada. A benzer o fumo*) Que a paz e o silêncio sem fim sejam contigo!” (Idem). Pressentindo que algo de ruim já poderia ter acontecido a seu filho, Rita primeiro assegura que ela conhece o diabo e, depois, chorando, abraçando suas pernas implora: “Vossemecê tem poder... tem poder, que eu bem sei: salve-o, salve o meu filho!! Ande, reze... reze, salve-o!” (PJA, p. 167). A crença de Rita é tão arraigada que ela acredita que Rosa pode mudar radicalmente o destino de João com o poder das palavras, tal qual o determinou antes de ele nascer.

Em seguida, Rosa parece tomar consciência do que acontece em sua volta e, diante dos espectadores, diz: – “Foi melhor... foi melhor!... Um menino cego sofre tanto!?” (Idem), como se já soubesse, realmente, do desfecho. Esta atitude da sogra faz Rita acreditar, definitivamente, que ela não o salva porque não quer, uma vez que “foi ela quem pôs a maldição, quem lhe soprou a má sorte” (Ibidem). A mãe de João tinha razão, não a respeito da força da praga e do poder de sua sogra, mas quando pressentiu, pelos vestígios a sua volta, que algo de trágico havia acontecido ao filho. Após o retorno dos homens da família, “hirtos, implacáveis”, sem João, suas mãos se contorcem sobre o ventre enquanto ela questiona o marido sobre o paradeiro do filho e ele rígido, resumidamente, diz: “O nosso filho ficou no rio. Caiu.” (PJA, p. 170).

Sabe-se que a morte imposta a João, pelos Agonias, devido a sua falha trágica – sua orientação sexual homoafetiva – objetiva puni-lo pela *hamartia*, “elemento de transmutação

da ordem em caos, [para] restabelecer a harmonia da comunidade” (LOPONDO, 2000, p. 45). Por isso, seu pai não demonstra culpa nem remorso, afinal, há um bem maior acima de seu filho, que é apenas uma pequena parte da coletividade e da instituição familiar.

Lembremo-nos, ainda, de que Rita é quem tentou afastar, em vão, João da desgraça anunciada desde seu nascimento, atitude que leva à configuração da ironia trágica, pois mãe e filho correram ao encontro do destino – morte e sofrimento – quando buscavam furtarem-se a ele. E por acreditar que naquele instante a praga rogada por Rosa tinha, enfim, se cumprido, penosamente, ela rasga-se toda num grito horrível, repetido várias vezes: “Acudam!... Acudam!... Acudam!... (PJA, p. 170). Apesar de não possuir o poder de reverter tal situação, este grito – tal qual o de Antígona contra Creonte, reclamando o direito de enterrar o corpo do irmão morto, que o tirano mandara apodrecer aos abutres – ecoa para fora do texto apontando para o contexto repressivo português, no qual muitos outros gritos foram sufocados, vozes abafadas pela opressão.

Decerto, ao trazer esta personagem como o *diferente*, o *desviante*, e habitante de um lugar onde todos desejam “o mesmo”, a ironia santareniana pode ser encarada como uma estratégia que, “[...] por meio de mecanismos dialógicos, se oferece [não só] como argumentação direta e indiretamente estruturada, [mas também] como afrontamento de ideias e das normas institucionais, como instauração da polêmica ou mesmo como estratégia defensiva” (BRAIT, 2008, p. 73). Vejamos, por exemplo, a fala de João Agonia:

(Desesperado) – Ouve cá, Toino, responde-me com o teu coração nas mãos?: Um homem – o maior, o mais valente! – é capaz de subir lá acima, ao alto da Rocha Grande, e obrigar o vento norte a virar sul? Ou pode chegar ali, à beira do rio, e mandar nas águas correrem ao contrário?!... Pode, Toino, diz lá?! [...] Quem, Toino, quem é capaz de fazer isso?!... *(Apanhando, com raiva, o pedaço de madeira)* Queres ver, queres? Comecei a talhar aqui a cara da minha mãe... e vês tu o que saiu, vês?!... (PJA, p. 147).

É possível perceber que a personagem surge como a porta-voz que expõe argumentos esclarecedores a respeito da sexualidade, mais especificamente, do homoerotismo, apresentando-o não como uma opção, um escolha deliberada, mas como uma orientação inerente a vida tal qual o curso normal da natureza. Em virtude desse ponto de vista, que vai de encontro às ideias expostas pela comunidade em que se insere, nota-se aquele afrontamento de ideias de que fala Brait.

Em consequência, instala-se a polêmica, uma vez que ao abordar o tema das relações homoafetivas e pelo desfecho final de *O pecado de João Agonia*, Santareno faz referência ao tratamento intransigente da Ditadura, da Igreja e, por fim, da sociedade portuguesa que viam o

homoerotismo como uma “coisa ruim” e um pecado. O dramaturgo faz uso da ironia como uma arma de oposição, de denúncia do sufocamento e da castração do indivíduo tanto no nível religioso quanto no social, visto que em Portugal a homossexualidade era também entendida como “desvio” à ordem do salazarismo, o que fez com que a maioria dos homossexuais que caíssem nas malhas da polícia fosse internados, espancados e humilhados até 1982, quando ser homossexual deixa oficialmente de ser crime (ALMEIDA, 2009). Nesse sentido, é significativa a semelhança do mundo ficcional santareniano com a sociedade portuguesa de boa parte do século XX, uma vez que ter no seio familiar alguém inclinado sexualmente poderia levar à desonra das famílias. A sexualidade, tal qual em seu texto, deveria ser apagada socialmente e submetida a padrões oriundos da moral cristã.

A cena política da ironia instaura-se, amplamente, no desvelamento da relação entre o dito e o não-dito, ou melhor, a confluência entre o que o texto diz e as reflexões que sugere. Diz-se que as ações se passam em qualquer lugar serrano e primitivo. Insinua-se, já no título, que o homoerotismo é um pecado, ou seja, a falha trágica pela qual João terá de ser punido. O que não se diz, embora sabido por todos, irá originar um terceiro significado polêmico oriundo da semelhança entre o mundo ficcional criado por Santareno e o real.

Não dizer dizendo, nesta perspectiva, é o modo santareniano de problematizar o momento histórico em que viveu, e a ironia em *O pecado de João Agonia* é, com efeito, estratégia opositiva que vai de encontro àquele sistema opressivo e à sociedade recalcada, porque problematiza e traz como cerne da questão aspectos de natureza sexual (homossexualidade), questões de natureza religiosa (pecado, sacrifício), além de por em xeque a família (patriarcal) e a ordem do lugarejo metonímico do país (Portugal).

Importa notar, ainda, no caso da solução encontrada para o conflito em *O pecado de João Agonia*, a alusão, a nosso ver, aos crimes praticados durante regimes ditatoriais. Muitos presos, simplesmente, desapareceram como João. Suas mortes, também, só foram presenciadas pelos seus algozes que, geralmente, inventavam outras causas para elas. “Pedro se enforcou”. “Manuel foi morto por um colega de cela”. João caiu no rio e nenhum dos quatro homens de sua família pôde ajudá-lo?! Mais um crime transformado em fatalidade pelo bem da coletividade “primitiva” e preconceituosa.

Do exposto até aqui, três questões parecem ficar claras e se interligarem. Em primeiro lugar, a ironia santareniana, pautada no confronto empreendido pelo dramaturgo entre a sociedade desejada pelos poderes sociais e a existência da inevitável heterogeneidade, tem como alicerce o desejo “[...] de trabalhar contradições ideológicas e não deixá-las se resolver em dogmas coerentes e, assim, potencialmente opressivos” (HUTCHEON, 2000, p. 56).

Nesse sentido, o desfecho da obra é criado para desconcertar o leitor/espectador, uma vez que a denúncia empreendida no mundo ficcional aponta para a violência existente no mundo real. Porém, a força da ironia encontra-se não só na relação entre o dito e o não-dito, ou seja, no espaço entre o que o texto diz e o que o leitor desvela, mas também quando o dramaturgo dá vida a uma personagem como João Agonia, que corrói o tecido social ao ser retirado da penumbra, funcionando como a flecha que se direciona para o alvo de sua ironia: a sociedade portuguesa e seus valores.

Em segundo lugar, pode-se falar em ironia em *O pecado de João Agonia* porque esta estratégia surge no decorrer do texto – através do caráter fechado das opiniões e atitudes das personagens que agem como promotores e juízes – como o instrumento que aponta para a necessidade de se revisar ou relativizar valores e convenções pré-estabelecidas socialmente. Dessa forma, a ironia assume “sua função mais construtiva, [já que tem] como alvo o próprio sistema do qual o ironista também faz parte” (HUTCHEON, 2000, p. 36). Ao “lançar” João Agonia em contextos opressivos – a casa de Sousa, o quartel, o ambiente familiar e a comunidade – promovendo o esfacelamento de sua individualidade, sempre trespassada pelo abuso, pelo julgamento e pelo aniquilamento, o dramaturgo usa o próprio código de conduta português para chamar a atenção para o jogo de conveniências dado que, ao mesmo tempo em que acata as normas, mostra, por exemplo, as transgressões de pessoas respeitadas socialmente e as punições, não para estas, mas para aqueles que são tidos como inferiores devido a sua orientação sexual.

Por outro lado, pode-se ver o texto santareniano como uma criação dramática que serve como a expressão do caráter do povo português e da opressão vivenciada por ele. Em virtude disso, Santareno não exagera nem exclui elementos que permeavam o mundo circundante, ao contrário, dá-lhes vida para mostrar que em um Portugal religioso, patriarcal e ditatorial o teatro só podia ser feito de vítimas e algozes. O herói? Só se encararmos aqueles que vivenciaram a opressão e não encontraram saídas otimistas, a não ser a da violência, do sacrifício ou da morte, como a configuração do herói admissível na literatura portuguesa de boa parte do século XX.

No caso de *O pecado de João Agonia*, a maldição da avó, a impotência quando adolescente diante de um homem que deveria ter a atribuição de pai, a angústia de não poder viver livremente sua orientação sexual, o escárnio sofrido após a revelação desta e seu sacrifício só apontam para um mundo em que a *diferença* está predestinada ao infortúnio e à infelicidade. Contudo, assevera Linda Hutcheon, “a ironia é um modo de discurso que tem ‘peso’, no sentido de ser assimétrica (e) desequilibrada em favor do silencioso e do não dito”

(HUTCHEON, 2000, p. 63). Nesse sentido, pode-se ver que a personagem João Agonia só vem a afirmar que, apesar de sua morte, os “marginalizados” socialmente sempre existiriam e persistiriam lutando, morrendo e renascendo por sua individualidade num mundo que tenta parecer homogêneo.

Sob outro ponto de vista, o desafio e o questionamento a comunidades fechadas que se guiavam por regras pré-estabelecidas oriundas dos sistemas católico e patriarcal já estavam presente em *A promessa*, texto dramático de 1957⁴². Para construí-lo, o dramaturgo buscou no ambiente dos pescadores da costa portuguesa os elementos que organizam a história dos personagens principais, Maria do Mar e José. Além desses, há a presença de Jesus, adolescente cego que tem sonhos premonitórios constantemente; Salvador, ancião, viúvo e pai de José e Jesus; Rosa, mãe de Maria do Mar; e Labareda, contrabandista salvo por Rosa e sua filha.

Assim como em *O pecado de João Agonia*, o texto reparte-se em três atos, desmembrados em cenas que nos permitem adentrar nesse mundo cristão e rústico permeado por instintos, erotismo e forças reprimidas que explodem a partir das ações daquelas personagens, pois todas, inclusive as secundárias, estão ligadas à promessa feita pelos noivos, Maria e José, a Nossa Senhora dos Navegantes de que se o pai do rapaz se salvasse da tormenta, com que se deparou em pleno mar, eles se casariam, mas manteriam a castidade⁴³.

Evidentemente, a ação dramática tem como eixo essa promessa, já que frente à salvação de Salvador, embora saísse aleijado das duas pernas, o casal passa a viver como se fossem dois irmãos, não consumando, como foi prometido, o matrimônio no plano físico. Entretanto, ao passo que as pessoas da aldeia veem na atitude de José uma grande doação a Deus e aos princípios católicos, Maria do Mar passa a expressar-se com visível ironia a respeito do conteúdo da promessa e da postura do marido.

Salvador é o primeiro a notar as modificações de sua nora em relação ao lar, aos afazeres domésticos e ao marido. Preocupado com a situação, ele a questiona: “– [...] Tu, dantes, era bondosa e alegre. Agora, andas sempre triste... e já não és tão boa: que tens tu, minha filha?!” (AP, p. 13). Maria responde:

– Triste eu?! Ora vejam lá!... Então conhece alguém, na borda da água, mais alegre que Maria do Mar? Quem há aí capaz de se rir como eu? [...] Imaginem, eu, triste!

⁴² Este texto foi representado pela companhia de Teatro Experimental do Porto, em 1957, com encenação de António Pedro. Em 1973, foi adaptada para o cinema por António Macedo (REBELLO, 1987).

⁴³ “Salva-os, Senhora, salva-os! Se eles chegarem vivos e sãos, aqui, de rastos, te prometemos que, como Tu e São José, em castidade nos casaremos!” (AP, p. 17).

Que razões, sim, que motivos teria eu para andar triste, meu pai? Como e bebo, tenho saúde, durmo bem... Só se fosse mal agradecida a Deus! [...] Vossemecê esquece-se de que o seu filho é agora o sacristão cá da terra? [...] Olha, pai, disto é que ele gosta: da igreja, dos círios, da opa encarnada e das ladainhas... a isto é que o seu filho quer bem [...] (Idem).

Ao dizer que está feliz, que não teria motivos para tristezas, apontando, ainda, que por ter suas necessidades vitais supridas, ela não teria do que reclamar, vemos, neste momento, substancializar a ironia frástica⁴⁴ no texto santareniano, pois em lugar de expressar seu descontentamento, direta e explicitamente, Maria do Mar prefere dizer o contrário do que realmente sente. Trabalhando a favor da ironia, o seu comportamento ambíguo - ora dá gargalhadas estridentes e nervosas ora inquieta-se e zomba de sua própria condição de “virgem-casada” -, funciona como piscadelas dirigidas ao leitor para que ele compreenda de que se trata de uma argumentação indireta acerca do matrimônio espiritual que vive com José.

Por conseguinte, após um ano cumprindo rigorosamente a promessa, Maria começa, também, a desconfiar da virilidade do marido. Escutemos o diálogo entre ela e Salvador:

SALVADOR: Ó mulher, não sejas assim: o teu homem, como sacristão, sempre ganha alguma coisa... [...] Cala-te, deixe-o viver em paz! ... Olha que podia ter-lhe dado para pior: alguma vez viste o teu homem bêbado? Algum dia tiveste suspeita, ou cheiro, ou qualquer sinal doutra mulher na vida dele?

MARIA DO MAR: (*Riso estridente, trocista*) Ele... o Zé? Ai, deixem-me rir... Vinho, mulheres?... Oiça isto, minha mãe: o meu homem, com outras mulheres!...

SALVADOR: Antes querias, talvez...

MARIA DO MAR: (*com violência*) Antes queria, sim senhor! Ao menos ficava com a certeza de que ele era um verdadeiro homem... de que era a mim, e só a mim, que ele não queria!... Quem me dera, minha mãe, quem me dera... (AP, p. 25).

Como “a ironia remove a certeza de que as palavras signifiquem apenas o que ela dizem” (HUTCHEON, 2000, p. 32), instituindo, muitas vezes, a tensão, o ambivalente e o instável, constata-se, diante dessas falas, que a desordem familiar instaurar-se-á pela oposição existente entre religiosidade e sexualidade porque, apesar de a sexualidade ser “uma função biológica normal, aceitável, não importando a forma sob a qual ela se apresente” (BATAILLE, 2004, p. 243), há a restrição religiosa, no caso a promessa, opondo-se a essa atividade natural.

Em vista disso, a ironia santareniana emerge devido ao fato de “tais áreas se caracterizam por elementos inerentemente contraditórios: fé e fato, carne e espírito, emoção e razão, eu e o outro, dever ser e ser [...]” (MUECKE, 1995, p. 76). Assim, *A promessa* pode ser vista como um texto estruturado ironicamente, principalmente, por apresentar a justaposição dos elementos incompatíveis supramencionados que se manifestam através de José, o marido,

⁴⁴ A respeito desse tipo de estratégia irônica, Muecke também aponta que “a forma mais simples de ironia verbal ‘de auto relevo’ é o elogio antifrástico no lugar da censura” (MUECKE, 1995, p. 78).

“[...] espírito cristão que conserva sempre a preocupação de manter a promessa, e de Maria, mulher do povo, ardente em sensualidade e cansada da repressão dos sentidos a que se vê submetida” (DÉCIO, 1978, p. 43).

Ainda no primeiro ato, pode-se perceber que Maria sofre ao pedir à sua mãe que a leve para sua casa, pois continua “pura como os anjos do céu”. E para confirmar o que diz vai até o quarto do casal e mostra-lhe um lençol: “[...] Cheire, mãe, cheire os meus lençóis: cheiram a incenso, a cera de igreja... não cheiram a homem, minha mãe, não cheiram a homem!” (AP, p. 26-27). Diante dos fatos, observa-se que a personagem tem consciência de não ser capaz de cumprir seu voto, porém, atormenta-se porque deveria ser, mas não é a mulher que todos, inclusive o marido, esperavam que ela fosse:

– Ah, minha mãe, diga-me cá, do fundo do seu coração: sou culpada? Tenho culpa de acordar de noite com a impressão de que estou toda molhada de sangue, de que me abriram o ventre? Diga, minha mãe, isto é mal? Queria ter filhos, como as outras! Nunca os terei, mãe, nunca!... Queria um homem, como o das outras! Tal e qual, mãe, tal e qual... (Idem, p. 27-28).

Como se vê, os desejos de Maria não são diferentes daqueles das mulheres que habitam a aldeia, já que todas que aparecem em *A promessa* ou têm filhos e maridos ou desejam tê-los. No entanto, vive a crise da dúvida e da culpa próprias dos lugares que se guiam pela tradição judaico-cristã, que distingue o desejo desmedido de Maria como contrário à razão e perturbação da alma. Nesta perspectiva, Marilena Chauí esclarece que

[...] o desejo por ser cisão e perturbação da alma, é desmedido e aquilo que é excessivo não pode ser natural, pois a Natureza, sempre sábia, é medida e proporção, concórdia consigo mesma. Não sendo natural, o desejo é mera opinião, juízo fantasioso sobre o bem e o mal e por isso mesmo não pode ser favorável à virtude, pois sendo falsa opinião e desmedido, é contrário à razão (CHAUÍ, 1990, p. 36).

As reivindicações da personagem não excedem o natural, todavia, ao se deixar dominar pelo desejo, veste a capa da transgressão, distanciando-se da virtude e afastando-se do que é considerado correto e desejável pelo mundo circundante.

Quanto a José, podemos vê-lo, até o segundo ato, como a representação do antigo, da obediência e da resignação, uma vez que vive a abstinência, aparentemente, em paz consigo mesmo. Nunca toca Maria, não lhe dirige gestos de carinho e cumpre suas obrigações com a Igreja diariamente. Pode-se dizer que ele é um tipo genuinamente popular, sem grandes ambições e conformado com o destino escolhido em um momento de dor e medo até que o

mar, gerador da promessa, traz a figura de Antônio Labareda, contrabandista salvo de perseguição policial por sua mulher e sua sogra.

O jovem de 25 anos que chega ferido, cambaleante e manchado de sangue despertará o fascínio de Rosa devido a sua beleza. Já Maria fica ora encantada e alegre, ora inquieta e excitada diante do rapaz, conjugando receio e interesse porque o acha parecido com um cigano. Importante notar que esses “seres excêntricos que vinham de terras distantes” carregam uma simbologia negativa desde final da Idade Média quando passam a ser identificados com a bruxaria, o paganismo e o banditismo (REZENDE, 2000, p. 94). Em *A promessa*, Labareda apresenta características do estereótipo cigano por não ser da “beira do mar” e devido à suposição de banditismo, uma vez que foi ferido pela guarda local por contrabando.

Porém, o que mais inquieta Maria são os olhos verdes do rapaz que, inicialmente, lhe causam medo e terror. Neste ponto, é importante observar o diálogo estabelecido entre a *A promessa* e *O pecado de João Agonia* a partir desse elemento, já que ele está presente nos dois textos dramáticos. Sobre este aspecto, Herder Lexikon aponta que a cor verde pode representar tanto “a cor da renovação da natureza, (como também) a cor da esperança, da longevidade e da imortalidade” (LEXIKON, 1990, p. 203), simbologia presente na concepção veiculada pelo senso comum, dado que carrega significações positivas. Já para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1998), o “verde” é portador tanto da vida como da morte, visto que ao mesmo tempo em que simboliza, por exemplo, a cor da primavera pode também relacionar-se ao verde do mofo, isto é, da putrefação. Além disso, expressa a noite e suas trevas, o equidistante do azul celeste e do vermelho infernal etc.

Levando em consideração os esclarecimentos dos estudiosos, vê-se que em *O pecado de João Agonia*, a cor verde dos olhos do protagonista distancia-se de qualquer semântica positiva, uma vez que representa tanto a marca da maldição rogada por sua avó quanto o traço da diferença devido a sua orientação sexual e à singularidade de olhos dessa cor no lugar em que vivia. Outrossim, se o verde é definido também como uma cor feminina, como bem aponta Márcio Muniz⁴⁵, “a vinculação dessa cor com a personagem não poderia ser mais perfeita, principalmente, sabendo que ela estabelece-se via uma cantiga de maldição que busca o hermetismo para o seu significado (MUNIZ, inédito).

No que se refere à personagem de *A promessa*, Labareda, seus olhos simbolizam ora o mar terrível e destruidor, consoante as palavras de Maria do Mar,

⁴⁵ Ensaio gentilmente cedido pelo autor.

(*Profunda inquietação, quase medo*) – Olhe, mãe, veja agora os olhos dele! Têm a cor que toma o mar, lá ao longe, em certos dias, um pouco antes da noite. [...] não sei porquê, mas sempre que vejo aquela cor... aquele terrível mar verde... não me contengo: desato a tremer e os calafrios cortam-me a espinha! [...] (*A tremer, vai buscar Salvador*) Veja, pai, veja aqui... observe a cor que têm os olhos deste homem... é ou não a mesma? É, é aquele verde!... (*Terror*) (AP, p. 37).

Ora o ardor, a tentação e o poder de seduzir não só Maria mas também as outras jovens da aldeia. Ademais, se aliarmos estas significações à simbologia de seu nome – grande chama que queima tudo a sua volta – ver-se-á que a representação das personagens, Labareda e João Agonia, possui uma carga simbólica oposta, visto que aquele se mostra cínico e seguro de seu poder e de suas armas de sedução, entre elas, os olhos, enquanto João representa a fragilidade do homem diante de seus objetos de desejo.

Ainda, subjacente à figura de João Agonia há a crença de uma maldição, ao passo que Labareda surge marcado pela prática do contrabando, como *outsider*. Contudo, as duas personagens representam a força negativa que desestruturará as comunidades. Assim, pode-se entrever que a cor anuncia, de um lado, a desgraça, por meio do verde do mar terrível, causa da promessa de José e Maria, da mutilação física de Salvador, além de se configurar como espaço para a entrada em cena do contrabandista; de outro lado, o verde prenuncia a desdita e as mortes das personagens, João e Labareda, e nunca a esperança em dias melhores.

Prova disso é que a desdita da família de José continuará se estruturando, sorrateiramente, porque Labareda deveria ficar apenas oito dias para se curar dos ferimentos, mas já estava na casa de Maria do Mar há dezesseis, despertando a atenção das pessoas do lugar, das raparigas, a malícia e o “falatório” do povo. A simbologia presente tanto em seus olhos verdes quanto em seu nome traduz-se em impetuosidade e em seu desejo por Maria, que os levará a tornarem-se os agentes catalisadores e impulsionadores das desordens familiar e da aldeia. Observem o que dizem a 1ª, 2ª e 3ª Velhas sobre ele, no segundo ato:

3ª VELHA (*Que entra*) – O rapaz... é aquele que está com o Jesus e o tio Salvador?
 1ª VELHA (*Ainda à porta*) Bendita mãe que tal filho pariu! Aquilo é peixe do alto, peixe grosso e enxovalhado!... (*Entra*) Ele já está bom de todo, não está tia Rosa? Ai, rica amiga, agora entendo eu: as raparigas andam todas malucas com o demônio do rapaz! [...]
 [...]
 2ª VELHA (*Olhando para fora*) – Ele não é casado, pois não, tia Rosa? A minha Joaquina viu-o ontem, ali pràs bandas da rocha... Não fala noutra coisa, até me doem os ouvidos! Raparigas casadoiras... (AP, p. 48-49).

Ainda insinuam, maliciosamente, que Maria do Mar esconde Labareda para que as meninas da aldeia não o cobicem. Por fim, a 2ª Velha avisa: “– Dizem que o teu Zé não gosta do hóspede: não admira, sempre é mais uma boca... (*Matreira*) Que ele já está curado, que não há meio de se ir embora lá para a terra dele, que és tu, Maria do Mar, que não o deixas partir... ora tudo coisas assim! Falas do povo...” (Idem, p. 52). Ironicamente, esta representante do conservadorismo, censora de comportamentos considerados imorais e inadequados, assegura que é o povo quem fala de Maria, como se ela não estivesse em sua casa como porta-voz da comunidade, *i.e.*, nada mais faz do que dizer indiretamente o que pensa sobre a situação.

Labareda, como se pode perceber, é o estranho que não se concilia com o código de conduta da aldeia porque se hospeda na casa de uma mulher casada que vive a abstinência sexual imposta pelo marido. Além do mais, acredita-se que Santareno o criou como o *outsider* que não se encaixa no mapa moral do mundo aldeano para que sua atordoante presença tornasse-se turvo o que deveria ser transparente e tênue as linhas da fronteira que deveriam ser claramente vistas, gerando, de um lado, a incerteza da comunidade e de José quanto a fidelidade da esposa e, de outro, a dúvida de Maria no que se refere a seus desejos, uma vez que, depois de sua chegada, ao invés da mulher desgrenhada e angustiada, surge outra bem penteada e cuidada, que ri, dança, mas, ainda, desdenha do marido. Os sentimentos represados, seu comportamento, a presença de Labareda e a certeza de que José mantinha a promessa só confirmariam a tese da comunidade de que ela era infiel.

Face a isto, José passa a ser a representação do homem que vive dividido entre a fé e a promessa, por um lado, e a dúvida e o ciúme, por outro. Devido a esse desequilíbrio, sua tristeza torna-se perceptível ao Padre da Paróquia que no dia santo de Páscoa, questiona José e Maria: “– Que tem o teu homem, Maria do Mar?! Durante toda a visita pascal, por essas casas além, não fui capaz de convenc(ê-lo) a meter um naco de carne na boca, ou a beber um só copo de vinho!... Tu sentes-te doente, rapaz?” (AP, p. 59). Ele, no entanto, responde, com um sorriso triste e fazendo uso de ironia verbal, que já havia tomado café e que era bem cuidado pela esposa.

Soma-se a esta tristura o fato de, desde o início da cena, José apresentar-se frio a observar a esposa que, na presença de Labareda, ficava trêmula, nervosa e inquieta.

JOSÉ – Tu estás a tremer, mulher?!

MARIA DO MAR (*Perturbada*) – Eu, não... porquê?

JOSÉ (*Incisivo*) – Porquê?! Tu és que saber, mulher...

[...]

LABAREDA (*Brincadeira mordida, cálido*) É verdade, Maria do Mar, estás a tremer: tal qual tremem os pássaros antes de levantarem voo!
 JOSÉ (*Os olhos fixos em Labareda*) – Ou os peixes, quando os tiram da rede, antes de morrerem! (AP, p. 62-63).

A partir desse diálogo, nota-se ainda a presença da ironia santareniana quando Labareda aproveita-se da pergunta retórica de José para agravar suas dúvidas. A ironia acima provém principalmente da mudança de atitude e da interrupção de Labareda, uma vez que ao desviar um termo da fala de José – *tremem* – a oposição acentua-se porque o vocábulo, apesar de ser comum nos dois discursos, é usado como arma de provocação no campo de batalha em que se encontram os dois opositores. E como a repetição desviada, consoante Paiva (1961), é de carácter essencialmente polémico, a ironia do rapaz dará origem ao primeiro enfrentamento explícito entre os dois. Labareda ao comparar Maria a um pássaro antes de levantar voo insinua seu desejo de libertá-la do marido, enquanto José a compara com os peixes presos a rede a espera do último suspiro, apontando, implicitamente, seu desejo de morte.

Pássaros ou peixes, voar ou morrer, são elementos incompatíveis assim como José e Labareda cujo embate se estende a outros temas, dentre eles, o mar. Primeiro há que se esclarecer que Maria, após a promessa, passa a ver este elemento da natureza como vingativo e traiçoeiro, enquanto José não compartilha de sua opinião porque para ele: “– [...] o mar é leal, não intruja a gente... mesmo quando mata. É uma luta cara-a-cara: vence o mais forte, o melhor. O mar é pra homens: quando os sente com medo, ele mata-os. [...]” (AP, p. 66). A personagem, em suas enunciações, escolhe sempre Labareda como interlocutor, demonstrando intenso ódio, e como este não lhe dedica atenção, provoca-o:

JOSÉ – [...] Ah, Labareda, estás a ouvir? Como se chamam aquelas cobras lá da tua terra... aquelas peçonhentas... que picam um homem à traição e logo o matam? Como é, Labareda?...

LABAREDA (*feroz, a morder os lábios*) – Víboras.

JOSÉ – Pois cá, na borda de água, não há víboras, Labareda. Não estamos acostumados a tais bichos. Mas gostava de matar uma... Ah, tia Cremilda, estás a ver como é? As tais cobras estão sempre escondidas, nunca se mostram à luz do Sol... quando um pobre cristão passa descuidado, sem tempo para se defender, elas aí estão: enroscam-se-lhe num pé, ou numa mão!... [...] Diga lá, meu pai, o que há-de um homem fazer com tais bichos? (*Profundo para Labareda*) Matá-los. Matá-los sem dó nem piedade, enquanto é tempo! (Idem, p. 66-67).

Ao chamar, indiretamente, Labareda de serpente, comparando-o às víboras que agem às escondidas, José dá a entender que já traçava intimamente um plano de vingança que, neste caso, se fará tanto para sua desdita quanto para a do jovem contrabandista.

Nesse sentido, a ação trágica associa valores humanos fundamentais e o sistema social reconhecido: a reivindicação do amor por Maria contradiz as obrigações familiares, ao passo

que o despertar da consciência individual de José não condiz com seu papel social definido. Em razão disso, pode-se notar que aquela oposição existente entre religiosidade e sexualidade evapora-se, uma vez que o homem raivoso, odioso e vingativo tomará o lugar do servo cristão. Sobre este tipo de metamorfose na obra de Bernardo Santareno, Lílian Lopondo, ao analisar o texto dramático *O Duelo*⁴⁶, chama a atenção para o “bifrontismo” que perpassa a personalidade do herói, Ângelo, dado que

de um lado, um caráter exemplar, desconhecedor de barreiras, impulsivo, guiado pelos próprios instintos e sentimentos; de outro, um homem limitado em suas possibilidades de escolha, ciente de seu papel na sociedade da lezíria, submisso às ordens maternas. É como se ele fosse um repositório de forças antagônicas, interdependentes, que o conduzissem às mais contraditórias situações, sem que ele delas pudesse escapar (LOPONDO, 2000, p. 67).

Tomamos de empréstimo as palavras de Lílian Lopondo, principalmente, porque a autora amplia seu foco de análise, voltando-se também para José como “opositor e árbitro”, ou seja, como um dos modelos santarenianos que representa a ambiguidade, o confronto entre dois caminhos díspares, mais uma personagem que serve de “repositório de forças antagônicas” que dará origem à *peripécia*.

Retornando a José, o encontraremos já dominado pela raiva, procurando a sua volta os possíveis culpados de sua infelicidade. E, diante da suspeita de que Maria teria ido se encontrar com Labareda no moinho velho, revolta-se, renegando tanto o pai, motivo da promessa, quanto Nossa Senhora dos Navegantes.

SALVADOR (*Aflito tenta agarrar José*) – Ah, Zé... ah, filho, acalma-te, por amor de Deus! Tu estás enganado...

JOSÉ (*Brutal, empurra Salvador, que cai no chão*) – Suma-se da minha vida, homem!... Antes o mar o tivesse levado a si, naquele maldito dia... Tinha sido bem melhor [...] (AP, p. 96).

Incapaz de alcançar a beatificação dos santos, dominado pelo ódio, vergonha e ciúmes, a personagem assume o demoníaco dos homens, amaldiçoando o dia em que o pai retorna a salvo da tormenta devido às consequências da promessa. Neste momento, Salvador passa a ser aquele que o põe numa situação crítica, causa inicial do tormento que habitava seu ser, portanto, responsável pelos seus infortúnios. Na passagem do virtuoso ao pecador, do sagrado ao sacrílego, deparamos com um José “sujeito a um tratamento dramático de tal forma violento e cruel, que o sacral e o profano promovem invariavelmente sua renovação”

⁴⁶ A primeira edição desse texto foi publicada em 1961. Representado pela primeira vez em 1971, no Teatro da Trindade, pela Companhia do Teatro Nacional (REBELLO, 1987).

(MENDONÇA, 1971, p. 55), seu novo posicionamento diante do mundo circundante e de seus valores, apesar de não levar em consideração que a ação de prometer originou-se de sua vontade e de sua crença no poder salvador do divino, ponto fulcral de sua infelicidade.

Nessa perspectiva, nota-se que Labareda, o intruso, torna-se um mal necessário para que José se libertasse das forças da tradição, visto que foi depois de sua chegada que o protagonista conseguiu definir seu lugar no mundo. Se antes ele sublimava sua frustração carnal em ritos religiosos e em sua dedicação à Igreja, ao transformar-se em um assassino que retorna a sua casa em desalinho completo, as calças e camisa rotas, manchadas de sangue, ergue-se outro homem cruel, feroz e dono de si, com um brilho terrível nos olhos, a voz mais segura, mais rouca e profunda.

Diante de sua família, em silêncio, olha intensamente para Maria, para, em seguida, pedir ao pai e ao irmão que saiam e que não voltem antes do nascer do sol. A sós, volta-se para sua esposa.

JOSÉ – [...] E agora, a gente, minha pombinha!... Vamos conversar, sim?... (*Sinistro, odiento*) Maria perdida! Maria aluada! Maria traiçoeira! (*Maria do Mar estaca, crispada, a cabeça levantada e imóvel*) Foi logo na primeira noite! Talvez na segunda... Da terceira não passou, tenho a certeza! (*Riso alucinado*) E eu... na igreja! Eu, a rezar por ti, cabra! Por ti, Maria da lua! [...] Foi ali, no meu quarto, na minha cama? Foi, Maria perdida? Tu não ouves? E riam-se de mim, do sacristão? Pudera, pudera! (*Riso*) Até eu acho graça! (*Num salto de tigre, espalma as mãos, sujas de sangue, diante dos olhos de Maria do Mar*) Estás a ver? Vês bem, Maria do inferno? (*Esfrega, raivosamente, as mãos no rosto, na cabeça de Maria do Mar*) Cheira, maldita, bebe-o: é o sangue dele! (*Maria do Mar, com um grande grito de horror, procura fugir*) Quieta, cadela, está quietinha! (*Domina-a*) Tu tens medo de mim? De mim, do Zé Tolo?! Como tu és covarde e traiçoeira, como tu és reles!... (*Riso*) Eh, Maria do Mar, tu gostavas dele, hein? Gostavas, a valer? (*Aperta com uma das mãos, o pescoço de Maria*) Havia de vê-lo agora! (*Riso silencioso*) [...] Tu sabes o que eu lhe fiz? Não adivinhas, Maria enganadora?... (*Pausa. Cinismo terrível*) [...] (AP, p. 104).

José continuará usando de violência nas palavras e ações. E, além de xingá-la de aluada, perdida, traiçoeira, infernal, cadela, covarde, reles, enganadora e maldita, ainda a chama de rameira e suja. Porém, estes termos pejorativos tanto acentuam o caráter agressivo da personagem como se tornam veículos de expressão dos sentidos represados. E como “a carne é o inimigo inato daqueles atormentados pela interdição cristã” (BATAILLE, 2004, p. 144) tanto quanto a expressão do retorno da temida liberdade sexual, finalmente, José avisa-lhe que ele é e sempre foi o “Homem”, e boca na boca, olhos nos olhos, permite que a paixão tão contida, até aquele momento, cresça, corporificando-se em um desejo raivoso que leva à luta e à posse.

“De novo, Eros me arrebatá/, ele que põe quebrantos no corpo,/ dociamaro, invencível serpente” diz a poeta Safo de Mitilene (2003, p. 51) ao tentar definir este deus como o agente

do desequilíbrio humano, contra o qual não podemos lutar. Maria do Mar e José, por sua vez, teatralizam seu poder ao rolares pelo chão e permitirem que seus corpos, até então silenciados, sejam dominados pelo desejo, transformando gritos por liberdade em ruídos animais e ferozes, dando vazão à sexualidade reprimida e à violência, símbolos que fazem parte do momento histórico de um Portugal opressor em que vivia Santareno.

Dessa forma, *A promessa* mostra-nos, através de José, que na luta entre o homem e o mundo circundante, vence o instinto, o homem e seus desejos. Caem abaixo as regras, as leis, os preceitos e a opressão, porque a personagem assume o controle absoluto de sua própria sexualidade e, conseqüentemente, de si mesmo. Para provar, desvirgina Maria e surge, a porta de sua taberna, rígido e sereno, assumindo, diante de todos, a responsabilidade pela morte de Labareda. A sua postura, neste sentido, contraria a ideia de desfecho catastrófico, uma vez que José, para limpar sua honra, obedece às leis sociais, não demonstrando culpa nem se autoflagelando pelo assassinio (RIBEIRO, 1981).

Maria, por seu turno, aparecerá lívida, altiva, desgrenhada e com a roupa rasgada. O marido, manifestando autoridade, domínio e segurança pede ao pai que cuide dela como se fosse sua filha porque sua esposa não havia cometido nenhum mal. Porém, ao desvirginar Maria do Mar dá-se no texto a *peripécia*, uma vez que ocorre a mudança do *status quo* – quebra da promessa – e, por conseguinte, o reconhecimento da virgindade de Maria, o que contribui para transformar o ódio em reencontro, diminuindo a tensão e revelando-se como a solução do texto.

Sobre a representação das mulheres na dramaturgia santareniana, Magaldi, ao referir-se a Maria do Mar, afirma que em muitos textos de Santareno “[...] a mulher exerce fascínio incontrolável, siderando o interesse do homem” (MAGALDI, 1989, p. 456). Ao compará-las às personagens presentes no teatro de Strindberg, aponta que, tal qual o dramaturgo sueco, Santareno pinta, muitas vezes, “[...] uma Eva tentadora, atração total e ao mesmo tempo odiosa, para um desejo e impossível repouso masculino” (Idem), ratificando, de certa forma, o julgamento do coro.

No entanto, a nosso ver, Maria, mais do que corporificar a Eva que leva seu homem à perdição, é criada por Bernardo Santareno, juntamente com Labareda, para desequilibrar a ordem da comunidade pautada nos princípios católicos de adoração e renúncia, representando, assim, o novo em conflito com o antigo. Muito mais do que buscar sua satisfação carnal, esta personagem santareniana vem para questionar a obediência, não só de José, mas de todos aqueles que se guiavam por princípios que só os anulavam no que há de natural. Para desafiar os códigos de conduta, o destino e os preceitos católicos, o dramaturgo a cria pulsante de

desejo, e por que não, subjugada pelos instintos. Por isso, esta personagem e tantas outras presentes no teatro santareniano “[...] cumprem dolorosamente um fado, incorrem na desmedida, mas mesmo a derrota final de suas vidas não consegue nê-las mostrar diminuídas em sua grandeza trágica” (MORAES, 1982, p. 16). Ao se rebelarem contra as pressões sociais e sexuais a que eram impostas, reivindicam, para além do palco ou das letras impressas, o direito à liberdade de serem mais que do que a Igreja, a sociedade e o Estado salazarista determinavam que fossem.

Constata-se, assim, que o essencial dessa tragédia santareniana centra-se em um conflito real entre a liberdade de José e a necessidade de manutenção das normas que o guiava. No entanto, esse conflito não termina com a derrota da liberdade ou da necessidade, mas com ambas, indiferentemente, corporificadas na personagem como vencedoras e vencidas (SCHELLING *apud* SZONDI, 2004). A ironia trágica presentifica-se, assim, porque a liberdade desse homem é a condição que determinará sua prisão pelo assassinato de Labareda, contudo, necessária para que ele se livrasse de tudo que o oprimia, o inquietava e o afrontava. Tomando como base a filosofia do trágico de Schelling, é possível ver ainda que José mata o contrabandista e “suporta voluntariamente até mesmo a punição por um crime inevitável, a fim de, pela perda de sua própria liberdade, provar justamente essa liberdade” (Idem, p. 31). Da mesma forma, liberta-se do jugo religioso, tornando-se centro de sua própria história, detentor de seu destino, medida de todas as coisas.

Nesta perspectiva, justamente por conter elementos oriundos dos moldes clássicos da tragédia como o conflito trágico, a *peripécia*, o reconhecimento, o patético, esta tragédia santareniana filia-se tanto à tragédia clássica como à moderna por apresentar dois polos fundamentais: o homem e o mundo objetivo que o cerca (BORNHEIM, 1975). Além disso, não se faz necessária a morte do herói como solução do trágico, como também não se vê no desfecho de *A promessa* a sua queda, e sim, sua insurreição diante de uma “religiosidade primitiva [que] acarreta[va] males” (MAGALDI, 1989, p. 455) e o privava dos sentidos, além de seu ressurgimento como homem.

É como se Santareno afirmasse retoricamente diante do público de sua época que a *hamartia* de José, em momento algum, foi ter matado Labareda, ter desvirginado, à força, Maria ou ter quebrado a promessa. Sua *hamartia*, sem dúvida, foi almejar uma santidade só concedida aos eleitos. Só no desfecho final, este homem finito recupera sua individualidade, caracteriza a diferença e se sobrepõe ao outro polo trágico, a sociedade. E se conforme afirma Bornheim (1975), toda tragédia quer saber qual é a medida do homem, entende-se que José

encontra sua medida em si mesmo, uma vez que o mundo a sua volta com seus credos e valores já não correspondia a suas aspirações.

Além do que foi abordado até aqui, há ainda que se pensar na importância de outros dois elementos presentes em *A promessa*: a morte de Labareda e o papel do coro para se entender o jogo irônico santareniano. No que se refere à morte do contrabandista, tem-se um acontecimento patético devido a uma ação que provoca dor e que poderia despertar o terror, mas que, ironicamente, não leva o leitor/espectador a sentir arrepios ou piedade. Levando-se em consideração os ensinamentos de Aristóteles vê-se que o assassinio de Labareda não nos inspira dó porque se originou do embate entre dois inimigos que não eram unidos por afeição. Além do mais, José não age em estado de ignorância. Como resultado, o homicida é visto pelos homens da aldeia com orgulho, uma vez que o defendem e compartilham da ideia de que ele cometeu o crime em nome de sua honra. Importa lembrar que a ação de “lavar com sangue a reputação manchada por alguma injúria ou outros crimes, para defendê-la perante os olhos da sociedade, foi aceita por muito tempo pelas sociedades nas Idades Média e Moderna” (MELLO; SCHPREJER; FERNANDES, 2004, p. 59). Nesse sentido, o texto santareniano traz o ato de José como um traço cultural dessa ideologia, baseada na justiça do olho por olho, que pode ser confirmada por meio de suas palavras e do grito de alegria feroz que dá antes de desvirginar Maria: “– Aquele não volta a dar coca às fêmeas dos outros!... Não pode... já não pode! Capei-o, Maria da lua! Capei-o eu, com estas minhas mãos!... Com estas mesmas, Maria maldita!” (AP, p. 104). A morte de Labareda, considerada horrorosa pelos moradores da aldeia, é detalhada também por eles para o público: “– Cortou-lhe, primeiro, as partes vergonhosas... (*Exclamações de horror, de admiração; algumas mulheres benzem-se*) E depois, acabou de o matar, com três tiros no peito” (Idem, p. 109).

Por consequência, interessa-nos também ver a ironia, em sua função contradiscursiva, no triângulo erotismo- repressão sexual-morte presente em *A promessa*, uma vez que o texto ainda representa, como um todo, o imaginário cristão, o erotismo pecador e envergonhado e a morte como resposta humana à sexualidade reprimida. Santareno aponta esta repressão literariamente, mas se sabe que ela era imposta pelo código de conduta da sociedade portuguesa em que vivia, e na maior parte das vezes, era ainda manipulada pelo regime ditatorial. Consoante, Anne Cova e António Costa Pinto (1997), o Salazarismo manteve-se fiel às mensagens repetidas pela Igreja Católica em que a mulher deveria viver circunscrita ao lar, à educação dos filhos e às tarefas domésticas para que a célula vital da sociedade portuguesa – a família – continuasse a ser fortalecida. Dessa forma, a figura feminina deveria, sobretudo, voltar-se para o casamento, que tinha como finalidade a procriação, e garantir a

moral social. Neste sentido, vê-se que “a morte, aliada ao sexo”, é a “marca da repressão”, do “erotismo torturado”, além do início da “violência natural, do desejo incontido de transpor limites, de instaurar o caos” (BRANCO, 1987, p. 38) no texto santareniano ao invés da ordem portuguesa de cada dia. Por conseguinte, a agressividade e a morte interligadas à violência do crime e à fúria com que José desvirgina Maria podem ser visto como um dado cultural típico de uma sociedade repressora no que diz respeito à sexualidade.

Quanto ao coro, representante da coletividade, este é composto por grupos de mulheres e homens da aldeia que estão

[...] visivelmente excitados, de modo a criarem uma ambivalência de ardente expectativa: as mulheres estão quase todas vestidas de negro, com as cabeças cobertas por saias rodadas ou por xales; os homens, na sua maioria à porta da taberna, usam, muitos deles, longos capotes escuros e amplamente pragueados (AP, p. 106).

Pode-se ver que as mulheres que compõe o coro representam as “carolas” e “beatas” vestidas de negro, que se cobrem até os pés para esconder seus corpos, portanto, sua sexualidade. Convertem-se, assim, em estereótipos, geralmente, acionados quando se fala das mulheres que têm vida ligada às práticas religiosas da Igreja Católica. Ao trazer estes tipos sociais, Santareno recupera o preconceito com o qual era tratada a mulher em sociedades que valorizavam o masculino em detrimento da “natureza” feminina, uma vez que haverá uma inversão no que se refere ao objeto de julgamento já que, ao invés de se julgar José pelo homicídio e pela transgressão da promessa, julgar-se-á Maria do Mar como aquela que levou seu homem à danação. As porta-vozes das mulheres, a 1ª, 2ª e 3ª Velhas, ainda, acusam-na de ser promíscua e má. Mas, ao finalizar *A promessa* com elas, em meio ao alarido do povo, o dramaturgo aproveita para mostrar a junção de catolicismo, pragas e feitiçarias existente na aldeia. Observem:

1ª VELHA (*com os punhos dirigidos para a casa de Maria do Mar*) - Que te beba o mar ruim, maldita!
 2ª VELHA - Que te abracem mil polvos, perdida!
 3ª VELHA - Que te cegue o sal marinho, matadora!
 1ª VELHA - Hoje...
 2ª VELHA - Esta própria noite...
 3ª VELHA - Quando bater a meia-noite...
 1ª VELHA (*indicando a porta*) - Ali, deixarei um sapo grande...
 2ª VELHA - Grande, com ervas daninhas...
 3ª VELHA - Bem cheio o ventre aberto!
 1ª VELHA - Três vezes hei-de furar...
 2ª VELHA - Os olhos de gato preto...
 3ª VELHA - Preto e vivo!
 1ª VELHA - Com sangue menstrual...
 2ª VELHA - Pela primeira vez florido...

3ª VELHA – Em útero virgem...
 1ª VELHA – Faremos naquela porta...
 (AP, p. 114-116).

Importante salientar que tanto em *O pecado de João Agonia* quanto em *A promessa* “são pessoas do povo “[...] que expressam, cada um ‘per si’, e às vezes todas juntas, a censura coletiva pelo código transgredido. Não é um coro passivo que comenta ou lamenta o ocorrido. É a população que julga, amaldiçoa e incita à morte” (RIBEIRO, 1981, p. 25). Quanto à estruturação em *A promessa*, a incongruência da cena final gera um jogo irônico porque, depois de suas falas permeadas de pragas e bruxarias, as três comadres velhas encerram a peça benzendo-se e fazendo o sinal da cruz.

Ao retomarmos o fio dos dois textos dramáticos, *O pecado de João Agonia* e *A promessa*, verifica-se que as criações dramáticas santarenianas, indubitavelmente, são a expressão do caráter do povo português e da opressão vivenciada por ele. Em virtude disso, seus textos não exageram nem excluem elementos que permeavam o mundo circundante, pelo contrário, dão-lhes vida para mostrar que em um Portugal religioso, patriarcal e ditatorial a tragédia não é feita de heróis e sim de vítimas.

Nesta perspectiva, toda a história de João Agonia, Maria do Mar e José nada mais é do que o retrato ficcional daqueles que vivenciaram a opressão e não encontraram saída, a não ser a violência, o sacrifício ou a morte, para a limitação imposta a suas individualidades. No caso de *O pecado de João Agonia*, a maldição da avó, a impotência quando adolescente diante de um homem que deveria ter a atribuição de pai, a angústia de não poder assumir sua orientação sexual, o escárnio sofrido após a revelação e seu sacrifício só apontam para um mundo em que os diferentes já nascem predestinados ao infortúnio e à infelicidade.

Quanto *A promessa*, temos duas personagens, Maria do Mar e José, vítimas de suas próprias crenças, oriundas da tradição judaico-cristã, da repressão dos sentidos aliadas ao desejo do impossível: banir a sexualidade inerente a eles. Não é à toa que ao castrar Labareda, usando de extrema violência, ele elimina sua própria castração e recupera sua sexualidade e a de sua mulher. Em momento de opressão, o homem precisa se rebelar para reconquistar o que é seu por direito.

Por se debruçar sobre problemas sociais, além de tirar da penumbra e dar voz a personagens que a sociedade portuguesa insistia em calar para torná-las inexistentes, o dramaturgo, conscientemente, usa a ironia também como estratégia “[...] perturbadora das normas quanto construtiva de ideais mais elevados, [...] desafiando qualquer comunidade ou consenso estabelecido, permitindo que a linguagem cotidiana e o todo social possam ser

questionados” (COLEBROOK, 2004, p. 153, tradução nossa)⁴⁷. Neste sentido, seu jogo irônico recai sobre componentes da sociedade portuguesa, nomeadamente, a forma como são representados o meio social, as personagens, a sexualidade, a religiosidade, as superstições, os preconceitos, as relações de poder e os “diferentes” ao criar mundos ficcionais ao mesmo tempo distantes e tão próximos do modelo vigente e ao dar vida, por exemplo, a João Agonia com o intuito de afirmar que apesar de sua morte os diferentes sempre existiriam e persistiriam lutando, morrendo e renascendo por sua individualidade num mundo que tenta parecer homogêneo.

As palavras de Santo António e da poetisa Safo que tomamos como epígrafes a esta parte do texto ilustram bem as jornadas das personagens santarenianas, encurraladas entre religião e sexualidade, repressão e desejo de liberdade. Nessa linha, a ironia do dramaturgo presentifica-se em seus textos dramáticos como um “processo comunicativo” em que ocorre um embate de vozes dissonantes, resultante da incongruência entre o que ele desvela em seus mundos ficcionais e a realidade concreta. Ao invocar problemas relacionados a gênero, sexualidade e religiosidade, Santareno problematiza e desnuda ideologias de dominação e de castração da individualidade humana, motivando o leitor/espectador a abandonar a plausibilidade e a transformar o possível elogio em reprovação.

A polaridade que permeia a trajetória dolorida de João, desde o nascimento até a morte, será corroída pelas figuras de José e Maria do Mar cuja pretensão era silenciar e negar Eros através da promessa. Ao negá-lo acabam por afirmá-lo, permitindo que as grades da repressão fossem burladas. Nesse caso, a ironia, como estratégia de oposição santareniana, desvaloriza um de seus alvos ao acatar normas e valores religiosos para, em seguida, transgredi-los. Devido à representação da condição humana distante do que era prescrito socialmente, além de mostrar as possíveis consequências de julgamentos oriundos de um sistema opressor e da moral cristã, Bernardo Santareno faz também com que suas estratégias irônicas adquiram uma função mais construtiva, uma vez que toma como alvo maior o sistema do qual faz parte e usa-o para produzir fins diferentes, ou seja, para promover mudanças mesmo que sejam esporádicas e ficcionalmente. A justaposição de elementos incompatíveis em mundos “fechados” e dominados pelos dogmas religiosos, a exposição das forças repressivas e do aniquilamento das marcas da individualidade, a linguagem e suas sugestões críticas, o homem fugindo da dor e encontrando-a aonde for e a apropriação de elementos

⁴⁷[...] is both disruptive of norms and constructive of higher ideals. [...] irony challenges any ready-made consensus or community, allowing the social whole and everyday language to be questioned (COLEBROOK, 2004, p. 153).

socioculturais só vêm a afirmar o valor social da dramaturgia santareniana em desconstruir discursos opressores.

João Agonia, o excluído; os homens da família Agonia, os algozes-religiosos; José, de fiel religioso a assassino e Maria do Mar, a rebelde, são personagens que têm suas vidas e compreensões do mundo entrelaçadas. O *mesmo* e *os outros*. Diferentes porque vivem num mundo ficcional, mas tão iguais à audiência dividida entre aceitar ou matar, rebelar-se ou reprimir-se. Dessa forma, pode-se entrever nos textos santarenianos reflexões pessimistas acerca da vida e das relações interpessoais como um todo que deságua numa visão crítica da sociedade cujas alternativas históricas democráticas estavam longe de ser vislumbradas em meados do século XX.

Pode-se dizer, portanto, que a ironia é não só o modo de combate santareniano, que permeia seus textos criticamente, em nível histórico, social e cultural, mas também o exemplo vivo do poder do dramaturgo em preencher com sua escrita vazios forjados, silêncios e prisões, com um tagarelar ruidoso, incômodo e questionador que vai se ampliando a cada ato. E tal qual o grito de Rita, a mãe de João, o desejo pulsante de Maria do Mar ou a violência de José, a ironia ecoa nos textos, com suas arestas desconstrutoras, apontando as incongruências e limitações com as quais o homem português do século XX deparava-se.

Vejamos no próximo tópico como o dramaturgo brasileiro, Nelson Rodrigues, lida com as questões sociais de seu tempo e como constrói seus textos dramáticos e suas estratégias irônicas como estratégias de oposição e de desvelamento social dos valores tidos como fundamentais, mas transgredidos por suas personagens.

2.2 Ironia: mais do que a imagem cruel da realidade em Nelson Rodrigues

Assim como a peste,
o teatro existe para abrir coletivamente os abscessos.
(Antonin Artaud, 2006)

Como vimos demonstrando, desde seu primeiro texto dramático, Nelson Rodrigues põe à vista do público seu potencial crítico em “trabalhar” “contradições ideológicas e não deixá-las se resolver em dogmas coerentes, potencialmente opressivos” (HUTCHEON, 2000, p. 56). Em *A mulher sem pecado*, Rodrigues desconstrói a ideologia e a moralidade ainda patriarcais tanto quanto desvela a realidade camuflada e a incomunicabilidade humana, o que nos revela, de antemão, que suas proposições possuem também objetivos transformadores. Segue essas regras, o dramaturgo, quando escreve *Perdoa-me por me traíres*⁴⁸, “tragédia de costumes”, de 1957, cuja leitura já nos permite ver, mais especificamente, o jogo irônico rodriguiano incorporando dramaticamente as crises social, familiar e masculina para expô-las diante de um público pouco habituado a questionar seus valores. E, mais uma vez, Rodrigues esclarece, sem rodeios, sua perspectiva:

– Morbidez? Sensacionalismo? Não. E explico: a ficção para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é viúvo, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. [...] E, no teatro, que é mais plástico, direto, e de um impacto tão mais puro, esse fenômeno de transferência torna-se mais válido. Para salvar a plateia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los (RODRIGUES, 1957 *apud* CASTRO, 1992, p. 273).

Ítalo Calvino, por seu turno, diz: “há coisas que só a literatura com seus meios específicos pode nos dar” (CALVINO, 1994, p. 11). E mesmo que não alcance o real, a dramaturgia rodriguiana possui uma força ativa que vai sempre além ao nos dar outra interpretação da vida. Se ela pode purificar ou salvar o público/leitor de sua vileza e miséria como parece pretender o dramaturgo, com certeza gerará questionamentos e dúvidas porque diz muito sobre os homens. O homem rodriguiano surge tão nu e sem máscaras que nos permite adentrar não só em suas salas de visitas ou em seus quartos, e também em suas vidas,

⁴⁸ O espetáculo estreou no Teatro Municipal do Rio, no mesmo ano em que o texto foi escrito, com a novidade de Nelson Rodrigues atuar pela primeira e última vez como ator (MAGALDI, 2004).

crimes, dores e culpas, as quais, guardadas todas as proporções, poderiam perfeitamente ser as nossas.

Adentremos em *Perdoa-me por me traíres* e vejamos o que nos espera. Daquela “rajada de monstros” de que falava Rodrigues, surge, no primeiro ato, Glorinha, estudante colegial que aos dezesseis anos se inicia na prostituição, e Nair, sua colega e prostituta. Guiados por essas duas jovens, os leitores/espectadores chegarão à casa de madame Luba, cafetina lituana, proprietária de um bordel “que oferece alunas dos melhores colégios, a fina flor de dezessete anos para baixo, as filhas das famílias fabulosíssimas” (*PMT*, p. 786) a autoridades políticas, entre eles, o deputado Dr. Jubileu de Almeida.

Neste ato, a *priori*, nos deteremos nas figuras daquelas jovens para a partir delas verificarmos a forma como Rodrigues aborda dois temas tabus: a prostituição e o aborto. Nair atua, inicialmente, levando Glorinha para um encontro com o Dr. Jubileu. Prostituído-se há mais tempo que a amiga, logo, impacienta-se com sua indecisão e tenta animá-la revelando que só do Colégio onde estudavam mais de dez meninas já haviam passado por lá. Também, se mostra adaptada ao meretrício:

GLORINHA (*soluçando*) – Mas eu devo fazer o quê? Afinal, nem sei!

NAIR (*aliciante*) – Simples como água! Não é nada do arco-da-velha. Olha, pra mim é café pequeno e eu nem dou pelota. (*vaga*) Basta que você seja camarada do homem e nada mais. Te juro que não vai ter consequência nenhuma... (*PMT*, p. 787).

Além, é claro, de gostar do dinheiro que lhe rende: “– É um negócio da China: quinhentão por vez!” (Idem, p. 791). Porém, pelas rubricas e diálogos do texto, nota-se que estas jovens não foram impelidas a se prostituírem pela pobreza ou baixa escolaridade, tampouco pelo prazer, mas pelo poder “[...] de escolher livremente como viver sua sexualidade, ou seja, se posicionarem como sujeito desejante e histórico, fazendo da prostituição uma escolha como qualquer outra” (CECCARELLI, 2008, p. 9).

Já é de conhecimento daqueles que estudam a obra rodriguiana que a prostituição seduz ou perpassa a vida de suas personagens. Em *Vestido de Noiva*, Alaíde identifica-se com a cortesã Madame Clessi; *Viúva, porém honesta* traz Madame Cri-cri e sua casa aparelhada para realizar qualquer desejo dos clientes; Já em *Senhora dos Afogados*, Misael tem um filho com uma prostituta, que surge depois como o Noivo, arrastando a madrasta, D. Eduarda, para uma aventura fugaz no mesmo prostíbulo em que sua mãe viveu. Não podemos, ainda, nos esquecer da aparição de *Dorotéia* “vestida de vermelho, como as profissionais do amor, no princípio do século” (*DT*, p. 628), das personagens Aurora, Arlete, Débora e Hilda, de *Os sete*

gatinhos, que aceitam se prostituírem para comprar o enxoval de Silene. Em *Bonitinha, mas ordinária*, por sua vez, Ritinha se prostitui para sustentar a mãe e manter a pureza das três irmãs. Em *Toda nudez será castigada* encontramos a bela e obsessiva Geni, que cisma que vai morrer de câncer no seio, mas se suicida por ter sido abandonada por seu amante, Serginho, também seu enteado.

Para Ângela Lopes, este excesso rodriguiano vem para estabelecer “uma distância em relação ao público, permitindo ao espectador detectar a experiência cênica propriamente dita, e descobrir assim outros aspectos da própria realidade dentro da qual vivemos” (LOPES, 1993, p. 23). Desse modo, a experiência que o conjunto rodriguiano vem propor é a relativização dos motivos que levam suas personagens à prostituição.

O dramaturgo, ainda, cria uma mobilidade entre os espaços em sua obra, conciliando a casa e o bordel numa atração que leva a dona de casa a desejar a liberdade e o prazer da prostituta, enquanto esta sonha, muitas vezes, em ocupar o papel daquela. Glorinha e Nair não se encaixam nestes modelos, não têm de sustentar parentes, tampouco se frustraram com a experiência do casamento. Elas, simplesmente, querem experimentar, transgredir.

Entretanto, por mais que elas apreciassem a profissão e os frutos oriundos dela, consequências há e, no caso de Nair, a primeira foi uma gravidez indesejada, já com dois meses. A partir desse momento, Rodrigues deslocará o tema da prostituição para o tema do aborto. Nair contará a Glorinha que tentou fazê-lo com a ajuda de sua empregada cujos remédios caseiros de nada adiantaram. Sôfrega, ela pedirá a amiga para juntas cometerem suicídio porque não quer morrer sozinha, mas em sua companhia, abraçadas. E explica o motivo:

NAIR (*quase chorando*) – Eu não precisaria tirar o filho, não precisaria fazer a raspagem. (*baixo e aliciante*) E até já imaginei tudo, vê só: a gente entra num cinema e, lá, no meio da fita, toma veneno, ao mesmo tempo. E quando acenderem a luz, nós duas mortas... (*PMT*, p. 793).

Como Glorinha tem medo e recusa participar do plano, ela pedirá sua companhia até o consultório do médico “fazedor de anjos”. Ao chegarem encontram na recepção “mocinhas escuras e apavoradas, que parecem criadas domésticas” (Idem, p. 794) esperando por sua vez. A partir daí o diálogo e as cenas são rápidas e nervosas: a enfermeira surge e chama Nair. Esta avisa imediatamente que é “da parte” de Madame Luba, ao mesmo tempo em que o médico aparece chupando tangerina e expelindo os caroços. Além do mais, este profissional revela uma frieza, própria de um açougueiro, diante do medo da jovem e da situação. Acompanhemos a cena em que ele realiza o aborto cujo resultado é a morte de Nair:

MÉDICO (*com irritação*) – Ah, minha filha, você vai ter a santíssima paciência, mas a madame não autorizou anestesia! Apanhe um lenço e prenda nos dentes pra não gritar. (*para Glorinha*) Dá um lenço a ela!

NAIR – Não posso mais!

Glorinha (*dá o lenço. Baixo, ao ouvido de Nair*) – Morde o lenço!

MÉDICO – Quietinha!

GLORINHA (*chorando também*) – Não chora, meu bem!

ENFERMEIRA (*que saíra, volta*) – A água está acabando!

MÉDICO (*atirando com o ferro cirúrgico*) – Ora que pinóia!

[...]

GLORINHA (*sôfrega*) – Há perigo, doutor?

MÉDICO – Não amola você também! E que é que está fazendo aqui? Desinfeta, vamos, cai fora, cai fora! [...] Mas vem cá! (*entre suplicante e ameaçador*) Não me comenta isso lá fora! Sou um homem de responsabilidade, um médico, afinal de contas, e não é justo que eu sofra por causa das poucas-vergonhas que vocês andam fazendo! Vai, vai, e olha: nem um pio!

[...]

NAIR – Morre comigo, Glorinha...

MÉDICO – Aqui todo o mundo fala em morte. (*para Nair histericamente*) Você não pode morrer no meu consultório! (*para a enfermeira*) Imagine! Eu me sujar por causa de uma prostitutazinha! Se houver escândalo, com que cara vou aparecer perante a besta do meu sogro, que é metido a Caxias?

NAIR – Não quero morrer só... Doutor, me salve, doutor!

MÉDICO – Essa bestalhona não para de gemer! (*para a enfermeira*) Põe gaze, entope isso de gaze! E vá escutando: se me denunciasses, já sabe, eu direi que és uma fazedora de anjos muito ordinária, direi que já mataste várias. Tenho tua ficha, não te esqueces! (*PMT, p. 795-796*).

Eis assim como termina o primeiro ato: com uma cena desconfortável para o público e para o leitor. O que está em jogo não é mais a prostituição, mas a morte da jovem, a atuação dos profissionais de saúde e seus comportamentos perante a vida. Para fechar o ato, o ginecologista pede a enfermeira para rezar não pela jovem, mas pelos dois para que nada de ruim aconteça a eles. Nelson Rodrigues usa de um jogo irônico cruel e impiedoso que consiste, de um lado, em negar o caráter extraordinário do médico, depreciando-o como um “incompetente” praticante de abortos que, ao invés de curar e trazer os seres humanos com vida ao mundo, mata-os sem demonstrar remorso. De outro lado, a ironia torna-se um falso espetáculo da cegueira, realçado pela pergunta ingênua e retórica de Glorinha – “Há perigo, doutor? – dado que a falta da anestesia, a insensibilidade do médico, a falta de água, além das “mocinhas apavoradas” aguardando na recepção, já indiciavam o trágico desfecho das ações médicas. Num nível, esse jogo irônico funciona como denúncia; mas, num outro, consegue polemizar devido ao desvelamento empreendido pelo dramaturgo que expõe ao público fatos que todos preferiam esconder.

A resposta dos poderes sociais veio logo com a interdição de *Perdoa-me por me traíres*, no dia seguinte a sua primeira encenação. Um dos motivos, como é óbvio, foi a cena do aborto que desagradou a civis e a setores da Igreja. Foi Dom Helder, bispo auxiliar do Rio

de Janeiro, quem entrevistou a favor da peça por entender que tal cena era uma franca condenação do aborto não indo, dessa forma, de encontro à posição da Igreja (CASTRO, 1992).

Mas o texto não se constrói apenas sob este objetivo. No segundo ato, com o intuito de explicar os antecedentes da história, Rodrigues lança mão da técnica do *flashback*. Neste momento, nos deparamos com Judite, mãe de Glorinha e mulher adúltera que, ao contrário de Lídia de *A mulher sem pecado*, será punida pelo seu delito; Gilberto, marido de Judite e pai de Glorinha, homem traído que perdoa a esposa, e que em oposição aos valores sociais da época em que o texto foi escrito acredita que “a adúltera é mais pura porque está salva do desejo que apodrecia nela” (*PMT*, p. 812); tia Odete, mulher de Raul, que não se senta nunca e repete esporadicamente a frase: “Está na hora da homeopatia!”; e, por fim, Raul, tio de Glorinha, quem a criou desde os dois anos e a deseja assim como desejou sua mãe.

Dentre estas personagens, pode-se perceber, pela rápida referência acima, que não há sequer uma delas que possa servir como um modelo de representação aceitável aos padrões de honra e moral familiares. Mas, serão elas, de fato, “monstros”? Hélio Pellegrino saiu em defesa dos arquétipos rodriguianos.

Eles são tão imorais ou tão elementares como um grande rio em plena enchente, destruindo casas, alagando campos, afogando crianças e rebanhos. E, ao mesmo tempo, esses heróis são profundamente morais porque exemplares na sua coragem super-humana de descer aos abismos, clareando as trevas que dormem no fundo de cada ser humano e que nós – por não sermos heróis – não conseguimos suportar (PELLEGRINO, 1993, p. 156).

Ângela Leite Lopes (1993), por seu turno, ao escolher este texto rodriguiano para tecer considerações sobre a questão moral, assegura que o dramaturgo levanta este tipo de problemática na medida em que focaliza os indivíduos desorientados (ou orientados) pelos novos valores da vida moderna. Logo, acredita-se que sua pretensão nunca foi condenar suas personagens, mas, acima de tudo, questionar suas ações perante dois conjuntos de valores morais, um antigo e outro novo, que norteiam as relações e condutas sociais, debatendo-se em constante jogo opositivo.

Partindo desse pressuposto, interessa-nos, antes de analisá-los, pensar a moralidade e seus valores, cujos preceitos buscam determinar o que é bom ou mal, proibido ou permitido, para o bem coletivo e a ordem social. Nietzsche, em *Além do bem e do mal*, acredita que “[...] o essencial e inestimável em toda moral é o fato de ela ser uma demorada coerção” (NIETZSCHE, 2005, p. 76). O filósofo esclarecerá seu fim repressivo apontando que no cerne

de qualquer moralidade há a intenção de nos fazer odiar tanto o “*laissez aller*” (‘deixar ir’) quanto à liberdade excessiva, além de buscar encurtar nossos horizontes e estreitar as perspectivas. Dessa forma, os valores morais tornam-se propostas de condutas generalizantes, não levando em conta que o homem, em sua individualidade, não pode ser generalizado como um todo coeso e coerente.

Retornando a *Perdoa-me por me traíres*, veremos que suas personagens seguem o caminho inverso ao descerem, sem medo, ao fundo do abismo, uma vez que se erguem acima do coletivo, deixam-se ir onde os impulsos as podem levar, sobrepondo-se, muitas vezes, aos valores morais do meio social ficcional. Neste sentido, segundo a ótica moralista, são más e transgressoras as criaturas rodriguianas. Por outro lado, é possível vê-las como as viu Pellegrino como sujeitos que mantêm suas individualidades diante do todo, além de se permitirem desejar e transgredir as interdições sociais, afirmando-se diante do mundo.

Uma delas é Judite, 22 anos de idade, casada com Gilberto. Nos primeiros anos de matrimônio, o casal era considerado o mais feliz da família, além de manter uma vida sexual ativa levando o irmão do marido, Raul, a dizer que eles só pensavam em sexo. A nosso ver, através da fala-chave de Raul, já é possível perceber que as ações que envolverão esta mulher adquirirão duplo significado moral: um positivo, ou moralmente valioso, devido à constituição da instituição familiar, estando, assim, de acordo com as normas vigentes; e outro negativo que se liga à nova moral, a da liberação sexual e da saciação do desejo, violando modelos de conduta que prescreviam a repressão da sexualidade feminina, também no âmbito do casamento.

A ampliação do sentido negativo dar-se-á com a passagem do tempo, uma vez que o marido passa a desconfiar de sua fidelidade. Em conversa com o irmão, ele desabafa.

– [...] Durante dois anos, todo santo dia, o banho em comum era sagrado! E, de repente [...] ela começa a ter vergonha de mim, pudor, Raul! Cortou o nosso banho – o banho que durante dois anos, fora exigência dela mesma, Raul, dela própria! (*violento*) Isso queria dizer o quê? Mas claro: a mulher que passa a ter pudor do marido é porque tem outro, porque arranjou um amante! Ou não é? (*PMT*, p. 804).

A recusa do banho, o inesperado pudor e sua mudança de hábitos fazem com que Gilberto se sinta rejeitado, deixando-se dominar pela obsessão e pelo medo de estar, ou não, sendo traído. Judite, no entanto, nega o adultério mesmo depois de apanhar do marido. Todavia, este posicionamento, aos olhos de um homem tomado pelo ciúme, ao invés de apaziguar, funcionará como a validação de que precisava: “Dei-lhe na cara, bati no ouvido, mas fica. E fica porque traiu! Fica porque é adúltera! Não tem brio, nem para fugir. (*com um*

riso soluçante) Ela nem gritou, Raul! Apanhou sem gritar! A inocente gritaria!” (Idem, p. 805). A partir daí, a personagem entra em crise, duvida de sua própria sanidade e pede ao irmão que o interne para tratamento mental.

Desagregar-se-á de vez a instituição familiar, uma vez que o marido ficará internado na Casa de Saúde da Gávea, durante seis meses, enquanto Judite aproveita-se de sua ausência para viver aventuras amorosas. No dia em que retorna, demonstrando estar curado de seus ciúmes, Gilberto presenciará o deslocamento feminino da esfera doméstica para o espaço público, dado que encontrará a esposa maquiada, perfumada e saindo para um compromisso. Consideremos um trecho do diálogo:

GILBERTO – Com quem é esse compromisso?

JUDITE (*vacilando*) – Uma pessoa.

GILBERTO – É mais importante do que eu? Do que o nosso amor? Faz o seguinte: telefona, explica que eu cheguei, não custa!

JUDITE – Não é pessoa. [...] É uma promessa.

GILBERTO – Por mim?

JUDITE – Por ti.

GILBERTO (*num crescendo*) – Pela minha cura? Pela minha volta?

JUDITE – Mas claro (*PMT*, p. 807-808).

A justaposição de elementos incompatíveis, provocadora da ironia rodriguiana, presentifica-se, neste momento, porque em oposição às suas palavras, as rubricas descrevem-na como uma mulher frívola e falsa, exposição esta que associada à sua frieza diante do marido, a negativa de um beijo e a *lingerie* rosa deixada em cima de uma cadeira da sala, só veem a comprovar suas traições para o leitor/espectador. O jogo irônico alargar-se-á, ainda mais, quando ele justifica a ausência da esposa, no dia de seu retorno, para Raul:

TIO RAUL (*olhando em torno*) – E tua mulher?

GILBERTO – Saiu agorinha mesmo, neste instante.

TIO RAUL – Como? Logo hoje, no momento em que você chega?

GILBERTO – Veja só que coincidência: cheguei quando Judite saía para fazer uma promessa, em minha intenção, é claro. Te digo: as mulheres são fabulosas. Por exemplo: **esse negócio de promessa é um achado perfeito**. Nós não fazemos promessas. (*eufórico*) O homem é um animal, positivamente. (Idem, p. 509, grifo nosso).

Feliz por retornar ao lar, por acreditar nas boas intenções de Judite e por confiar no sucesso do tratamento a que havia se submetido, Gilberto já não desconfia de mais nada. O leitor, contudo, poderá interpretar a ironia de acordo com o contexto textual fazendo com que sua observação acerca da promessa adquira duplo sentido irônico, cujas arestas apontam tanto para a força de uma desculpa que tem em Deus seu “cúmplice” como para o acaso

providencial que ameniza a culpa e justifica os erros. Realmente, Gilberto tinha razão: a promessa é um achado perfeito, mas para Judite despistá-lo e ir ao encontro do amante.

À maneira da maioria das histórias rodriguianas que tematizam a infidelidade feminina, nas quais sempre há algum vizinho, parente, cartas ou bilhetes anônimos cujas finalidades são desvelar a adúltera, em *Perdoa-me por me traíres* será o cunhado de Judite, Raul, quem se incumbirá de desmascará-la. Primeiro, contrata um investigador para segui-la e descobrir tudo sobre o amante. Depois, já de posse das informações que comprovariam o adultério, decide-se por revelá-las ao irmão, fazendo alusão àquela promessa:

TIO RAUL – Te digo, já, nome, profissão, residência, idade do amante. Queres?

GILBERTO – É mentira!

[...]

TIO RAUL – Ainda ontem, dia de tua chegada, ela teve a coragem de te largar aqui e, sob que pretexto? De uma promessa! E a promessa era o amante, o amante que a esperava. (*muda de tom, arquejante*) Que dia era ontem? Sexta-feira. Muito bem: sexta-feira é um dos três dias da semana que ela se encontra com o amante (*PMT*, p. 811-812).

Gilberto, contudo, surpreenderá a todos ao afirmar que não acredita em provas e fatos, mas apenas na “criatura nua e só”. A ironia rodriguiana, daí em diante, surgirá, por meio dessa personagem, para minar posições conservadora e radical acerca da posição masculina diante da infidelidade feminina. Enquanto o adultério de Lúcia, de *A mulher sem pecado*, torna-se justificável diante do comportamento de Olegário, aqui, quem o justifica é o próprio traído. Se a perdoa pelo adultério é porque “a adúltera é mais pura porque está salva do desejo que apodrecia nela” (*Idem*, p. 812). Quando tentam culpá-la, defende-a: “– Judite não é culpada de nada! E, se traiu, o culpado sou eu, culpado de ser traído! Eu o canalha!” (*Ibidem*, p. 812). Ao exigirem que ele a castigue, humilhando-a ou usando de violência, Gilberto atira-se aos seus pés e, num soluço imenso, diz: “– *Perdoa-me por me traíres!*” (*PMT*, p. 813). Ainda, no momento em que os outros homens da família agarram-no para interná-lo novamente, esperneia e soluça dizendo que “amar é ser fiel a quem nos trai!” (*Idem*, p. 813).

Não é preciso retroceder à metade do século XX para percebermos que todos os argumentos de defesa usados por Gilberto transgridem, tanto quanto o adultério, os valores morais da sociedade tradicional na qual se inseria. As marcas que caracterizavam o ideal de masculinidade, tais como a força e a agressividade, não podem ser evidenciadas nas atitudes da personagem, distanciando-a do comportamento considerado adequado para o homem. Se tomarmos, por exemplo, a frase pronunciada por ele e título do texto, – *Perdoa-me por me traíres* – veremos mais uma vez a marca da ambiguidade inerente à ironia rodriguiana,

principalmente, por ser dita em um momento histórico em que a infidelidade feminina ainda era considerada uma ofensa à honra masculina.

Como Nelson Rodrigues usa a ironia para fins subversivos, muitas vezes, com o intuito de desequilibrar a ordem pré-estabelecida pelos caminhos do deboche e da transgressão não é de se estranhar a recepção negativa, não só da encenação do texto, mas também do elemento periférico que o intitula. Alceu Amoroso Lima, escritor e líder católico brasileiro, por exemplo, não conseguiu ver nada de positivo no texto rodriguiano porque *Perdoa-me por me traíres* era, segundo ele, “uma peça cuja abjeção começava pelo título” (apud CASTRO, 1992, p. 273). Tal acolhimento, entretanto, era previsível num mundo em que as relações humanas tinham de ser reguladas por valores morais que não prezavam o desvelamento da degradação familiar, tampouco o rebaixamento do papel social masculino, estimando, pois sim, a manutenção das aparências, também na obra de arte.

Mesmo sabendo que muitos críticos e espectadores rejeitariam sua proposta, Rodrigues ousou ao criar uma personagem que perdoa a esposa pelo delito, especialmente, porque acreditava ser preciso trair sempre na esperança do amor impossível. Neste sentido, o caráter transgressivo, tanto de Gilberto quanto de Judite, pode ser traduzido em denúncia da superficialidade e da fragilidade das convenções sociais, desnudando as próprias bases de sustentação do pensamento conservador que defende a família como o alicerce da sociedade contra a liberação individual (SUSSEKIND, 1977). O cerne da questão, desse modo, gira em torno das contradições entre a moral sexual repressiva e os desvios de comportamento das figuras feminina e masculina.

Sobre a representação feminina, Beatriz Polidori Zechlinski (2007) assinala a existência de dois tipos femininos presentes no imaginário social brasileiro do século XX: as mulheres “sérias”, seguidoras das normas vigentes, de um lado; e as volúveis e adúlteras, representantes do comportamento desviante, de outro. Judite encontra-se neste segundo grupo e por isso será castigada pela família de Gilberto. A sogra, D. Nieta, tomada pelo ódio, ainda sugere no final do segundo ato: “– Humilha, ofende, mas sem violência. Violência, não. Nada de bater” (PMT, p. 814). O escolhido para aplicar a punição será Raul cujo pedido a Judite para que traga um copo com água, num momento de tensão, causa-nos estranhamento.

Ela sai de cena para pegar o copo com água, demonstrando presteza diante do pedido, e ao entregá-lo, seu cunhado põe o veneno, devolvendo-o e obrigando-a tomar o conteúdo. Esta passagem, como é claro, faz corporificar a ironia de caráter ingênuo, uma vez que a personagem acredita estar fazendo uma gentileza ao cunhado, quando, de fato, está dando-lhe parte da arma que a matará.

Antes, porém, ele quer que ela confesse. Vejamos o diálogo:

TIO RAUL – Estou no lugar do irmão louco. Negas que tens um amante?

JUDITE – Nego. E você não é meu marido!

TIO RAUL – Te direi um detalhe, um detalhe só, e verás que é inútil mentir. (*com riso estrangulado*) É verdade ou não que teu amante exige que lhe digas pornografias? (*exultante*) E não te contarei como soube disso, não! Talvez espiando no buraco da fechadura, ou ouvindo nas portas! (*corta o riso vil*) Agora confessa a mim, antes de morrer: tens um amante?

JUDITE (*com um riso soluçante*) – Um amante? Um só? Sabes de um e não sabes dos outros? (*violenta e viril*) Olha: vai dizer a tua mãe, a teus irmãos, a tuas tias – fui com muitos, fui com tantos! (*subitamente grave e terna*) Já me entreguei até por um ‘bom-dia’! E outra coisa que tu não sabes: adoro meninos na idade das espinhas!

RAUL (*num soluço*) – Ou te matas ou te mato! Bebe!

JUDITE (*mudando de tom, quebrando a voz num soluço*) – Eu me arrependo do marido, não me arrependo dos amantes! (*apanha o copo que vai levando à boca, lentamente. Enrouquecida.*) (PMT, p. 814).

Nota-se que esta mulher rodriguiana, mesmo diante da iminência da morte e chamando pela filha, não se sujeita às regras, à família e ao mundo circundante. E, ao se arrepender do marido, logo, dos valores morais cujos interditos visavam a impedir a plenitude individual, assume-se inteira diante da plateia para, em sua última fala, escolher a si mesma, representando a realização dos desejos ao invés das normas e da limitação inerente ao papel social feminino da época.

O jogo irônico rodriguiano corporifica-se, ainda, por meio de Raul que manifesta-se, inicialmente, como guardião da honra e dos valores morais, mostrando a todos as artimanhas da cunhada, desvendando seus íntimos segredos e punindo-a. Porém, “a rebeldia” de sua moral “começa quando o próprio ressentimento se torna criador e gera valores” novos (NIETZSCHE, 1998, p. 28). A nosso ver, Raul usou do mascaramento desde o início da história. Se foi à casa do irmão socorrer Judite, depois de uma das brigas do casal, com certeza não foi por um sentimento nobre, e sim, porque viu a oportunidade de tê-la posteriormente; se a matou, não foi para limpar a honra familiar, e sim, porque já estava tomado pelo rancor ao ser rejeitado por ela, uma mulher que preferia meninos, ainda com espinhas no rosto, à ele. Ainda, tal qual o narrador de *Dom Casmurro*, é ele quem pinta de forma unilateral a figura de Judite e quem nos conta sua história sempre permeando-a de descrições luxuriosas e sexuadas. Mas, é só no terceiro ato que Rodrigues o põe a nu, ou melhor, arranca sua máscara, para a decepção de uma audiência necessitada de bons modelos de conduta.

No confronto final entre ele e sua sobrinha, Glorinha, percebemos que Raul a vê como a possibilidade de realização do desejo que nutria por Judite. Entretanto, a partir do momento em que descobre suas visitas, juntamente com a amiga Nair, ao bordel de Madame Luba,

demonstra seu ódio e rancor ao compreender que mais uma vez a realização de seus desejos será frustrada. Irritado, revela a sua face hedionda, assume friamente que matou a cunhada, segura a alça do caixão, vai ao cemitério e à beira do túmulo derrama uma colher de pétalas em cima do caixão. Suas ações parecem cruéis a nossos olhos, contudo ele, em seguida, tristemente, afirma que seu único consolo foi tê-la beijado na hora em que morria.

Raul justifica para Glorinha a razão pela qual, só naquele momento, estava revelando-lhe a verdadeira história de sua mãe: “Porque vocês duas se parecem como duas chamas e vão ter o mesmo destino”. E diz mais:

Tio Raul: – [...] Eu sempre te julguei uma coisa e vejo que és outra. Sempre te julguei, sabes quê? Uma menina sem sexo, isso mesmo – uma menina sem sexo. Eu não admitia nunca que, até aos dezesseis anos, tivesses tido um desejo, jamais. E de repente, alguém me diz que há em ti uma deformação monstruosa. Eu quero saber se é uma coisa ou outra [...] (PMT, p. 818-819).

Em seguida, com a desculpa de que estava com sede, pede a jovem que vá pegar um copo com água, mas ela, desconfiada depois de tudo que ele revelou ter feito a sua mãe, se recusa a atendê-lo. Após, quer saber se Glorinha o odeia e pede que o chame de canalha. A jovem joga com o tio ao dizer tudo que ele gostaria de ouvir. Chega o momento decisivo, e ele lhe dá opções parecidas com as que dera à Judite: ou toma o veneno ou a matará com as próprias mãos. Mas a menina empreende um jogo de sedução, ao mesmo tempo em que tripudia de sua velhice e de seu desejo:

GLORINHA – Antes de morrer quero ser beijada!
 RAUL – Não me odeias?
 GLORINHA – Com o deputado eu só pensava no senhor... Agora me beija... (*tio Raul roça os lábios na testa de Glorinha*) Na boca!
 RAUL (*num estrangulado soluço*) – Já te beijei!
 GLORINHA – Quero na boca. (*vira-se para por o copo em cima de um móvel. Volta e aproxima o rosto do tio*) Primeiro me abraça!
 TIO RAUL (*magnetizado, obedece. Abraça a sobrinha*) – Maldita! (*Há um beijo frustrado*) (*Tio Raul sôfrego*) Não feche a boca. Beije-me abrindo a boca. Mas tu sabes. Eu sei que tu sabes beijar, que não é a primeira vez... Beija-me como beijastes os outros...
 (*Há um novo beijo, com desesperado amor*) (Idem, p. 822).

Soluçando, a personagem mente ao dizer que o beijou por amor. Raul, por sua vez, entende que depois de revelar toda sua maldade ela não poderia querê-lo. A jovem, cônica de que ele estava decidido a fazer com ela o que fez com a mãe, manipula a situação mais uma vez:

GLORINHA – Já que devo morrer [...]. Morre comigo, junto comigo! (*soluçando*)
 Juro que não teria medo de morrer contigo!
 TIO RAUL – Morrer os dois? Nós dois?
 GLORINHA – Seria lindo! Eu sei que você me ama! Não ama?

TIO RAUL – Primeiro responde: ficaste nua com o deputado?

GLORINHA – Não, titio!

TIO RAUL (*num imenso soluço*) – Mas se for mentira, eu te amo assim mesmo, te amo, te amo, te amo! (*PMT*, p. 822-823).

Quanto à declaração acima – *Eu-te-amo* – sabe-se que essa expressão pode ser tanto sublime, solene, frívola quanto erótica e pornográfica. Por isso, torna-se uma palavra que se desloca socialmente, que dispensa as explicações, as organizações, os graus e os escrúpulos (BARTHES, 1990). A partir do *Eu-te-amo*, Glorinha brinca com aquele que lhe tirou a mãe e para isso faz uma manobra: ao invés de morrer sozinha, sugere que eles bebam o veneno e morram juntos. Porém, enquanto o tio bebe a substância, ela apenas finge tomá-la. Tio Raul morre confundindo-a com Judite e anunciando aos quatro ventos que sempre amou a cunhada, além de confessar uma segunda verdade: “Glorinha eu te criei para mim. Dia e noite, eu te criei para mim! Morre pensando que eu te criei para mim!” (*PMT*, p. 824). Mas ela não morre. Em sua ferocidade, atira-lhe no rosto o conteúdo do copo.

Enquanto o tio agoniza, telefona para o bordel de madame Luba confirmando o encontro marcado anteriormente: “- Pola Negri! Sou eu Pola Negri! Glorinha! Bem obrigada. Olha: eu vou sim, avisa à madame e ao deputado que eu vou. Meu tio... não se opõe... concorda... de forma que está tudo azul. *Bye-bye*” (Idem), e desaparece. Sobre este desfecho e a figura de Glorinha, Magaldi dirá que Nelson Rodrigues “prefere, entre irônico e sádico, reservar-lhe outra forma de morte. Num desapareço pela sua personalidade, Glorinha telefona para o prostíbulo, avisando que não faltará ao compromisso assumido na véspera. Está traçado, em definitivo, seu triste destino” (MAGALDI, 2004, p. 113). Magaldi parece empreender uma leitura pautada no moralismo de sua época acerca do que seria bom ou mal para a personagem, agindo como a média e limitando a significação de Glorinha dentro do texto *Perdoa-me por me traíres*.

É preciso levar em consideração que a ironia de Rodrigues centra-se, antes de tudo, nas manobras empreendidas por Glorinha para fazer Raul cair em sua própria armadilha. Um jogo pautado no uso de palavras e gestos que transmitem ideias opostas a seus verdadeiros sentimentos. Dito de outra forma, a ironia funciona pela elocução, se tomada literalmente, dado que é imprópria para a situação. O contexto da peça conduz o leitor a reinterpretá-la de maneira a torná-la apropriada devido às situações vivenciadas pela jovem, que esconde suas verdadeiras intenções por trás de uma fachada de elogios para poder empreender sua vitória sobre Raul.

No que tange ao desfecho dedicado à Glorinha, mais do que um triste destino, esta personagem representa a mulher rodriguiana manifestando sua sexualidade, lutando por sua própria vida, vivendo e atuando numa sociedade falocrática (SANTANA, 2009). Por estes e os outros motivos apontados no decorrer de nosso texto, *Perdoa-me por me traíres* foi uma das peças rodriguianas mais enxovalhadas pela crítica da época. Afinal, a prostituição era uma ameaça à moral feminina, ao casamento e às normas vigentes, dado que a prostituta “passava a ser associada à extrema liberalização dos costumes nas sociedades” modernas, “à desconexão com os vínculos sociais tradicionais e à multiplicidade de novas práticas sexuais” (RAGO, 2008, p. 37). Neste sentido, as prostitutas rodriguianas, dentre elas Glorinha, Nair, Geni e as filhas de seu Noronha, muitas vezes visualizadas como mulheres que eram capazes de sentir prazer, mesmo sem amar, ou serem amadas, traduzem a fragmentação do sujeito moderno e a separação radical entre o erótico e o amor.

Vê-se claramente que a plateia carioca da metade do século XX não estava preparada para ver o que preferiam esconder e apagar de suas rodas sociais. Nelson, por sua vez, cria mundo ficcionais, como o que encontramos em *Perdoa-me por me traíres*, que poderíamos chamar de “mosaico temático” desagradável porque constituído de temas que ofendiam a moral burguesa tradicional. Adultério, incesto, prostituição e aborto são, neste texto, as arestas da ironia crítica rodriguiana. Claro que estes temas não têm a mesma proporção no texto rodriguiano. No entanto, sabe-se que abordá-los, mesmo que rapidamente, em sociedades tradicionais e religiosas só faz aumentar a carga expressiva e contestadora da literatura daqueles que, como Nelson Rodrigues, ousaram ir além do véu embelezador e das máscaras sociais.

Em realidade, esta justaposição temática promove um cruel desmascaramento social ao se recusar, literariamente, todas as normas convencionais da sociedade brasileira da segunda metade do século XX, fazendo a ironia crítica acontecer pelo incômodo, uma vez que Rodrigues subverte em sua obra valores e códigos de conduta numa sociedade que preza pela aparência, e também por minar por dentro o politicamente reprimido, resgatando o que foi recalçado e negado como possibilidade de realização individual dentro da dinâmica social em todas suas contradições.

Ao se corporificar como uma crítica corrosiva ao homem e ao seu meio social, conseqüentemente, a ironia de Rodrigues assume a função contradiscursiva, já que o quadro pintado pelo dramaturgo em *Perdoa-me por me traíres* encontra-se em oposição às regras sociais, “contestando hábitos mentais e de expressão dominantes” (HUTCHEON, 2000, p. 83). Além disso, Rodrigues diminuía ao máximo a distância entre realidade e ficção,

principalmente, pelo uso das gírias correntes da época, personagens criadas a partir da observação crítica do mundo circundante, localizadas em cenários reais, o uso de nomes e aparições de pessoas que faziam parte de seus círculos pessoais, o aproveitamento dos *faits divers*, reforçando angústias humanas sem pudor e misericórdia. Se tomarmos como ponto de partida a sexualidade humana e todos os interditos que existem torno de seu pleno desenvolvimento, pode-se perceber que no teatro rodriguiano as relações humanas são redesenhadas com intenção de aproximar suas personagens o máximo possível da realidade concreta, porém dando-lhes o caráter transgressor como ponto fulcral de suas ações dramáticas.

É fato que a ironia possui uma força transideológica, podendo servir tanto à hegemonia quanto à desconstrução e à heterogeneidade. No entanto, a ironia rodriguiana não negocia com a plateia e com seus valores sociais. Não podemos nos esquecer de que parte do público da metade do século XX ainda pensava a literatura como o reflexo da realidade, exigindo que as palavras fossem a representação das coisas, buscando a verossimilhança externa, o caráter utilitário, além de desejar ver um relato autêntico dos modelos sociais vigentes. Rodrigues, no entanto, abusa da liberdade conquistada pelo escritor, livre das exigências de um realismo formal em que a literatura era submissa à realidade, ao público e ao mundo circundante. Vê-se, assim, que a dramaturgia rodriguiana não segue regras nem se enquadra às normas de bom senso social, principalmente, porque reinventa, reelabora e problematiza a realidade circundante, além de jogar com a imaginação do leitor, muitas vezes, inquietando-o.

Esta inquietação inerente à recepção da obra rodriguiana também será um dos resultados de *O beijo no asfalto*, texto encenado pela primeira vez em 7 de julho de 1961, no Teatro Ginásio do Rio de Janeiro. O mundo ficcional, neste caso, gira em torno da personagem Arandir, um homem comum que se enquadra num modelo masculino aceitável socialmente: está casado há dois anos com Selminha, trabalha numa firma e é respeitado por todos. Do outro lado, há um desconhecido que perde o equilíbrio na rua, cai e é atropelado por um loteação. Diante da eminência da morte, pede um beijo a Arandir que, generosamente, o dá. A cena é assistida pelo sogro de Arandir, Aprígio, pelos transeuntes e pelo repórter, Amado Ribeiro.

É a partir dessa atitude que a personagem deparar-se-á com a incompreensão, o desencontro, o desespero e a solidão. E, como “o texto de teatro não imita a realidade, [mas] propõe uma construção para ela” (RYNGAERT, 1998, p. 5), é seguindo a trajetória desse

homem que mais uma vez confirmaremos o quanto a dramaturgia de Nelson Rodrigues é um caso gerador de inquietações. Some-se a isto o fato de o dramaturgo representar o espaço social e o homem que o habita com imensa negatividade. Seja em seus textos dramáticos, seja em suas crônicas e contos, o escritor é sempre objetivo:

Creio que o homem, em todos os seus quadrantes, é um caso perdido, um ser trágico, que ama e morre, vivendo entre essas duas limitações. A meu ver nada diminuirá a angústia humana. Mesmo transformados todos nós em Rockefellers [...] não sairemos de nosso inferno, continuaremos míseras criaturas (*apud* NUNES, 1994, p. 178).

Eis de que trata *O beijo no asfalto*: de personagens que mesmo contra suas expectativas se sabem limitadas, vivendo a angústia de estar num mundo desigual que, constantemente, ameaça sua estabilidade cotidiana. Ao invés de pintar um mundo em que o homem consiga alcançar seus objetivos sem se ferir durante sua trajetória, Rodrigues prefere representá-lo, quase sempre, diante da frustração, do fracasso e da infelicidade, como modo de combater qualquer tipo de ilusão a respeito da completude humana. Esta, na maioria de seus textos, é irrealizável.

No texto rodriguiano, encontraremos Arandir diante de circunstâncias irônicas, isto é, momentos em que serão justapostos o contexto opressivo e a finitude humana, o que irá desestabilizar a consciência de si e do mundo a sua volta. O ato de beijar alguém à hora de sua morte, pelo respeito à morte em si e ao morto, poderia ter se transformado, em outro contexto, em um ato de bondade e de respeito ao próximo. No entanto, em *O beijo no asfalto*, pelas personagens que o habitam, a atitude de Arandir é transformada em um caso de homossexualidade, ativado pela calúnia, uma coisa vil aos olhos da sociedade e rechaçada por todos.

Porém, para refletir sobre a tragicidade subjacente a esta personagem e sobre a “tragédia carioca” rodriguiana, faz-se necessário estar ciente de que já não podemos mais “[...] relacionar o *status* moral ou social da personagem à direção tomada pela obra, pois com a perda da referência objetiva do mito tudo depende do tratamento dado à situação e aos caracteres” (MENDES, 1995, p. 48-49). Por isso, vemos que o que Rodrigues cultua em *O beijo no asfalto* é, principalmente, a transgressão, isto é, o ato capaz de lançar Arandir para além das normas sociais.

Pode-se dizer, em tal caso, que se corporifica no texto o que poderíamos chamar de ironia trágica, pois há “uma realidade hostil a todos os valores desse personagem, o que faz com que seu malogro seja inevitável” (MUECKE, 1995, p. 71). Léo Gilson Ribeiro,

comparando as personagens dos textos anteriores com o protagonista de *O beijo no asfalto*, afirma que Rodrigues, sempre acostumado a criar seres sórdidos e sem princípios, introduz uma nova personagem em sua dramaturgia: “o de um ser humano bom, puro e inocente” (RIBEIRO, 1993, p. 175). Neste sentido, a ironia trágica do dramaturgo é também uma escolha cruel porque ele o cria ao mesmo tempo em que o expõe a um ambiente hostil a sua generosidade e bondade.

O fracasso de Arandir manifesta-se, por exemplo, através de sua esposa, Selminha, que, ainda no primeiro ato, acha bonito o beijo que ele deu no moribundo, afirmando, diante de Aprígio, que o ama e que confia mais no marido do que nela mesma. No entanto, devido à pressão de seu pai, o qual insiste em afirmar que o genro tinha um caso com o atropelado⁴⁹; às ameaças do investigador Aruba; à surpresa com as confissões da viúva do atropelado, e à tortura empreendida pela dupla, Amado Ribeiro e Cunha, estrutura-se aquela realidade desfavorável de que fala Muecke (1995), levando Selminha a negar Arandir e qualquer possibilidade de convergência com ele.

A personagem vê-se transformada de testemunha a acusado e quando chega em casa, após o interrogatório na delegacia, diz para Selminha: “Na polícia, ainda agora. Eu me senti, de repente, tão só. Foi uma sensação tremenda. Naquele momento, eu tive assim uma vontade de gritar: Selminha! Dália! (*com desespero estrangulando a voz*) Quase grito, quase!” (BNA, p. 956), demonstrando que era nela e na cunhada que ele depositava toda confiança em um amparo que não se altera sob quaisquer circunstâncias. Mas, pela desarmonia que pressente, insiste em perguntar à esposa se ela ficará a seu lado caso ocorra uma reviravolta no caso: “[...] Haja o que houver. Você nunca me deixará? Nunca? Não me abandone nunca” (Idem).

Entretanto, o que ele cria ser seu porto seguro se fragmentará pela desconfiança de Selminha que, logo após a primeira matéria publicada por Amado no *Última Hora*, ou o primeiro obstáculo, quer saber se o que está escrito no jornal é verdade. E, após ouvir as justificativas de Arandir, que, ao mesmo tempo, agarra-a tentando beijá-la, foge, desprendendo-se com violência e “instintivamente, sem consciência do próprio gesto, passa as costas da mão nos lábios, como se os limpasse” (Ibidem, p. 969). Arandir, estupefato, ainda questiona: “Você me nega um beijo?” e ela responde que na boca não.

Selminha irá negar o marido, mais uma vez, no momento em que ele pede a ela para dizer que o ama e ela diz apenas: “Você sabe.” Ele então confessa: “Mas eu queria que você repetisse. Me ama? Você não é capaz de repetir que me ama?” (BNA, p. 972). Aqui, Arandir

⁴⁹Aprígio insiste em dizer para Selminha que o beijo que Arandir deu no moribundo “Não foi o primeiro beijo! Não foi a primeira vez!” (BNA, p. 966).

carece ouvir uma resposta positiva. E mesmo que venha a ser afirmativo o “você sabe”, era preciso que Selminha, o sujeito interpelado, assumisse o formular e proferir o “Eu te amo” que ele lhe suplica para que tivesse plena certeza de seu amor.

É possível ver que o “eu-te-amo” é ativo e se impõe contra outras forças depreciativas do mundo, tais como a ciência e a realidade (BARTHES, 1990). Entretanto, Selminha já se encontrava contaminada pela opinião do pai, da mídia e da vizinhança o suficiente para não conseguir dizer seu amor por Arandir. Assim, guardadas todas as proporções, ela é uma das partículas que compõe a força depreciativa e hostil a Arandir chamada sociedade.

Por fim, o golpe final por parte de sua esposa virá quando ela se recusa a ir a seu encontro no hotel em que ele se escondia devido ao medo da polícia e por achar que Arandir poderia querer beijá-la. “Se eu for, já sei. Ele vai me querer beijar. Na certa. Eu não quero um beijo sabendo que (*hirta de nojo*) o beijo do meu marido ainda tem saliva de outro homem!” (BNA, p. 984). Por meio do sentimento de repulsa que Selminha dedica ao marido, a ironia trágica se apresenta, aqui, porque quem Arandir tinha escolhido como porto seguro e sua salvação transformar-se-á na força destrutiva do abandono. Com isso, Rodrigues promove um distanciamento irônico que leva o espectador a refletir sobre a solidão e sobre as ações que são pensadas para o bem do semelhante, mas enredam o homem ainda mais nas teias sociais voltadas para o aniquilamento individual.

Outra personagem importante para o desfecho do texto é Dália. Já aludimos, acima, que Arandir só confiava em sua esposa e em sua cunhada, mas esta também irá decepcioná-lo, não pelo abandono, mas pela dúvida. É ela quem irá a seu encontro no hotel onde se esconde de todos e quem ouvirá, junto conosco, a verdade desse homem. Observem:

ARANDIR (*numa alucinação*) – Dália, faz o seguinte. Olha o seguinte: diz à Selminha. (*violento*) Diz que, em toda minha vida, a única coisa que se salva é o beijo no asfalto. Pela primeira vez, na vida! Por um momento, eu me senti bom. (*furioso*) Eu me senti quase, nem sei! Escuta, escuta! Quando eu te vi no banheiro, eu não fui bom, entende? Desejei você. Naquele momento, você devia ser a irmã nua. E eu desejei. Saí logo, mas desejei a cunhada. Na praça da Bandeira, não. Lá, eu fui bom. É lindo! É lindo, eles não entendem. Lindo beijar quem está morrendo! (*grita*) Eu não me arrependo! Eu não me arrependo! (BNA, p. 986).

Diante da sinceridade e da pureza do cunhado, Dália o beija, declara seu amor e diz que, ao contrário de sua irmã, morreria com ele. Mas, ao mesmo tempo em que assegura que não o julgaria nunca, que o perdoaria sempre e que só acreditaria nele, ela o questiona: “(*macia, insidiosa, como uma leve, muito leve malignidade*) – Diz pra mim. Eu não te julgo. Não te condeno. Responde: você o amava? [...] Pode dizer. Escuta. Você era amante do

rapaz? Do atropelado?” (Idem, p. 987). Atônito, Arandir entende que ela pensava como todos os outros. Além disso, em muitos momentos do texto rodriguiano, Aprígio entrará em cena para denegrir sua imagem porque acreditava que seu genro e o atropelado eram amantes.

Em virtude das situações criadas pelo dramaturgo que desaguam em rejeição familiar e social, pode-se dizer, portanto, que a ironia trágica que vem se manifestando no texto rodriguiano amplia-se em função de, não obstante a vítima ser simpática, ela fracassar (KNOX, 1973 *apud* XAVIER, 2007), indo do desespero para a solidão e dessa para a morte, derivada de um ato de bondade e não de uma falha de seu caráter. Arandir que deveria ser seu próprio juiz no momento em que a família e “[...] a sociedade aparece[m] como obstáculos, média de opiniões deformadas, [...] lhe oferece[ndo] as situações, a arena onde se prova a força de seu espírito [...] (MENDES, 1995, p. 58), irá, ironicamente, diante das situações com as quais se depara, fraquejar e fazer com que nossa compaixão por ele predomine. Este tipo de audiência fortalece-se ainda mais porque suas ações colocam em relevo resultados negativos, – a exclusão de seu meio social, a negação da esposa, a deturpação de Aprígio e a dúvida de Dália – os quais anunciam, ao longo do texto, a desventura desse homem rodriguiano.

Entretanto, mesmo que Arandir esteja envolto por uma ironia trágica, em *O beijo no asfalto* sobrepõe-se a “ironia geral”, tal qual definida por Muecke (1980). Para ele,

[...] As incompatibilidades entre as propostas do presente e as disposições futuras, entre o individual e a sociedade, entre a razão e o instinto, a contemplação e a ação, a consciência e a inconsciência, entre o desejo pela onisciência e a impossibilidade de alcançá-la, estas e outras contradições como estas são igualmente matéria para a Ironia Geral⁵⁰ (MUECKE, 1980, p. 158, tradução nossa).

No mundo em que vive a personagem, a representação das relações humanas centra-se na inconciliabilidade entre o homem e o meio circundante que, a partir daí, desdobra-se nos polos opostos apontados por Muecke. O protagonista, em sua individualidade, é o cerne da contradição no texto rodriguiano, visto que é sufocado pelo coletivo e pelo código de conduta vigente neste mundo ficcional. Torna-se, depois de um ato de generosidade instintiva, o Outro, homem finito e sozinho, confrontando-se consigo mesmo e com o mundo a sua volta.

Nessa linha, é possível ver que a ironia crítica na obra rodriguiana dá-se como um processo de comunicação que implica em dois ou mais significados sendo jogados um contra o outro, uma vez que o dramaturgo ao criar Arandir como vítima de sua ironia também

⁵⁰ “[...] The incompatibilities between present proposals and future disposals, between the individual and society, between reason and instinct, contemplation and action, the conscious and unconscious, between the desire for omniscience and the impossibility of attaining it, these and others like them are equally material for General Irony” (MUECKE, 1980, p. 158).

demonstra sua negatividade diante de um mundo hostil à generosidade e à bondade humana. Ao invés da reiteração da força dos deuses decidindo a vida das personagens, encontramos neste texto dramático as forças sociais transformando os homens em marionetes, retirando-lhes sua autonomia para destruir todas as suas tentativas de reconciliação com o mundo circundante. A estratégia, neste caso, manifesta-se na diferença, na existência de vozes que se chocam na estrutura de *O beijo no asfalto*, dado que a ironia como recurso discursivo e literário surge para questionar modelos maniqueístas, além de se manifestar entre significados existentes num espaço que é sempre carregado afetivamente (HUTCHEON, 2000).

Assim, no primeiro ato do texto dramático rodriguiano, após ser interrogado, como testemunha, pelo comissário Barros, Arandir é descrito nas rubricas como “uma figura jovem, de uma sofrida simpatia que faz pensar num coração atormentado e puro”. Mas, com a entrada em cena do delegado Cunha e do repórter Amado Ribeiro, o tormento se sobrepõe, e ele se sente como “um bicho apavorado” que começa a ter medo de algo que nem ele mesmo sabe o que é.

Arandir pode não ter certeza das intenções dos dois homens que o encurralam, cruzando, intencionalmente, as perguntas para confundi-lo e levá-lo ao desespero, mas uma questão, para ele, fica clara: eles não queriam acreditar em seus argumentos. Amado, antes de encontrar-se com ele na delegacia, já havia contado a história que ocorreu na Praça da Bandeira e seus propósitos à Cunha. Observe-se este diálogo entre o delegado e o repórter:

AMADO – Olha. Agorinha, na Praça da Bandeira. Um rapaz foi atropelado. Estava juntinho de mim. Nessa distância. O fato é que caiu. Vinha um loteação raspando. Rente ao meio-fio. Apanha o cara. Em cheio. Joga longe. Há aquele bafafá. Corre pra cá, pra lá. O sujeito estava lá, estendido, morrendo.

CUNHA (*que parece beber as palavras do repórter*) – E daí?

AMADO (*valorizando o efeito culminante*) – De repente, um outro cara aparece, ajoelha-se no asfalto, ajoelha-se. Apanha a cabeça do atropelado e dá-lhe um beijo na boca.

[...]

CUNHA (*desorientado*) – Quer dizer que. Um sujeito beija o outro na boca e. Não houve mais nada. Só isso?

[...]

AMADO – [...] Ou você não percebe? Escuta, rapaz! Esse caso pode ser a tua reabilitação e olha: eu vou vender jornal pra burro! (*BNA*, p. 945).

Começa, então, o martírio pelo qual passará, enredado por uma teia de mentiras forjada por Amado Ribeiro e Cunha acerca do significado do beijo que ele deu no moribundo na hora de sua morte. É por meio desses dois polos – Arandir *versus* a justiça e a imprensa –, conjugados em *O beijo no asfalto*, que Nelson Rodrigues porá em dúvida os conceitos de verdade e mentira.

Nietzsche problematizou esses dois conceitos. Em *Verdade e a mentira no sentido extramoral*, o filósofo questiona retoricamente o que é a verdade e responde da seguinte forma:

[A verdade] é uma multidão móvel de metáforas, metonímias e antropomorfismos; em resumo, uma soma de relações humanas que foram realçadas, transpostas e ornamentadas pela poesia e pela retórica e que, depois de um longo uso, pareceram estáveis, canônicas e obrigatórias aos olhos de um povo: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que são, metáforas gastas que perderam a sua força sensível, moeda que perdeu sua efígie e que não é considerada mais como tal, mas apenas como metal (NIETZSCHE, 2001, p. 4-5).

Não há “a verdade”, mas sim, muitas verdades, construídas conforme os mais diversos interesses e ideologias. Arandir tem a sua verdade: não conhecia o rapaz, não era seu parente, nem amigo, tampouco era inclinado sexualmente, mas o beijou por solidariedade. No momento em que se escondia de todos que o julgavam, ele diz à Dália: “[...] Eu não beijaria um homem que não estivesse morrendo! Morrendo aos meus pés. Beije porque! Alguém morria! “Eles” não percebem que alguém morria?” (BNA, p. 986).

A personagem rodriguiana está cônica do que seja a morte e aquela vítima do trânsito carioca, simbolicamente, torna-se a imagem de seu destino. Arandir é aquele que “testemunha a violência que não somente destrói um homem, mas que destruirá todos os homens” (BATAILLE, 2004, p. 69). No entanto, ele não foge da vertigem e fascinação inerente à morte, o que o faz transgredir os interditos sociais, tornando-se, assim, vítima dos interesses ilícitos e sensacionalistas do repórter Amado Ribeiro, que o julgará pelo não-idêntico, ou seja, pelo que o diferencia dos outros transeuntes na hora do atropelamento.

Ao acompanharmos a trajetória de Arandir, encontra-mo-lo, a cada ato, enredado numa teia em que mentira e verdade se confundem, se mesclam e se tornam simulacro uma da outra. A verdade legitimada, ironicamente, é o engodo, o engano e armadilha. Constata-se, com isso, que ao fazer uso desse jogo e mostrar que a realidade concreta está repleta de maniqueísmos, a ironia rodriguiana trabalha, pelo avesso, para que apreendamos “a realidade não a partir de esquemas mentais inconciliáveis e bipolarizados, mas, através do choque, da tensão entre esses esquemas” (ALAVARCE, 2009, p. 18). Esta tensão entre verdade e mentira que permeará todo o texto rodriguiano será insinuada pelo repórter, durante o interrogatório de Arandir, em que ele aponta a direção que suas matérias tomarão: “Praticamente em lua-de-mel. Em lua-de-mel! Você larga a sua mulher. E vem beijar outro homem na boca, rapaz!” (BNA, p. 953). Arandir é acusado de ter uma orientação sexual desviada, homossexual, pela lógica moral conservadora de Amado Ribeiro.

Rapidamente, sai a primeira reportagem sobre o ocorrido no Jornal *Última Hora*, intitulada “O beijo no asfalto”, e quem leva o periódico à Selminha, mulher de Arandir, é D. Matilde, a vizinha e leitora que aceita, repercute e adere à mensagem preconceituosa.

D. MATILDE (*radiante de ser a portadora da novidade*) – O retrato de seu marido, d. Selminha!

[...]

D. MATILDE (*eufórica*) – O título!

SELMINHA (*lenta e estupefata*) – O beijo no asfalto! (*muda de tom*) O retrato do atropelado! E aqui o Arandir na delegacia! (Idem, p. 959).

O repórter, pelo poder de manipulação que tem, sabe do potencial de uma fotografia para fazer significar e influenciar a opinião dos leitores. Prova disso é que, após Selminha dizer que Arandir não conhecia o rapaz, D. Matilde dirá:

D. MATILDE – Claro que! Evidente! Acredito na senhora, nem se discute. Mas o interessante, d. Selminha. Sabe que. Pela fotografia do jornal, a fisionomia do rapaz não me parece estranha. (*bruscamente e com vivacidade*) o morto não é um que veio aqui, uma vez? (Ibidem, p. 960).

Como “a fotografia é violenta: não porque mostra a violência, mas porque a cada vez enche de força a vista e porque nela nada se pode recusar, nem se transformar [...]” (BRATHES, 1984, p. 136), também no trabalho de Arandir, uma das argumentações usadas pelos colegas para desmenti-lo é o fato de ter, junto à matéria, as fotos dele e do rapaz. Dona Judith, a datilógrafa da firma e outra leitora que adere à mensagem do jornal, sustenta diante de todos, e para o desespero do protagonista, que pela fotografia, o atropelado parecia um moço que esteve lá procurando por ele. Arandir ainda diz: “Mas é mentira! Mentira! Simplesmente, eu nunca vi esse rapaz! Nunca, na minha vida! Juro! [...]” (BNA, p. 962-963). Mas, já era tarde, pois, diante da força constativa das fotos, ninguém acreditaria nele.

Note-se, ainda, que pela referência direta das fotos, já que é sempre alguma coisa que é representada, a mentira forjada por Amado Ribeiro ganha significação de verdade justamente porque na fotografia

[...] o acontecimento jamais se sobrepuja para outra coisa: ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana [...], a Ocasão, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável [...] (BARTHES, 1984, p. 13).

A imagem confirmará suas significações a favor da verdade inventada por Amado Ribeiro ao fazer-se repetir e redundar pelas mensagens linguísticas. Na primeira matéria, ao lado das fotos, afirmam com uma linguagem capaz de causar impacto, que os dois homens se

conheciam e que “Não foi o primeiro beijo! Nem foi a primeira vez!” (BNA, p. 961). No que se refere ao segundo texto jornalístico, já esgotado o argumento do homossexualismo, deixemos que o diálogo entre Aprígio e Amado Ribeiro nos esclareça como o repórter transformou em verdade uma mentira:

AMADO – O senhor vai dizer que é mentira. Que é uma mistificação colossal, não sei o que lá. Não adianta. O jornal está rodando. Rodando. Tem uma manchete do tamanho do bonde. Assim: “O Beijo no Asfalto Foi Crime!” Crime!

APRÍGIO (*apavorado*) – Crime?

AMADO – Crime! E eu provo! Quer dizer, sei lá se provo, nem me interessa. Mas a manchete esta lá, com todas as letras: CRIME!

APRÍGIO – Mas eu não entendo!

AMADO (*exultante e feroz*) – [...] Eu botei que. Presta atenção. O negócio é bem bolado pra chuchu! Botei que teu genro esbarrou no rapaz. (*triumfante*) Mas não esbarrou! Aí é que está. Não esbarrou. (*lento e taxativo*) Teu genro empurrou o rapaz, o amante, debaixo do loteação. Assassinato. Ou não é? (*maravilhado*) Aprígio, a pederastia faz vender jornal pra burro! Tiramos, hoje, está rodando, trezentos mil exemplares! Crime, batata! (Idem, p. 981-982).

Observa-se que pela falsificação de significantes e substituição de significados (ECO, 2006), o jornalismo sensacionalista de Amado Ribeiro “extrai do fato a sua carga emotiva e apelativa e a enaltece. Fabrica uma nova notícia que a partir daí passa a se vender por si mesma” (MARCONDES FILHO, 1986 *apud* ANGRIMANI SOBRINHO, 1995, p. 15). A ironia rodriguiana, por conseguinte, denuncia e problematiza o poder da mídia e das palavras, desfazendo em *O beijo no asfalto* o par verdade/mentira, pois esta estratégia discursiva tem o poder de remover a certeza de que as palavras signifiquem apenas o que elas dizem (HUTCHEON, 2000).

O poder dessa estratégia, mais uma vez, manifesta-se no texto rodriguiano quando verificamos que o repórter Amado Ribeiro ao utilizar “[...] as designações pertinentes, as palavras, para fazer parecer real o que é irreal, medindo as convenções estabelecidas, operando substituições arbitrárias ou mesmo invertendo os nomes (NIETZSCHE, 2001, p. 2), recebe, ironicamente, todos os créditos da sociedade. Esta, representada pela vizinhança, a família e os colegas de trabalho, ao invés de excluir Amado por agir de “maneira interessada e demasiadamente prejudicial”, o apoia, convencida por suas estratégias, próprias da “imprensa marrom”, fazendo com que a verdade solitária de Arandir não se legitime.

Não há como negar que são muitas as leituras sobre *O beijo no asfalto*. Hélio Pellegrino, ao analisar os aspectos psicanalíticos do texto, afirma que ele “representa [...], antes de mais nada, uma meditação dramática sobre a morte: um aprofundamento do tema da finitude radical do homem, a partir da qual o ser humano ganha a sua significação decisiva” (PELEGRINO, 1993, p. 163-164). Sábato Magaldi, por sua vez, afirma que o texto

rodriguiano “[...] faz um libelo violento contra a falsidade, o juízo fundado na aparência, as convicções unânimes” (MAGALDI, 1993, p. 100), opinião que, por seu turno, dialoga com a de Edwaldo Cafezeiro e Carmen Gadelha (1996), já que estes consideram o texto dramático rodriguiano uma denúncia acerca das artimanhas da “imprensa marrom”. Com certeza, estas são leituras fundamentais a quem pretenda estudar a obra dramatúrgica rodriguiana. No nosso caso, principalmente, porque vemos que, implicitamente, estes estudiosos compartilham conosco a opinião de que Nelson Rodrigues alia em *O beijo no asfalto* temas que tendem a gerar ironia: o homossexualismo lado a lado com o ideal de masculinidade brasileira, a aparência *versus* a essência do homem, a verdade fundada na mentira. Há ainda outros temas universais como a morte, os desencontros e encontros, a finitude, e a solidão que juntos servem para apontar os conflitos entre sua personagem – o homem trágico – e a ordem, a realidade e os valores sociais.

A ironia gerada pode ser vista tanto como um julgamento crítico por meio do qual Rodrigues mostra as incongruências com as quais o homem do século XX, mesmo ficcionalizado, se depara socialmente, como pela consciência do caos, instaurada em sua obra através do questionamento de alguns valores universais como a bondade e a verdade. Pode-se perceber que o dramaturgo desmistifica-os e às personagens que os representam, para levar o leitor a refletir, por exemplo, sobre os atos escusos que destroem atitudes de solidariedade, como a de Arandir. De fato, não cabem na sociedade rodriguiana o bem e a generosidade. Não há lugar para atitudes justas e sim para o riso, o escárnio e a maldade humana empenhados na destruição do homem virtuoso.

Retomando ao texto de Antonin Artaud que serve de epígrafe a esta parte da dissertação, não podemos negar que a ironia rodriguiana em sua função opositiva possui o poder de jogar com a vida tal como ela pode ser e não como os poderes sociais a construíram, sempre em busca da exaltação e da admiração do bom modelo de conduta. Nesse sentido, a ação da dramaturgia rodriguiana tanto em *Perdoa-me por me traíres* quanto em *O beijo no asfalto* pode ser benfazeja, uma vez que leva os leitores “a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos” (ARTAUD, 2006, p. 29). Para tanto, todos os “abscessos” sociais, sejam eles morais sejam culturais, são vazados; os desvios, expostos, para que a ordem possa ser corroída. Sem dúvida, o teatro rodriguiano abre os “abscessos” deixando fluir o “pus social”. O odor nem sempre é agradável, mas as ações presentes em seus textos dramáticos são as marcas de que sua ironia pode ser vista como um método de análise crítica que visa a desvendar os meandros da hipocrisia social.

Ainda, suas obras jogam com a linguagem das autoridades, dos jornais e da audiência. Brinca com padrões de comportamentos excludentes tanto quanto os respeitáveis socialmente. Permitindo que seus textos se estruturam sob o fio condutor de uma “ironia geral”, Nelson Rodrigues encontra um modo de mostrar ao mundo circundante que o homem pode neutralizar quaisquer tendências, sem assumir um posicionamento rígido ou categórico diante do que algumas instituições sociais constroem como verdadeiro.

Se este homem ficcional não nasce predisposto ou ainda não está pronto para agir com suspeição, o dramaturgo surge com a ironia trágica, originada do conflito existente entre o homem e a realidade com seus valores morais e sociais, que deságua na condenação ao fracasso e no declínio de suas personagens. Não obstante nossa simpatia pela vítima, ela fracassará, porque problematizar tudo que aparentemente é estável é o alicerce da ironia rodriguiana. Há, por isso, uma política de oposição em *Perdoa-me por me traíres* e em *O beijo no asfalto* que subverte os padrões sociais vigentes, desvelando o que a sociedade brasileira preferia, mesmo nos palcos dos teatros e nas páginas literárias, esconder debaixo dos tapetes empoeirados de suas salas de visitas.

Como vimos demonstrando, essa subversão e desvelamento intencional das interdições socioculturais, além da valorização das forças instintivas e das transgressões humanas podem ser encontradas também na dramaturgia santarenina. Por mais que os contextos, as intenções e os modos de construir seus textos dramáticos não sejam idênticos, tanto Santareno quanto Rodrigues usam da ironia como estratégia fulcral para a construção de suas personagens, uma vez que, primeiro, instala-as na fronteira entre o que considerado correto e errado socialmente, para depois fazê-las burlá-la.

Ademais, Nelson Rodrigues e Bernardo Santareno ampliam o poder da ironia ao promoverem a comunhão desse recurso com mecanismos literários como o humor, a paródia e a interdiscursividade. Tentaremos, pois, no capítulo próximo, demonstrar, num primeiro tópico, como os dramaturgos utilizam-se da junção dessas estratégias para construírem suas sátiras e críticas sociais. Dentre tantos temas que os aproximam, no segundo momento analisamos as diferentes configurações do homoerotismo presentes em suas obras, buscando verificar como a ironia se corporifica em seus textos dramáticos, além, é claro, de se presentificar, de antemão, pela ousadia e provocação só em abordarem a temática.

ATO III

3 Da ironia à sátira

3.1 Desautorizando autoridades: *Perdoa-me por me traíres*, *O beijo no asfalto*, *A promessa e O pecado de João Agonia*

Os discursos autoritários e sacralizados foram alvos constantes da sátira de Rodrigues e Santareno. Por meio da sátira, eles desconstruíram modelos de conduta, ridicularizaram os representantes do poder e as esferas da sociedade ligadas a eles. Suas estratégias, geralmente, partem da construção de personagens que, ao invés de funcionarem como porta-vozes dessas esferas, agem e falam pelo avesso, afastando-se daquilo que acreditam ser e defender. Os textos teatrais dos dois dramaturgos assumem-se, assim, como “o elemento que permite construir e modificar as relações entre os interlocutores, seus enunciados e seus referentes” (MAINGUENEAU, 1997, p. 20). Por isso, no prosseguimento de nossa análise, o enfoque a ser adotado continuará a ser o de articular o literário e o social, buscando mostrar as relações que vinculam a linguagem à ideologia, e por consequência, a sua desconstrução.

No caso de Nelson Rodrigues, pode-se falar em ironia satírica dirigida tanto contra as figuras tidas como importantes na sociedade, quanto às personagens secundárias como, por exemplo, donas de casa e chefes de família, alcançando, muitas vezes, o prosaico, como no caso em que traz à tona problemas como a cólica de seu Noronha e suas idas ao banheiro, às pressas, em *Os sete gatinhos*. Neste sentido, Ronaldo Lins aponta que as referências à caspa, ao suor, a maus cheiros, dedo no nariz etc. são, em parte, responsáveis pela sensação de desagradável inerente à dramaturgia rodriguiana (1979, p. 91).

Da mesma forma, o teatrólogo combina seu poder criativo com procedimentos realísticos, satíricos e caricaturais para criar passagens irônicas em sua obra de arte, que, em geral, levam o leitor ao riso. Sobre este elemento na arte dramática, Nelson Rodrigues, após o sucesso de *Vestido de noiva*, declara que um teatro feito com a destinação específica para causar o riso “era tão obscuro e idiota quanto uma missa cômica, em que ‘os padres comessem a engolir espadas, os coroinhas a plantar bananeiras e os santos a equilibrar laranjas no nariz como focas amestradas’” (RODRIGUES, 1946 *apud* CASTRO, 1992, p. 194). Fazendo coro com o dramaturgo, Beth Brait assevera que as configurações do riso na

literatura vão além do divertimento, dado que podem auxiliar no desvendamento de momentos ou aspectos culturais e sociais.

Não obstante a assumida rejeição rodriguiana pelas manifestações humorísticas no teatro, é visível que aquela conciliação de procedimentos sustenta a construção da personagem Dr. Jubileu de Almeida, deputado e cliente do bordel de Madame Luba, em *Perdoa-me por me traíres*. Jubileu representa os fregueses com imunidade política que sustentam e protegem a casa de prostituição “infanto-juvenil” das investidas policiais. Ademais, desde que se mudara para a mesma rua em que Glorinha morava, começou a observar e a desejá-la. A jovem só saberá que seu primeiro cliente é também seu vizinho quando o garçom do bordel, Pola Negri, avisa que o deputado “é tarado e maluco” por ela. A sós com a menina, Jubileu confessa: – “Desde que me mudei, que vejo você todos os dias... Você tem um corpinho que... E a pele sem uma espinha, uma mancha. (*trêmulo*) As meninas têm, realmente, um cheiro de menina [...]” (*PMT*, p. 788).

Como o riso, muitas vezes, sucede em presença de um objeto ridículo, Nelson Rodrigues se aproveitará das investidas do deputado para descrevê-lo nas rubricas como “velho, velhíssimo”, “gagá”, que “não se aguenta em pé” e que, diante de Glorinha, arqueja e chora. Jubileu dá mostra da desconexão entre seu desejo e suas palavras, dado que ao invés de buscar seduzi-la, berra como um possesso um ponto de física: “as duas modalidades de eletrização que podemos observar nos corpos correspondem às duas espécies de carga elétrica encontradas no átomo!” (Idem, p. 789), apelando para que ela não o interrompa em seu gozo solitário, o que antecipa sua humilhação pela zombaria.

Nestes momentos, ao se verificar que a fragilidade física da personagem é incompatível com seu desejo sexual, “[...] todo o resto é momentaneamente esquecido” (PROPP, 1992, p. 43), ou melhor, sua posição social e a respeitabilidade inerente a ela são apagadas. Diante da cena, o leitor/espectador desanda a rir, uma vez que só vê o corpo caricaturado de Jubileu e sua fala incoerente no momento em que busca o prazer. O riso se avoluma quando o dramaturgo o coloca de quatro, se arrastando atrás da jovem, enquanto berra convulsivamente o restante da proposição de física: “Vamos que o núcleo do átomo se apresenta, ai, ai, ai! Se apresenta constituído de prótons... O núcleo do átomo, o núcleo do átomo, OH, o núcleo do átomo [...]” (*PMT*, p. 789), chegando ao orgasmo “num soluço interminável grosso como um mugido”, sem ao menos consumir o ato.

Representá-lo como um quadrúpede ou fazê-lo mugir como um boi é uma forma de rebaixá-lo ao nível do animal e, mesmo que essa semelhança só ocorra de passagem, não diminui a comicidade, ao contrário, reforça-a (PROPP, 1992). Em seguida, a personagem

tornar-se-á mais uma vez digna do riso no momento em que, diante da recusa da jovem, diz que é um professor catedrático e que os jornais o chamam de reserva moral da nação. Rimos porque, apesar do caráter elevado que ele imprime a seu discurso, este é obscurecido por suas ações, as quais desconstroem a imagem séria e respeitosa edificada pelos políticos e aceita pela sociedade da época em que Rodrigues escreveu *Perdoa-me por me traíres*.

É preciso chamar a atenção também para a oposição irônica existente entre o nome do deputado e suas atitudes. Enquanto “jubileu” carrega a semântica de indulgência ou remissão, total ou parcial, das penas temporais cabíveis para pecados cometidos, que a Igreja concede após terem sido perdoados, o deputado mostra-se um adúltero com o comportamento desregrado em relação aos prazeres do sexo. O dramaturgo aponta a incoerência existente entre os preceitos religiosos e a prática diária de quem se dizia católico, adotando o humor para desvelar e pôr a nu as falsas aparências.

No que tange à cena política de sua ironia, no sentido de que Rodrigues usa da estratégia para elaborar um retrato crítico e negativo de elementos da sociedade da época, Sábato Magaldi afirma que a intenção de Rodrigues não era desmoralizar o Legislativo, e, sim, “[...] associar o Poder à satisfação dos desejos sexuais” (MAGALDI, 2004, p. 109). Porém, a descrição do deputado Jubileu de Almeida, tendendo para o caricato e o risível, flagrado num bordel “[...] numa época em que ainda se levava em conta o decoro parlamentar, era um acinte” (CASTRO, 1992, p. 275) que, inevitavelmente, trabalha a favor da sátira rodriguiana para expor, neste caso, uma desordem política, ou melhor, uma passagem debochada da própria história.

Em vista disso, percebe-se que a comicidade rodriguiana “[...] pode ser vista como uma força que ‘puxa para baixo’, que instala a crise, que divide, faz rachar, estalar a superfície de toda imagem solene, fechada em sua gravidade, polida e monolítica” (MENDES, 2008, p. 86). O riso surge como elemento que desmascara a aparência virtuosa e, aliado a ironia, estratégia que se corporifica também pela sobreposição de elementos inconciliáveis subjacentes à personagem, se torna um gerador de reflexões acerca da distorção entre realidade e aparência.

Ademais, Pola Negri ainda tenta convencer Glorinha a ter o deputado como cliente porque ele possuía o poder de “[...] arranjar um *big* emprego num instituto desses. Pra Ivonete arranhou um emprego. Arranja pra ti, com o pé nas costas” (PMT, p. 787), apontando, ao mesmo tempo, para os privilégios resultantes de se ter como cliente um parlamentar e para a corrupção política no serviço público brasileiro. As presenças de Jubileu de Almeida e de uma menina de dezesseis anos de idade num bordel é também o mote de que precisava o

dramaturgo para denunciar a proteção policial ao estabelecimento como vantagem de se ter como frequentadores homens importantes na sociedade. Vejamos o diálogo entre Pola Negri, Glorinha e Madame Luba:

GLORINHA – E se a polícia entra aqui?... Se leva todo mundo e se, depois, meu tio vai me buscar no distrito?... Madame, meu tio me mata a pauladas, juro à senhora!

(*Rebenta em soluços.*)

POLA NEGRI – A polícia aqui não pia!

MADAME LUBA – A polícia está no meu mão! Eu tomei meus providências! Pola Negri, conta ela o meu esperteza!

[...]

POLA NEGRI – O negócio é cem por cento. Presta atenção e vê como madame Luba soube craniar o troço. Em primeiro lugar, aqui só entra deputado, quer dizer, freguês com imunidade. Te pergunto – a polícia vai prender um deputado? Com que roupa? E, além disso, isso aqui não é casa de mulheres araqueadas. Só trabalhamos com meninas, de quinze, dezesseis e até quatorze, de família batata! (*PMT*, p. 785).

Note-se que, intencionalmente, é promovido o desmascaramento dos valores aceitos pela sociedade da época, uma vez que, enquanto os representantes da polícia e da política deveriam defender a moralidade pública e a inocência das “moças de famílias” ilibadas do vício, eles atuavam como protetores e promotores da prostituição.

Rodrigues explora aspectos realistas, mesclando-os com humor e ironia para usar a sátira em sua função corretiva, ridicularizando os abusos de representantes do poder, recorrendo a normas morais estritas para negar “as certezas” da audiência, ruindo o respeito dedicado àquelas instâncias, e provocando, muitas vezes, reações de irritação ao desmascarar o mundo e mostrar a ambiguidade inerente a ele (HUTCHEON, 2000). Questões de poder e de autoridade que se interligam no funcionamento de sua ironia, pautada em estratégias de oposição como a caricatura e o rebaixamento do objeto ironizado, tornaram o dramaturgo vítima também da censura social.

Em virtude de sua denúncia jocosa, por exemplo, de que no bordel de madame Luba a polícia não atuaria porque se vivia “tropeçando em imunidades”, consta que na noite de estreia, 19 de junho de 1957, no Teatro Municipal do Rio, a reação da maioria dos espectadores foi de vaiar e insultar Rodrigues, os atores, as atrizes e até seu texto. Conforme o dramaturgo:

[...] ao baixar o pano, no terceiro ato, o teatro veio abaixo. Explodiu uma vaia jamais concebida. Senhoras grã-finérrimas subiam nas cadeiras e assoviavam como apaches. Meu texto não tinha um mísero palavrão. Quem dizia os palavrões era a plateia. No camarote, o vereador Wilson Leite Passos puxou um revólver. E, como um Tom Mix, queria, decerto, fuzilar o meu texto. Em suma, [...] a plateia só faltou me enforcar num galho de árvore (*apud* MAGALDI, 1993, p. 76).

Como se pode perceber, a política da ironia nem sempre é simples, justamente porque ela instala uma relação entre o ironista e sua plateia que é política por natureza, no sentido de que “mesmo enquanto provoca o riso, [ela] invoca noções de hierarquias e subordinação, julgamento e talvez até mesmo superioridade moral” que desvelam as ideologias dominantes (CHAMBERLAIN, 1989 *apud* HUTCHEON, 2000, p. 36). Sendo assim, e pela recepção da primeira encenação de *Perdoa-me por me traíres*, pode-se dizer que a cena da ironia rodriguiana é social e política porque possui o poder de provocar devido a sua configuração opositora e subversiva.

Pelo mesmo caminho, seguirá o dramaturgo em *O beijo no asfalto* ao promover o desmascaramento da autoridade policial. Logo na primeira rubrica do texto, sobressaem as marcas da ironia rodriguiana, na constante relação entre o dito e o não-dito, ao descrever o delegado Cunha tendendo para a sátira e a caricatura: “Distrito policial correspondente à praça da Bandeira. Sala do delegado Cunha. Este, em mangas de camisa, os suspensórios arriados, com um escandaloso revólver na cintura” (*BNO*, p. 943). Neste caso, a estratégia primeira de Rodrigues é encarnar o tipo para depois inferiorizá-lo, dado que representa o desleixo inapropriado para sua posição e, exageradamente seu poder. A respeitabilidade exigida pela personagem é, desse modo, desconstruída pela deformação e pela zombaria subjacente a sua descrição.

Observa-se, além disso, que o jogo irônico do dramaturgo compraz-se em tudo que se opuser ao engrandecimento. Para tanto, durante a conversa com o jornalista Amado Ribeiro, que já o havia espinafrado no jornal em que trabalha, o delegado é representado como apoplético, vermelho de cólera, exaltado, irritado, furioso, incoerente, histérico, arquejante de indignação, falando aos arrancos e, às vezes, quase chorando, para, então, desmoronar-se em cima da cadeira e passar o lenço no suor abundante. Neste momento, a descrição, o jogo de adjetivos, a hipérbole rodriguiana e o prosaico trabalham a favor da ironia, funcionando como elementos que inferiorizam a figura do delegado, distanciando-o do estereótipo de poder ao mesmo tempo em que o rejeita como modelo de mundo instituído.

Noutro momento, o delegado é o próprio porta-voz da decadência, que será ampliada ainda mais pelo repórter:

CUNHA (*num lamento*) – Estou mais sujo que pau de galinheiro!

AMADO (*incisivo e jocundo*) – Porque você é uma besta, Cunha. Você é o delegado mais burro do Rio de Janeiro!

[...]

CUNHA (*com um esgar de choro*) – Te dou um tiro!

AMADO – Você não é de nada. Então, dá. Dá! Quêê?

CUNHA – Qual é o caso? (*BNO*, p. 945).

Rodrigues representa a autoridade policial como um covarde e fraco que, diante da possibilidade de enfrentamento com o repórter, tende mais para o choro do que para a ira. Entretanto, anteriormente, Cunha assume que deu um tapa numa mulher grávida, provocando o aborto, o que demonstra que sua valentia só era assumida diante de pessoas frágeis. Ao retratá-lo como um covarde, Rodrigues nada mais faz do que ironizar para satirizar seu papel social e os valores subjacentes a sua suposta autoridade.

Prova disso é que diante de Arandir, descrito como “uma figura jovem, de uma sofrida simpatia”, dando a entender fragilidade, ele usará da agressividade policial. Quando o protagonista diz que não conhecia o atropelado, Cunha afirma que “por essas e outras é que a polícia baixa o pau. E tem que baixar mesmo!” (*BNO*, p. 953) apontando para a truculência da polícia quando lhe é conveniente. Neste sentido, a ironia rodriguiana faz uso das convenções e do abuso policial, usando sua linguagem e vestindo suas máscaras, primeiro, para se articular e se fortalecer, e depois, para arrancá-las e desvelá-las.

Outra vítima do cinismo, da desumanidade e da tortura policiais é Selminha, levada pelo investigador Aruba à casa de um amigo do delegado e de Amado Ribeiro para interrogatório. Observemos a denúncia que se estabelece no diálogo abaixo:

SELMINHA (*fremente*) - Eu fui ameaçada! Ameaçada!

[...]

ARUBA (*numa gesticulação de cafajeste*) – Ela quis botar banca! Não queria vir! Resistiu, já sabe!

[...]

CUNHA (*com descaro grandiloquente*) – Aruba! Você maltratou essa senhora, hem, Aruba?

SELMINHA (*chorando de humilhação*) – Disse que. Disse! Que se eu gritasse, que eu apanhava na boca! E me torceu o braço. (*para o investigador*) Torceu! (Idem, p. 972).

O objetivo rodriguiano em desmascarar a instituição policial encontra-se em várias cenas em que a polícia, juntamente com a crueldade do repórter, tem representadas suas práticas de coação e agressão. Selminha, que já havia sofrido ameaças, será torturada psicológica e fisicamente por Cunha e Amado. Deixemos que ela mesma nos mostre como ficou aterrorizada:

SELMINHA (*com súbita revolta*) – E se a polícia me seguir?

DÁLIA (*com irritação*) – Arandir está esperando!

[...]

SELMINHA (*gritando*) – Mas se eu for presa. (*desatando a chorar*) Você quer que eu seja presa. (*com desespero*) E que façam outra vez aquilo comigo, outra vez?

DÁLIA (*conciliatória*) – Selminha!

SELMINHA (*trincando os dentes*) – Nunca pensei que. Me puseram nua! Fiquei nua para os dois sujeitos!

[...]

SELMINHA – E o miserável, o cachorro ainda me disse que me queimava o seio com o cigarro! (*soluçando*) Nua! Nua! (Ibidem, p. 984).

A esposa de Arandir é mais uma das vítimas de uma violência gratuita empreendida por aqueles que deveriam defendê-la. Consequentemente, subjacente ao texto de Rodrigues, há o questionamento sobre as formas como as autoridades fazem uso das leis e a que propósito elas servem, afinal. O modo de questionar rodriguiano faz surgir a ironia por meio da justaposição de elementos incompatíveis – lei e corrupção, ordem e desordem –, que perpassam a representação da Lei em *O beijo no asfalto* com o intuito explícito de desmascarar e satirizar as práticas ilegais e a burla desse conjunto de regras sociais pelos seus agentes e representantes.

Por certo, ao trazer um delegado e um investigador que se aliam a um repórter para trabalharem unicamente a favor de seus interesses pessoais, a obra de Rodrigues é muito atual pela problematização que estabelece, levando-nos a concordar com estudiosos quanto a um dos propósitos do dramaturgo em *O beijo no asfalto*: rever o Brasil e apontar a constante burla e corrupção da lei brasileira. A Lei, representada por personagens inescrupulosas e violentas, que agem desonestamente, é problematizada pelo dramaturgo carioca ao trazer à tona o delegado Cunha e o investigador Aruba, criações que estão distantes de suas funções fundamentais, já que não restabelecem a ordem, tampouco a segurança individual e coletiva.

Também em *Toda nudez será castigada* Nelson Rodrigues satiriza esta instância do poder. Porém, em contraposição às personagens de *O beijo no asfalto*, o dramaturgo não nomeia o funcionário que chefia a atividade policial, tratando-o apenas como Delegado, o que, de antemão, já sinaliza para a construção de um tipo social. O encontro do leitor com essa personagem dá-se porque Serginho, jovem de 18 anos, casto que “não conhece nem o prazer solitário” (*TNC*, p. 1079) flagra o pai, Herculano, e sua amante, Geni, nus. Ao confirmar que o pai não mantinha o luto por sua mãe, o rapaz se descontrola, bebe e briga em um bar. Em virtude disso, é preso e, na cadeia, estuprado pelo ladrão boliviano. Herculano saberá do ocorrido por uma das Tias que ajudou a criar Serginho, e, tomado pela fúria, vai armado até a delegacia e desacata o Delegado, responsabilizando-o pela violação do filho e porque o ladrão boliviano já estava em liberdade sem pagar pelos seus crimes. O Delegado, por sua vez, explode e, ao invés de se tornar motivo de riso, será usado pelo dramaturgo para satirizar, de uma só vez, sua falta de interesse pela manutenção da lei, os trâmites desta, a falta de investimento na polícia e a situação dos presos:

DELEGADO – Chega! Agora o senhor vai me ouvir! Tem de me ouvir! Eu sou uma autoridade e não um palhaço!

(*Herculano emudece*)

DELEGADO – Polícia coisa nenhuma! O senhor não conhece nossa justiça! A polícia prende e a justiça solta! Apareceu aqui o advogado, um desses advogados – com *habeas corpus*. (*arquejante*) A lei é cheia de frescuras!

[...]

HERCULANO – Mas alguém! Alguém tem que fazer alguma coisa! (*berrando*) Temos que fazer alguma coisa! Alguma coisa!

DELEGADO – Ora, meu caro! (*incisivo*) Polícia é verba! Não temos xadrez, temos que improvisar um xadrez! Não há pessoal, nem espaço. O senhor já viu o depósito de presos? Vale a pena. Outro dia. O senhor não leu o jornal? Fizeram com um cego a mesma coisa, deram uma curra no cego! E era cego, fumava maconha, mas era cego. Polícia é verba (*TNC*, p. 1088-1089).

Essa capacidade irônica de analisar criticamente a sociedade em que vivia torna decerto a obra de Nelson Rodrigues incômoda e inadequada, não só para seu momento histórico, uma vez que apresenta a incompetência e a degradação daqueles que detêm o poder e, que, *a priori*, deveriam zelar pelo bem social, mas não o fazem. Outrossim, o dramaturgo não elabora em primeiro plano uma visão idealizada, pelo contrário, permite que suas obras entrem em contato direto com a sociedade e os valores vigentes, transformando suas observações e seu ponto de vista, nem um pouco simpáticos ao *status quo*, em caricatura, humor e ironia satírica.

Se o dramaturgo brasileiro usa da caricatura, do humor, da ironia e da sátira como estratégias para empreender sua crítica à corrupção política e familiar e à violência dos detentores do poder, construindo sua obra de forma muito verossímil, e, portanto, desautorizando as autoridades respeitadas socialmente, o português Bernardo Santareno toma como objeto de sua crítica e alvo de sua ironia a mentalidade religiosa e repressiva. Importa esclarecer que diferente de Nelson Rodrigues, Santareno não faz uso da comicidade nem de outros recursos que geram o riso na literatura, principalmente, porque os mecanismos que trabalham para este resultado são desprezíveis nos discursos religiosos, uma vez que a linguagem desse gênero é sempre produto de seriedade, certezas, santidade, não cabendo, por exemplo, a ambiguidade (ORLANDI, 1996).

Faz-se necessário frisar também que o Salazarismo tinha como matriz ideológico-política o “catolicismo social” originário do pensamento democrata-cristão existente em Portugal nos começos do século XX⁵¹. A Igreja, mesmo com algumas vozes opositoras, por

⁵¹ Segundo Manuel Braga da Cruz, “o pensamento social democrata-cristão, no interior do qual se forjou em Portugal o corporativismo salazarista, constituiu-se (como pensamento político e organização social) na tentativa de resposta doutrinária interclassista ao liberalismo burguês e ao socialismo, nas suas várias expressões teóricas. Daí a sua compreensível natureza pequeno-burguesa e conservadora, que favorecerá aquilo a que [...] poderemos

sua vez, não só constituiu um importante suporte institucional do regime, como também contribuiu para promover a ascensão de Salazar e do Estado Novo (CRUZ, 1978). Este, por seu lado, apoiado em suas concepções católicas, trazia três pilares fundamentais para o fortalecimento da ideologia do regime: Deus, Pátria e Família. A importância, contudo, não era dada nessa ordem, já que a soberania não estava reservada a Deus ou a Igreja Católica, mas ao ditador que não abandonava em seus discursos a ideologia cristã, usada muitas vezes, para justificar seus atos.

Levando o contexto sócio-histórico em consideração, pode-se dizer que nos textos dramáticos *A promessa* e *O pecado de João Agonia*, a oposição e a crítica santareniana se corporificam através da interdiscursividade e da paródia, mecanismos que participam da estruturação de sua obra, recuperando o já-dito por meio da presença de um contexto histórico e de discursos sacralizados bem delimitados que permeia o ficcional. Se Nelson Rodrigues não apresentava ficcionalmente uma visão idealizada da sociedade brasileira, Santareno, por seu turno, não romantizava o contexto sócio-histórico, religioso e cultural a que alude em seus textos dramáticos, mesmo naqueles do chamado 1º ciclo, os quais trazem elementos que nos remetam a tragédia clássica como a falha trágica, o fatalismo, a *hybris* e a *peripécia*, dentre outros.

Tanto em *A promessa* quanto em *O pecado de João Agonia* a interdiscursividade, isto é, o imbricar de discursos, surge a partir dos títulos, cujos vocábulos são oriundos de uma linguagem de natureza religiosa, particularmente, a católico-cristã, o que indicia a intenção irônica de Santareno: dar a entender uma coisa enquanto, no fundo, fala de outra. Com a leitura das obras, verificamos que o dramaturgo, pretende, ao invés de fazer apologia às crenças e leis religiosas, problematizar a mentalidade inerente à sociedade portuguesa.

No primeiro texto, o interdiscurso irônico acontece com a repetição das promessas, práticas cristãs a que recorrem quase todas as personagens da aldeia de pescadores. Antes de José fazer a promessa, sua mãe, grávida de Jesus, seu segundo filho, igualmente prometeu: “Que nasça ceguinho o filho que trago no meu ventre, se eu não der a Nossa Senhora dos Navegantes um vestido novo de seda azul com bordado de ouro, mais trinta notas de cem: assim Ela salve o meu filho Zé!” (AP, p. 79). José estava doente e “desenganado” pelos médicos e sua mãe só viu na prática a chance de ele se salvar. Contudo, ao mesmo tempo em que recupera este tipo de prática religiosa, o dramaturgo a desconstrói ao promover a quebra das promessas, o que implica, em sociedades guiadas pelos valores cristãos, uma série de

apelidar de *inversão fascizante da democracia cristã* que se operará com o salazarismo” (CRUZ, 1978, p. 267, grifo do autor).

ofensas a Deus ou aos santos (BAUBETA, 1994). Ao fazer uso dessa estratégia, o dramaturgo relativiza e desvia o olhar do público para outras possibilidades, desconstruindo, já de início, a não-reversibilidade⁵² dos papéis atribuídos a Deus, o “poder único”, e ao homem, “vontade desse poder”, na relação que mantém.

Trata Santareno de negar o caráter absoluto da prática e das superstições arraigadas no seio do povo português ao apontar não só para a necessidade de prometer algo a Deus, a uma santa ou à Igreja, com o intuito de alcançar uma graça, como também para o ser humano quebrando regras religiosas, dividido entre a necessidade e o sofrimento porque crê na possibilidade de concretização do castigo divino. À guisa de exemplos, pode-se tomar a personagem Jesus e sua crença de que tinha nascido cego “[...] porque [sua] mãe fez uma promessa que não cumpriu; jurou falso o santo nome de Deus. E foi castigada [...]” (AP, p. 79) ou, ainda, o conselho de Salvador à Maria para que ela repense o prometido junto com José:

– Vai falar com o padre, Maria do Mar: promessas assim, não devem fazer-se. Mas se, num momento de aflição, um pobre mortal as faz... deve mudá-las. Vai ter com o senhor Prior, Maria do Mar! Faz o que eu te digo, rapariga... Verás como, depois, tudo mudará nesta casa: vocês não são santos!... (Idem, p. 15).

Decerto, há aqui uma piscadela irônica do teatrólogo, apontando para a desconstrução de outra propriedade do discurso religioso: a negação (ORLANDI, 1996). Enquanto as oposições presentes neste discurso se dirigem à pressuposição do sim no ouvinte, Santareno dá, por meio da fala de Salvador, o poder de dizer não, logo a não aceitação tácita das ideias e argumentos que veiculam. É por meio dessa retórica pelo avesso que o dramaturgo tentará mostrar os homens como seres imperfeitos, nem um pouco aptos a viverem a castidade, a renunciarem aos desejos e aos prazeres da carne. “Vocês não são santos!”: é o que diz o sábio Salvador e Santareno àqueles que pregavam leis a ser seguidas a qualquer preço, sem levar em conta o livre arbítrio.

Já *O pecado de João Agonia*, ao usar o vocábulo “pecado”, mostrando, mais uma vez, intimidade com o discurso e ponto de vista religiosos, Bernardo Santareno torna a ironia, potencialmente, uma arma de oposição eficaz, já que essa estratégia discursiva se dirige, explicitamente, ao meio social português e a sua moral religiosa. Fazer referência a tal condição em pleno Estado Novo, trazendo o veredicto religioso, ainda por cima, no título do

⁵² De acordo com Eni Puccinelli Orlandi, as propriedades do discurso religioso estão ligadas a sua não-reversibilidade entre os planos temporal e espiritual (dissimetria), ou seja, apesar de o poder dirigir-se à divindade, nada altera sua subserviência às ordens divinas (ORLANDI, 1996).

texto, pode ser visto como uma estratégia que objetivava chamar a atenção, provocar e tirar da penumbra aqueles que estavam às margens, utilizando as palavras/armas de quem os colocaram lá.

Acredita-se que é esse pré-julgamento e o peso da “violação” carregado por tantos outros Joãos que pede a ambiguidade, tão cara à ironia, presente em seu sobrenome: Agonia⁵³. Ao escolhê-lo como protagonista, Santareno faz mais do que representar a trajetória daqueles cuja orientação sexual se dirige ao mesmo sexo. Encena a própria consciência que essas pessoas têm da situação em que vivem, num meio opressivo e preconceituoso, já que os nomes próprios podem ser “[...] puros ganchos para pendurar descrições definidas [que] provêm de um repertório de comportamentos e ações” socialmente condicionados (ECO, 2006, p. 46). Desse modo, ao aliar pecado à agonia, o dramaturgo põe lado a lado dois mundos, causa e consequência que se entrecruzam em João.

Apesar de não ter um representante direto da Igreja em *O pecado de João Agonia*, a instituição e seus símbolos se fazem presentes, também, por meio de mecanismos de repetição e persuasão, os quais se manifestam através dos nomes das personagens, dentre elas, José e João. A primeira nos remete a personagem célebre do Novo Testamento, o carpinteiro designado por Deus para ser o marido da mãe de Jesus Cristo. O nome João, por sua vez, alude ao mais jovem dos apóstolos de Jesus Cristo. Ademais, há muitos vocábulos oriundos do campo semântico religioso, tais como pecado, alma, credo, céu, inferno, demônio, salvação, calvário, aurelada, sacrifício.

Santareno também faz uso de estereótipos e chavões que possuem a força daquilo que Umberto Eco (2006) chama de sintagmas cristalizados, tais como, “Credo”, “Santo Nome de Deus”, “Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo”, “Louvado seja Deus”, “Graças ao Altíssimo”, “Virgem Santa”, “Nossa Senhora”. Verifica-se ainda a importância atribuída ao papel da avó de João, Rosa Agonia, velha visionária, que representa as crenças de fundo popular com suas cantigas, apontando o fim trágico do neto.

Acredita-se que tal repetição, nesse contexto, não é destituída de intenção irônica, já que ela pode ser usada pelo dramaturgo para salientar, com contundência, aspectos como a religião que se mantinha incrustada na cultura e na vida cotidiana portuguesas. Não podemos esquecer, ainda, que o uso de vocabulário específico, tal qual o oriundo do discurso religioso, pode funcionar como um recurso argumentativo indireto, essencial no processo irônico santareniano, já que esses termos “[...] funcionam como elementos de confrontação, de

⁵³ São campos semânticos do vocábulo: ânsia de morte; estado de quem está prestes a morrer, e cujo corpo parece lutar para continuar vivendo, ou ainda sofrimento, amargura, aflição (FERREIRA, 2001, p. 30).

ambiguidade, na medida em que, sendo *reprise* dissimulada, equivalem a uma rejeição implícita do modelo de mundo instituído pelos elementos escolhidos para serem reinstaurados” (BRAIT, 2008, p. 93). Não há dúvidas de que é o mundo religioso português com suas crenças, seus santos e estereótipos que Santareno ressignifica, para, assim, aproximar o mundo ficcional do real e empreender suas críticas aos elementos que serviam de base ao momento histórico português no interior do qual produziu seus textos dramáticos.

No que se refere, especificamente, à avó de João, Rosa Agonia, já foi apontado anteriormente que a praga rogada por ela ao neto pode ser vista como o primeiro sinal de seu infeliz destino. A serviço do clima denso e fatalista, estão os olhos verdes, elementos que possuem a função prenunciar o trágico e estruturar a tragédia santareniana assim como a maldição herdada por Édipo anuncia sua infelicidade. Porém, ao utilizar-se desse tipo de imprecação, “gênero do discurso a que o emissor recorre por tradicionalmente se lhe atribuir um poder mágico de destruição de um oponente” (NOGUEIRA, 2008, p. 1), Santareno parodia um elemento de tradição oral, presente na civilização portuguesa, com o intuito de satirizar um mundo que não obstante ser cristão vive apegado aos ditames da superstição e da maldade. Há, ainda, que se levar em conta que este tipo de discurso só era aceito como praga canônica, texto mágico-religioso, cujo objeto da maldição era uma entidade, como o Diabo, e não uma pessoa.

Nesta perspectiva, a paródia surge como uma imitação que promove a dessacralização da prática, visto que para a ortodoxia judaico-cristã a maldição “não passa de um texto herético, maldito, cuja natureza ético-moral é fortemente negativa e contrária ao pacifismo da mensagem de Cristo” (Ibidem, Idem). Ora, se o Portugal no qual o dramaturgo viveu dizia seguir as normas e moral cristãs, trazer uma prática considerada herética a permear todo o texto só vem a confirmar suas intenções irônicas.

Além do mais, a ambiguidade inerente à personagem Rosa permitirá que a sátira santareniana aconteça gradativamente, uma vez que a partir daquela imprecação inicial, o dramaturgo irá buscar no eco mais antigo da tradição sua formulação em versos. A “moda” abaixo é cantada por Rosa sempre em momentos de aflição, o que irrita a nora, levando-a a temê-la e a acreditar que, mesmo louca, seu ódio por ela se manteve igual.

Verde o ar,
verde a rosa,
verde o canto
que os pássaros hão-de-cantar!

Verde o sangue,

verde o pranto,
verde o suor
que a mãe parida suar!

Verde a água,
verde a flor,
verde o pano
que, ao nasceres, te embrulhar!

Olhos verdes... ai, olhos verdes...
verde os olhos do menino!
Chora Rita, Ritona feia:
olhos verdes... verde destino!... (PJA, p. 20-21).

Carlos Nogueira afirma, ainda, que a “praga em verso é uma máquina de subjectividade irreductível que organiza o caos de palavras e sentimentos do enunciador” (NOGUEIRA, 2008, p. 10). Assim, o que há de mais íntimo em Rosa, seu ódio por Rita e pelo filho que ela carrega no ventre, expressa-se na praga, enquanto a temática dos “olhos verdes” passam a simbolizar tanto o sofrimento de Rita quanto o destino trágico de João.

Também há de se evidenciar que a maldição, dentro da metamorfose operada por Santareno – da imprecisão inicial a sua construção em versos –, conserva todos os elementos que fazem a sua especificidade: “palavra que, como corpo estético e pragmático, total na sua brevidade, racional na sua voragem, aparentemente só movida por uma vil e descontrolada irracionalidade”. O objetivo último de sua construção pauta-se no desejo não só de “remir o enunciador, lançando-o, altivo e vitorioso, pelo menos no momento da proferição, sobre um oponente” (NOGUEIRA, 2008, p. 8), mas também no propósito de retomar uma tradição, parodiando e satirizando as superstições portuguesas tão enraizadas na cultura popular.

A força da praga eleva-se no dia em que João nasceu, uma vez que Rita acredita que “o ar do quarto ficou todo verde... Verdes eram as lágrimas da minha aflição e o suor das dores que me retalhavam toda (*as mãos no ventre*)!... E verde ficou a primeira água em que lavaram o menino!?” (PJA, p. 22). Pode-se perceber que em seu relato, ela apenas repete o conteúdo da praga. As ações e os estados nomeados em cada estrofe são convertidos em *fatós*, no contexto de situação dos versos, pela repetição anafórica do adjetivo “verde” e pela passagem gradual dessa cor, como característica de elementos da natureza, para a tonalidade da dor e do sofrimento de Rita, durante o parto, e após, ao ver a cor verde também nos olhos de seu filho.

Por outro lado, Bernardo Santareno traz também as vozes opositivas e descrentes em relação a esta crença como a de José, marido de Rita, que insiste em dizer para todos que ele estava lá e não viu nada além de ela “escorrendo numa grande sangueira... que ficou mais

varia que a cana verde, tresmalhadinha do juízo” (PJA, p. 22). Já Teresa vê a avó como uma inocente, uma coitada que não sabe o que diz, mesmo quando testemunha a repetição das pragas e xingamentos direcionados especialmente a sua mãe:

ROSA – Aqui d’el-rei! Matam-me, matam-me! (*Foge, de gatas, pela chaminé: Teresa e Rita agarram-na. De repente, levanta-se em pé, sobre a lareira, muito direta, vestida de negra, esfarrapada; voz gutural, com agudos riscados*) – Rita, Ritona! Pele de cobra, mãos de sapo, olhos de coruja! Rita, Ritona!! Que as formigas te comam as vistas, que uma nascida ruim te roa as tripas!... Rita, Ritona! Pele de cobra, mãos de sapo, olhos de coruja! (Idem, p. 19).

Contudo, após o retorno de João Agonia, o comportamento e as falas de Rosa abandonam o tom de maldição e adquirem o valor da profecia. Sua mudança de comportamento dá-se depois que João começa a esculpir em madeira o rosto de sua mãe e quando termina a escultura percebe que esculpiu o rosto de Toino. Quando Maria Giesta nota a semelhança da escultura com seu irmão, João se irrita e destrói a peça a golpes de faca. A partir daí, Rosa, sempre de joelhos, dirige-se ao seu filho: – “[...] Vês, Zé, estás a ver?... (*Começa a chorar dum modo infantil, agudo*) Não tem olhos... tiraram-lhe os olhos! (*Abraça sôfregadamente a escultura*) Está cego... está ceguinho!... (*Feroz*) Rita, Ritona, dá-me os olhos do meu menino!... (*Chora*)” (Ibidem, p. 125). E até o fim do 2º ato, quando Manuel revela o segredo de João para toda a família e para as pessoas do povoado onde moram, ela continuará acariciando a cabeça mutilada, chorando baixinho, em tons agudos, inicialmente, para depois transformar seu choro em estridência.

Com já era de esperar, a mudança de comportamento da sogra só vem a confirmar a força da superstição em Rita, uma vez que ela prefere acreditar que o destino do filho foi decidido por uma praga e não pelo preconceito local e familiar. Ademais, Santareno parodia o gênero proferido por Rosa que se encontra inscrito na mais genuína tradição oral portuguesa para, de certa forma, empreender sua crítica ao preconceito e à limitação das ideias de um povo que vivia, ainda, dependente de sinais e superstições.

Em razão disso, o signo-sinal, que é a praga, considerado um dos modos de condução do cotidiano coletivo português, desdobra-se ficcionalmente sobre si mesmo no texto de Bernardo Santareno, transformando-se na representação da memória de um primeiro texto, que teve seu sentido ideológico subvertido, mas que constituiu, por muito tempo, um mecanismo significativo de regulação da sociedade. Uma voz que representa tantas outras vozes teve em uma personagem, conjunção de louca com feiticeira, seu corpo ficcional,

ressurgindo para maldizer e anunciar males a outrem. A verdade é que a prática não nega suas origens, já que é oriunda da

[...] religiosidade popular que chegou ao século XX, não sendo expressamente antagônica ao cristianismo, mas apresentando um conjunto variado de credences conducentes a um sentimento religioso enraizado no terror, contrário à razão, o que levava alguma gente ao cumprimento de falsas obrigações, a quimeras ou a acreditar em coisas ineficazes (QUADRADO, 2008).

tal qual Rita se comportava diante da loucura de sua sogra.

Nesse caminhar santareniano, nos depararemos, ainda, em *O pecado de João Agonia*, com um conselho familiar composto apenas por homens, cuja função é julgar e condenar o protagonista, sem dar-lhe o direito de defesa:

JOSÉ (*Angústia profunda; voz dura, fala pausada*) – O mano Miguel, mais o mano Carlos... tu, Fernando... e eu, somos os quatro bordões vivos da família dos Agonias: Por isso os mandei chamar. Enxotei daqui as mulheres: Esta, é querela de homens e só de homens!... Tenho um filho que pecou: um pecado que é como uma praga de Deus, pior que a doença mais ruim, pior que a morte...!! Como é que eu hei-de lavar a sujidade que ele entornou sobre a nossa família?! Sei que essa é a minha obrigação. Deem-me a esmola dos vossos conselhos... (*PJA*, p. 137).

De antemão nos chama atenção o estado psicológico em que se encontra José. Pode-se perceber que este chefe de família vive a inquietude e o sofrimento despertados pela consciência da necessidade da morte de seu filho. Diante de uma situação decisiva para o destino de João e da comunidade, sua fala aos outros homens e a forma “dura” e “pausada” como expressa o conflito deixa entrever que apesar da necessidade de resolvê-lo, ele o faz muito mais por obrigação moral e social do que por ódio.

Se tomarmos o trecho acima pelo viés da narratividade (FIORIN, 2008) verificamos ainda que há dois estados textuais sucessivos e diferentes que se entrecruzam para a tomada da decisão final. No primeiro trecho, encontramos um discurso de gênero que aponta para os papéis sociais dos homens – os bordões, ou melhor, aqueles que possuem o poder de tomar as decisões difíceis em momentos importantes – e das mulheres – aquelas que são expulsas nos momentos de crise, muitas vezes à força, sem o direito de intervir ou opinar sobre assuntos conflituosos. Também nos deparamos com o discurso que gradativamente passa do religioso – pecou, pecado, praga de Deus – para o discurso médico – doença – até o social que vê a orientação sexual de João como pior do que a morte, como uma imoralidade que o jovem “entornou” sobre a família e que precisa ser limpa para que a respeitabilidade seja recuperada. Ao fechar sua fala pedindo o auxílio e o socorro dos outros homens da família Agonia como

uma espécie de esmola, fica claro que, não obstante os argumentos negativos, a angústia prevalece. Contudo, os valores familiares e a moral religiosa que permeiam o diálogo nos leva a crê que o veredito já foi dado, mesmo que a forma de concretizá-lo não tenha sido, ainda, definida.

O porta-voz da Família precisa do apoio dos outros componentes e de sugestões para resolver o problema. A primeira virá de Carlos e receberá a concordância de quase todos:

CARLOS (*Para Miguel: com voz surda, ardente.*) – Quando um cavalo, ou um cão, que a gente estime, que a gente traga no coração, dá uma queda e parte ossos grandes, ou quando apanha chaga ruim e sem cura... que é que a gente lhe faz, mano Miguel?!...

MIGUEL (*A tremar*) – Bota aí uma cavaca no lume, Fernando... (*levanta-se e vai aquecer-se no fogo da lareira*) Jesus, que frio este!?!...

JOSÉ (*Transido, imóvel; a fala cortada por um soluço.*) – Abate-se... um animal desses abate-se!...

CARLOS (*Que se aproxima de Miguel*) – Por bem-querer, Miguel, por amor!...

[...]

MIGUEL (*De costas para Carlos, aquecendo-se*) – Assim se faz... Com os animais (*acentua a palavra*) é assim...

CARLOS – Quando a moléstia não tem cura...!?

MIGUEL (*Que se volta lenta, ansiosamente para Carlos*) – Mas com as pessoas é diferente: Os antigos da nossa família deixaram cumprir-se, até ao fim, a vida da avó Conceição, que estava minadinha pela lepra... e não lhe faltaram com a botica, nem com a caridade do trato!...

FERNANDO (*Explosão*) Mas a doença da avó não era marca vergonhosa, não cobriu a família toda de ranho, como...!!! (*Cala-se de súbito, torturado*)

CARLOS (*Para Miguel*) – Não há botica que lhe valha!: Aquilo não é uma moléstia, é uma... uma danação!! (*PJA, p. 139-140*).

Pode-se perceber que os argumentos de Carlos pautam-se no comparativo entre João e um animal querido, mas que ao apanhar uma doença sem cura/homossexualidade precisará ser sacrificado. No final do diálogo, ele confessa que vê a orientação sexual do sobrinho como algo maior do que uma moléstia: é sua condenação às penas do inferno. José, apesar de concordar com o irmão, continua emotivo e dorido. De todos, pode-se perceber que Miguel é o que está menos à vontade com a situação. Ao frisar que o ato de abater deveria ser destinado apenas aos animais, defendendo que quando se tratasse de pessoas a atitude deveria ser diferente, deixa entrever sua hesitação e discordância diante do veredito. Traz ainda como argumento de defesa o exemplo da tradição familiar em não abandonar os leprosos, porém, é apenas uma voz discordante que será suplantada pela determinação de Fernando e Carlos.

Francisco Martinho, ao estudar o pensamento autoritário no Estado Novo português, assegura que uma das características determinantes para a consolidação do regime salazarista era a defesa da violência, desde que para fins “positivos” (MARTINHO, 2007). Aproxima-se, mais uma vez, realidade e ficção, visto que a manutenção da ordem social, objetivo dos

Agonias, carrega aquela positividade de que nos fala o estudioso. Por certo, a ironia que se corporifica no diálogo acima dá-se, sobretudo, por meio da denúncia daquele contexto histórico, mas também através dos argumentos usados para justificar a violência, já que em lugar de dizer, direta e explicitamente, que João deveria ser abatido por causa do mal-estar que sua condição sexual causa ao meio social e à família, Carlos, Fernando e José dizem o contrário, acrescentando também os sentimentos de “bem-querer” e de amor, o que modaliza o enunciado como um todo e sinaliza para uma apreciação apenas no campo do discurso.

Se no Estado Novo português, a individualidade não poderia existir, sendo suplantada pela Família, a decisão final será pronunciada por José, o chefe da instituição, ainda martirizado pela obrigação de se resolver o problema:

JOSÉ (*Crucificado*) – E penso, mano Miguel, tenho pensado muito... Cuida que não?!... Inda a noite passada: levei um ror de horas a fio, a pensar que Deus Nosso Senhor entregou o seu amado filho Jesus Cristo à morte, e morte de cruz!, tão só porque tal era bom prá gente todos...! E olhe que Ele, o Pai, era Deus e podia mudar tudo num instante... e não se esqueça de que o Filho, Jesus Cristo, era inocente de qualquer pecado, mais limpo que a mais purinha das crianças!...
(*PJA*, p. 140).

Observa-se que o trágico instaura-se aqui por comparação, uma vez que assim com Jesus Cristo, João também é inocente, mas ambos não podem fugir da força do destino. Se Deus determinou o que viria a acontecer a seu filho, sem dar-lhe chances de fugir ou mudar o que estava determinado desde o seu nascimento, o destino trágico de João foi demarcado por sua orientação sexual, algo inerente a ele, mas não escolhido.

O pai de João busca justificar as ações, de antemão, se apoiando na força secular que vem da narração do sacrifício de Cristo, ao mesmo tempo em que traz as metáforas, explicitadas pela paráfrase, uma vez que adapta o texto ao contexto visando a convencer os interlocutores do novo enfoque dado a ele. Nessa linha, as personagens cristãs – Deus e Cristo – são comparadas a ele e a João. Enquanto o filho de Deus era puro e, ainda assim, o Pai o entregou à morte para salvar a humanidade, aquele era pecador e, por isso, merecedor da morte. José não é Deus, mas se este permitiu a morte do filho, mesmo podendo mudar tudo com seu supremo poder, por que ele não pode praticar tal ato para salvar a honra da família. Aquela humanidade salva por Deus e pelo sacrifício de seu filho resume-se no texto santareniano à Instituição familiar.

José, o representante de Deus, ao falar em nome de Dele sem sê-lo, promove também a retórica da apropriação (ORLANDI, 1996). No entanto, não se observa, como é comum nessa concepção, a sua sujeição à Divindade, pois a personagem usa a passagem com

autonomia e com a autoridade conferida apenas aos deuses. Eis, assim, a paródia santareniana, propondo o diálogo entre discursos de diferentes ordens: ‘o dito conhecido’ e o ‘dito novo’ (LYSARDO-DIAS, 2008), promovendo um cruzamento de vozes no qual José altera o inalterável num mundo religioso: os lugares destinados ao cristão e a Deus, no plano temporal e espiritual. Já não encontramos a “vontade do poder divino” traduzida na pureza dos atos, mas a dissimetria às avessas.

Caracterizada pela antítese presente nas oposições estabelecidas entre as personagens pode-se confirmar também a retórica da denegação (ORLANDI, 1996) como outra propriedade do discurso religioso parodiado por Santareno, uma vez que é pelo caráter opositor que ocorre a inversão da negação, ou melhor, José pressupõe o sim e o recebe dos irmãos e do filho:

MIGUEL (*Quase convencido, indeciso*) – Não sei, Zé...!? Tenho o meu coração mais negro que...!

CARLOS (*Para José*) – Como se há de fazer?!...

FERNANDO – Quando, meu pai?!... (*PJA*, p. 140).

Apesar de Miguel continuar indeciso a respeito da decisão, é negado a ele o poder de dizer não, principalmente, porque as ideias veiculadas possuem a força da aceitação tácita. Neste sentido, Santareno, ao trazer o discurso religioso e ao criar uma personagem que assume o papel de Deus, faz com que a ironia aconteça justamente porque questiona a validade dos discursos sacralizados, proferidos para os mais diversos interesses, deixando, assim, de se configurar como dogmáticos.

Pode-se observar também que há uma disjunção entre o que os outros homens da família Agonia pensam e o que Miguel expressa, uma vez que em nenhum momento ele julga, acusa ou difama João. Não obstante fazer parte da mesma comunidade, demonstra sua indecisão e culpa diante da “sentença” do conselho familiar, manifestando que não compartilhava dos mesmos valores que o guiava, tendendo muito mais para o perdão do que para o ódio. Porém, voltemos a repetir, é apenas uma voz que não possui o poder de intervir. Contudo, mostra ao leitor que mesmo em mundo fechados e guiados por valores morais e religiosos, há alguém que consegue relativizar e sentir-se angustiado pelo destino trágico do outro.

São poucas as personagens santarenianas que possuem postura parecida com a de Miguel, e uma delas encontra-se em *A promessa* tornando-se de fundamental importância para

o esclarecimento dos sentidos desse texto. Aqui, Bernardo Santareno, mais uma vez, embrenha-se pelos caminhos da religião, colocando-a lado a lado com a violência. Porém, cria um Padre, representante da Igreja, que, apesar das alusões feitas a ele no decorrer do texto, surge apenas no domingo de Páscoa, acompanhado de uma comitiva que recolhe as ofertas pascais, composta por José, mulheres, crianças e um homem velho que traz o crucifixo e os objetos necessários à benção. Ao chegar à casa de Salvador, o Prior, sempre comendo e bebendo, demonstra preocupação com o comportamento de José e Maria e avisa que deseja conversar com o casal na Igreja. Todavia, antes de ir-se embora, lembra-se de uma história que o velho Padre Fernando contou a ele quando ainda estava no seminário.

PADRE – Nunca mais me esqueci deste conto: Era o caso dum homem, boa pessoa, bom cristão, que... Bom, vejam se me entendem: o tal homem vivia numa aldeia serrana, já não me lembro qual?, uma pobre terreola corrida pelos ventos ruins, com chão de rocha dura, sem água... enfim, um verdadeiro desconsolo. Pois aquela gentinha, todos os anos pelo mês de Maio, fazia uma procissão em honra de Nossa Senhora: e sempre enfeitavam o andor da Virgem com malmequeres, giestas, flores de tojo... pobres florinha rasteiras e humildes, visto que outras mais delicadas não nasciam naquela terra ressequida... [...] Pois querem saber o que se meteu na cabeça do bom homem? Cultivar uma roseira, vejam lá: Ali, na pedra do chão, era quase um milagre... Mas ele queria que, naquele ano, a sua oferta à Virgem fosse mais digna d'Ela, diferente da dos outros: rosas! E tanto se desunhou em regas e mais cuidados, que conseguiu: a roseira floriu! (*Risos, exclamações das mulheres.*) [...] (*Imperturbável.*) E no dia da procissão, ajoelhado diante da planta, nem que ela fosse o Santíssimo Sacramento!, o velhote, de manhãzinha cedo, tratou de colher as rosas: eram só cinco ou seis, e bem enfezadinhas, valha a verdade... Depois, todo ufano, pôs-se a caminho, direto à Igreja: O pior foi que... Querem saber, querem vocês saber o que aconteceu ao homenzinho? Quando ia a passar o monte, levantou-se uma rabanada de vento, de tal jeito, que as pétalas das rosas, já de si fraquinhas, voaram pelos ares, num instante! Vêem bem, anh? Pétalas, folhas... tudo. Quando chegou junto ao andor de Nossa Senhora, o homem mostrava nas mãos apenas cinco ou seis miseráveis pés de rosa, secos e feios, sem flor nem folhas, só com espinhos!: Foi isto mesmo que ofereceu à Virgem... (*As mulheres riem, troçam*) diante da surriada dos outros todos, que apresentavam grandes braçadas de flores campestres, mais simples e menos delicadas, resistentes a todos os ventos! (*Silêncio: fixa profundamente José e Maria do Mar, que baixam a cabeça.*) Tanto se quis apurar, tanta ambição pôs naquela oferenda, tão diferente a quis dar dos outros, que... (AP, p. 68-69).

De um lado, temos a história de um bom cristão, de outro, um desejo do impossível, que equivalem à trajetória de José e a sua promessa para Nossa Senhora dos Navegantes. Os dois homens pretenderam mais do que eram capazes de ser e doar à Santa e à Virgem; os dois são iludidos pela própria vida quando acreditaram que sairiam vitoriosos em seus propósitos. Por isso, José, entendendo que a mensagem se dirigia a ele e a sua promessa, retruca enervado. Sua fala será, no entanto, o argumento de que o padre precisava para fechar sua linha de raciocínio:

JOSÉ – Mas Deus bem viu os trabalhos que esse homem passou, pra lhe poder dar coisa melhor que os outros... Deus bem viu! E, neste mundo ou no outro, lhe terá dado o pago...

PADRE (*Com intenção*) – Aquela terra, não era terra de rosas; mas de giestas, de alecrim, de tojo: eram estas, só estas florinha pobres!, que Deus pedia àquela gente. E mais nada. Rosas? Isso era ir contra a natureza, forçá-la!... (Idem, p. 70).

Antes de tudo, fica claro que o conto narrado pelo padre funciona como uma parábola cuja função é transmitir uma mensagem indireta, por meio da comparação e da analogia, acerca do ato de prometer o que não está ao alcance dos fiéis. Não se deve prometer rosas se a terra não está apta ao seu cultivo tanto quanto não se deve forçar a natureza humana, prometendo apagar a sexualidade inerente aos homens. A narrativa do fracasso humano possui um alvo, provoca o riso e a troça das mulheres, o que as colocam implicitamente em situação de cumplicidade, dignificando-as pelo sentimento de triunfo que nasce da superioridade (PAIVA, 1961) em relação a José, uma vez que não prometerem o impossível, o que, por consequência, nega o caráter de extraordinário vinculado até então a ele e a sua promessa.

Ainda, pode-se ler a passagem acima como estratégia utilizada pelo dramaturgo para promover o distanciamento, prática oriunda do teatro brechtiano⁵⁴, alcançada quando Santareno cria uma *dramatis personae* que esclarece o sentido da peça, antes do desfecho final. Com isso, a nosso ver, o teatrólogo tenta manter o espectador distante da representação para assumir uma atitude crítica diante do espetáculo/leitura e, *a posteriori*, do mundo. Nesse breve espaço de tempo, parar-se-á de se preocupar com as atitudes de Maria, com a dor de José ou com as ações que virão no desfecho final, uma vez que apenas ouvimos o narrador. A plateia distancia-se, observa, conhecimentos são produzidos e começa a refletir com argumentos, para depois retornar à leitura, e olhar o homem como objeto de investigação e a vida como tem de ser.

O Padre surge como o porta-voz do bom senso e, apesar de ser membro da Igreja, mostra-se imparcial e objetivo o suficiente para dizer aos homens que eles não devem desejar ser o que não podem, tampouco agir contra sua própria natureza. Assim como aquele senhor quis plantar e colher rosas num lugar onde só nasciam giestas, José andava por caminhos pedregosos ao tentar, a todo custo, manter a promessa. Representar um padre que não defenda

⁵⁴ Sabe-se que Brecht utiliza-se de artifícios como cartazes; desenhos; canções; personagens que se distanciam de suas próprias ações ao falarem de si em 3ª pessoa; gestos ao invés de palavras; apresentação antecipada de episódios com o objetivo de “privar o palco (e o público) de todo sensacionalismo temático”, além de fazer uso de interlúdios que esclarecem o sentido da peça, intencionalmente, para interromper a ação e promover “o confronto constante entre a *ação* teatral, mostrada, e o comportamento teatral, que mostra essa ação” (BENJAMIN, 1993, p. 88), o que, consequentemente, distancia a plateia do que está sendo encenado e promove a reflexão.

a subserviência humana diante do Todo Poderoso e da Igreja, logo, a manutenção da promessa, pode ser visto como uma ironia que possui alvo direto: a falsa hegemonia daqueles que criavam as leis morais, religiosas e sociais, sem levantar em conta que nem sempre o ser humano poderia ser guiado por manuais e dogmas.

Maria do Mar, sem dúvida, é um dos exemplos dessa impossibilidade no teatro santareniano. Já apontamos em alguns momentos desse trabalho que ela, quase sempre, usava de ironia quando aludia a José e a sua devoção. Contudo, há outro momento essencial para a reviravolta final na postura dele. Ouçamos o que Maria diz sobre ele depois que Rosa pede-lhe que se apresse na arrumação da casa para recebê-lo e ao prior no domingo de Páscoa:

– [...] Vossemecê não entende, minha mãe!? Vai vê-lo: não tarda a aparecer aí, todo ufano, a rebentar de presunção dentro da vestimenta encarnada... disso, disso é que ele gosta, minha mãe! De mim? Ai, deixem-me rir... O meu homem é santo! Veja lá, rica mãezinha da minha alma, a sua filha tem um homem... santo! Saiu-me na rifa esta criatura... E olhe que ainda tenho muitas graças que dar a Deus!... (*À lareira*) Quer que bote esta carne na mesa, mãe?... (*Gesto afirmativo de Rosa*) Ora vossemecê bem sabe que **aos santos a gente, qualquer infeliz mortal, pode fazer todo mal que quiser... não é assim? Bate-se-lhes numa das faces e eles dão logo a outra!** (*AP*, p. 44-45, grifo nosso).

O desprezo de Maria pode ser sentido claramente, principalmente, porque ela usa a ironia em sua forma elementar – a retórica –, ou seja, diz que o marido é um santo querendo significar que a postura dele, ao invés de uma graça, foi sua desgraça. Contudo, no final da fala da personagem acontece o desvirtuamento da passagem bíblica presente no *Evangelho Segundo São Mateus*, na qual Jesus, diante da multidão, reinterpreta a *lei do talião*:

– Ouvistes que foi dito: *Olho por olho e dente por dente*. Pois eu vos digo: Não resistais ao malvado. Se alguém te bater na face direita, oferece-lhe também a outra. E se alguém quiser te processar para tirar-te a túnica, deixa-lhe também o manto. Se alguém te obrigar a carregar-lhe a mochila por um quilômetro, leva-a por dois. Dá a quem te pede e não voltes as costas ao que deseja um empréstimo (BÍBLIA SAGRADA, 2001, p. 1163).

Muitos interpretadores do *Novo Testamento* apontam que, nesta passagem, Jesus convida a todos a não responder à violência com violência, uma vez que o melhor caminho para romper o círculo da opressão e da injustiça é responder ao mal com o bem. Ao usar uma das lições do Cristianismo, desvirtuando-a para depreciar José e sua fé, ocorre a imitação paródica, combinada com o sentimento de desvio irônico, uma vez que há um efeito de deslocamento entre a forma sacralizada e a forma atual pronunciada por Maria, cuja intenção é inferiorizar seu marido ao tomá-lo como um resignado, incapaz de agir pela vingança.

Mas apesar de permear seu texto com discursos e vocábulos religiosos, os ensinamentos de resignação cristã não prevalecem nesse mundo ficcional de Santareno. E, tal qual o Galy Gay brechtiano, o homem santareniano “será desmontado, e depois, sem que dele nada se perca, será outra vez remontado” (BRECHT, 1995, p. 181) porque, afinal, “um homem é um homem”⁵⁵. Dominado pelo ódio, José toma consciência de que não é um “santo” exemplar e que, tampouco, poderá oferecer a outra face àqueles que trouxeram, em sua opinião, a infelicidade para sua vida. Abandona a passividade que mantinha diante do mal – o ciúme, o sarcasmo da esposa, as atitudes de Labareda e os vestígios da traição – e começa, então, a por em prática o princípio *olho por olho e dente por dente*, distanciando-se do ideal religioso, porém, “às leis do mundo se conformando”. Logo, renega Nossa Senhora dos Navegantes, a primeira a ser responsabilizada por tudo de ruim que lhe acontecia. Observem em sua fala, dirigida à imagem da santa e a seu pai, os resquícios da pena do talião:

– (*Num urro feroz, para a imagem do oratório*) Acabou-se, acabou-se a promessa! Mentiste-me, atraçoaste-me, tu também. Mas vais ver, **vais ver como eu sei tirar a desforra!** Tu, santa, tu também não prestas: és de barro, não falas, não ouves... Mentideira! Acabou-se, já não te quero! Estás a ouvir-me, santa? Olha, cuspo-te... (*Executa*) Enganaste-me... Não te quero ver mais! (*Atira, pela janela, a imagem para o mar*) Que te beba o mar ruim! (*AP*, p. 96, grifo nosso).

Todavia, ofender a imagem e arremessá-la ao mar são apenas as primeiras ações da rebelião e da violência do homem José que segue em sua fúria, ampliando sua desforra ao assassinar António Labareda no dia em que se celebra a ressurreição de Cristo, tornando-se “da noite para o dia, um assassino vulgar”. Depois de matar seu opositor e cortar-lhe “as partes vergonhosas”, além de disparar três tiros em seu peito, desvirginará Maria, dominado pelo furor e pelo desejo, libertando-se simultaneamente de todas as vedações religiosas.

Em virtude desses elementos que se contrapõem de forma explícita, as formas de recuperação do já-dito em *A promessa* têm como objetivo ruir, muito mais do que as práticas religiosas, a mentalidade do homem português, suas crenças asfixiantes e limitadoras. E, isso se concretiza, principalmente, pela intimidade que sua ironia mantém com os discursos e representações que ela contesta, já que o dramaturgo “[...] apropria-se de seu poder para deslocar e aniquilar uma representação dominante do mundo” (TERDIMAN, 1985 *apud* HUTCHEON, 2000, p. 54) por meio da interdiscursividade e da paródia. O mais interessante é que no desfecho temos as provas do ponto de vista do dramaturgo de que a libertação do

⁵⁵ Aqui, utilizamos a edição brasileira da editora Paz e Terra de 1995. No entanto, o texto dramático *Um homem é um homem* (A transformação do estivador Galy Gay, nas barracas militares de Kilkoa, no ano de mil novecentos e vinte cinco) foi escrito em 1924-1925.

homem de todas as amarras sociais, católicas e políticas poderia ser conquistada apenas pelas mãos de quem sofria a opressão, ou pelo menos, ambicionada. Eis o que está em questão na obra santareniana: o livre arbítrio.

A visão de mundo presente em *A promessa* é radicalmente distinta daquela presente nas tragédias gregas, uma vez que enfatiza a liberdade individual do homem como mola condutora de seus atos. Ao invés da personificação de suas personagens como marionetes a mercê de forças superiores como o destino, o Estado e a Família, surge o herói que age e toma as rédeas de sua vida. Nesse sentido, as personagens criadas por Bernardo Santareno atestam essa peculiaridade do homem moderno tributário do mundo judaico-cristão, constituído pela noção de livre-arbítrio (KIERKEGAARD, 1969). José é um dos exemplos dessa oscilação entre os variados caminhos que se entrecruzam a sua frente – ser santo, ser marido ou ser pecador – até que as circunstâncias o guie em sua tomada de decisão. Reconhece-se livre e capaz de ser responsável por suas escolhas, mas também está cômico de que suas ações terão consequências. É de seus próprios atos que provém o trágico, e não mais da força subjugadora das determinações divinas.

3.2. Homeerotismo: pelas veredas da ironia e da sátira: *O pecado de João Agonia* e *O beijo no asfalto*

O que mantém uma sociedade unida, outorgando-lhe singularidade, diferenciando-a de outras sociedades e dela mesma em épocas diferentes pode ser definido como uma teia de significações imaginárias que permeiam, orientam e dirigem o todo social, definindo o que é certo ou errado, o normal e o anormal, o que deve ser rechaçado ou valorizado, o que é possível ou impossível. Não obstante sabermos que a literatura, em sua essência, é arte, ela possui, ao longo do tempo, também o papel de retratar o mundo circundante e suas leis sociais, tanto quanto as transgressões humanas. Ensina-nos Roland Barthes (1989) que a literatura “acredita sensato o desejo do impossível” e é este desejo que faz do retrato traçado da realidade ora a afirmação ora a negação dos valores tanto das grandes instâncias do poder como o governo, a igreja e a sociedade, como das microesferas cotidianas e ordinárias.

Ao abordar temas que permeiam a vida, dentre eles, a sexualidade humana, em suas variadas configurações, a literatura nos dá experiências várias, olhares que tentam abrir as portas do quartos, que espiam pelas fechaduras, reforçando o pudor social com o corpo e o gozo, mas também demonstrando que o avesso e a transgressão dos interditos sempre estiveram lado a lado com as normas vigentes no mundo ficcional da arte literária.

Nesse campo, por si mesmo controverso, porque envolvem regras, modelos de conduta, desejos e a subjetividade da linguagem, a ironia se presentificará, antes de tudo, a partir do ponto de vista do escritor que intencionalmente escolhe aderir ou repelir o convencional. A natureza transideológica dessa estratégia, conforme Hutcheon (2000), vem para explicar que ela pode tanto ser usada como arma de culturas dominantes para manter a subserviência, quanto como uma força que “surge de um reconhecimento de que o eu socialmente construído é arbitrário e demanda revisão de valores e convenções” (WALKER, 1990 *apud* HUTCHEON, 2000, p. 56). No que tange a ironia que permeia a representação do homoerotismo masculino na literatura, o tema emergirá no Brasil, sobretudo, durante o naturalismo com as obras *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia, *O Cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo e *Bom-crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, entre outras, apontando ora para a manutenção ora para a revisão dos valores sociais.

Bom-crioulo, considerado por muitos críticos como um dos primeiros romances brasileiros a tratar abertamente do homoerotismo, tem como cerne da narrativa, permeada de

erotismo, a paixão de Amaro, o bom crioulo, por Aleixo, um belo marinheiro de olhos azuis⁵⁶. A história, que termina com um final trágico, mescla em sua construção o moralismo da época e o desejo incontrolável de possuir o outro, mantendo-o cativo. A ironia de Caminha surge justamente dessa polaridade, além de trabalhar para mudar a maneira de interpretar as relações entre homens, colocando-as ao mesmo tempo no campo do desejo e do conflito interior de quem as vivem. Eis um trecho que dá mostra de como a temática é tratada por Caminha:

Nas horas de folga, no serviço, chovesse ou caísse fogo em brasa do céu, ninguém lhe tirava da imaginação o petiz: era uma perseguição de todos os instantes, uma ideia fixa e tenaz, um relaxamento da vontade irresistivelmente dominada pelo desejo de unir-se ao marujo, como se ele fora de outro sexo, de possuí-lo, de tê-lo junto a si, de amá-lo, de gozá-lo!... Ao pensar nisso Bom-Crioulo transfigurava-se de um modo incrível, sentindo ferrear-lhe a carne, como a ponta de um agulhão, como espinhos de urtiga brava, esse desejo veemente – uma sede tantálica de gozo proibido, que parecia queimar-lhe por dentro as vísceras e os nervos... (CAMINHA, 1995, p. 21-22).

Ao narrar a relação sexual e amorosa entre dois homens, a narrativa foi vista pelo público da época como abjeta e imoral⁵⁷, uma vez que no final do século XIX o homoerotismo era considerado ainda delito contra a natureza. A recepção da obra evidencia, de certa forma, a relação estreita entre ficção e realidade, literatura e sociedade, porque, apesar da ousadia de Caminha, ainda não foi dessa vez que o amor entre homens pôde gritar seu nome aos quatro ventos.

Em *O cortiço*, por seu turno, encontraremos a configuração do homoerotismo por meio das personagens secundárias como Albino, descrito como “um sujeito afeminado, fraco, cor de espargo cozido e com um cabelinho castanho, deslavado e pobre” (AZEVEDO, 1997, p. 34), que servia, além de conselheiro dos casais, de motivos de risos e piadas dos homens. Além dele, o leitor presencia a relação amorosa entre Léonie e Pombinha. A orientação sexual dessas personagens é rebaixada à patologia social e à degeneração do homem devido ao meio circundante, corrompido como o era o cortiço de João Romão, afinal, esta era a tese da época para as relações amorosas e sexuais marginais. Sem dúvida, é “com o Naturalismo que se pode falar da emergência de uma prosa homotextual no Brasil, que terá implicações na representação do homossexual até o presente” (LOPES, 2002, p. 126) seja na obra teatral sejam na prosa e na poesia brasileiras.

⁵⁶ Sobre o homoerotismo em *Bom-Crioulo*, cf. BEZERRA (2006), BARCELLOS (2006, p. 118-122) e GREEN (2000, p. 72-77).

⁵⁷ Eduardo Pitta afirma que na época de sua publicação, *Bom-Crioulo* “provocou tumulto na Marinha [...] por descrever sem peias a relação amorosa entre um grumete louro, Aleixo, e um marinheiro negro, Amaro” (PITTA, 2003, p. 9).

Já em Portugal, a temática vem à tona em *O Barão de Lavos* (1891), romance de Abel Botelho, que inicia o ciclo intitulado de “patologia social” com o intuito de criticar os vícios da sociedade. Narra a relação amorosa entre um aristocrata casado, o barão, e Eugênio, um jovem prostituto, explorando amplamente a ideia da degeneração moral da personagem central como sintoma da degeneração física de sua família (BARCELOS, 2006). Em 1914, surge *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, novela em que o narrador personagem, Lúcio Vaz, fala de sua amizade com Ricardo de Loureiro, o poeta das Brasas, e de seu romance com a esposa deste, Marta.

Em contato com a narrativa, que tem como cenários Paris e Lisboa, logo percebe-se a mescla de prosa e poesia, juntamente com as divagações, alucinações, mistérios, inverossimilhanças e questionamentos existenciais de Lúcio e Ricardo. Sobre estes aspectos, Barcellos aponta que “trata-se de uma realidade de tal forma refinada e transgressora [...] [desenvolvida] num tempo e num espaço surreais, [...] onde a arte confina com o crime, e no qual, só indiretamente, em sofisticadas triangulações e metamorfoses, o desejo homoerótico pode se tornar experiência” (BARCELLOS, 2006, p. 140). Não é á toa que a personagem Marta não participa dos diálogos, funcionando apenas como elo, ou melhor, o corpo que liga seu marido aos seus afetos. Vejamos o que ele diz, ao amigo Lúcio:

– Sim! Sim! Triunfei encontrando-a!... Pois não te lembras já, Lúcio, do martírio da minha vida? Esqueceste-o?... Eu não podia ser amigo de ninguém... não podia experimentar afetos... Tudo em mim ecoava em ternura... eu só adivinhava ternuras... E, em face de quem as pressentia, só me vinham desejos de carícias, desejos de posse - para satisfazer os meus enternecimentos, sintetizar as minhas amizades...

[...]

– Ai, como eu sofri... como eu sofri!... Dedicavas-me um grande afeto; eu queria vibrar esse teu afeto - isto é: retribuir-to; e era-me impossível!... Só se te beijasse, se te enlaçasse, se te possuísse... Ah! mas como possuir uma criatura do nosso sexo?... Devastação! Devastação! Eu via a tua amizade, nitidamente a via, e não a lograva sentir!... Era toda de ouro falso...

"Uma noite, porém, finalmente, uma noite fantástica de branca, triunfei! Achei-a... sim, criei-a!... criei-a... Ela é só minha - entendes? - é só minha!... Compreendemo-nos tanto, que Marta é como se fora a minha própria alma. Pensamos da mesma maneira; igualmente sentimos. Somos nós-dois... Ah! e desde essa noite eu soube, em glória soube, vibrar dentro de mim o teu afeto - retribuir-to:

mandei-a ser tua! Mas, estreitando-te ela, era eu próprio quem te estreitava... Satisfiz a minha ternura: Venci! E ao possui-la, eu sentia, tinha nela, a amizade que te devera dedicar - como os outros sentem na alma as suas afeições. Na hora em que a achei - tu ouves? — foi como se a minha alma, sendo sexualizada, se tivesse materializado. E só com o espírito te possuí materialmente! Eis o meu triunfo... Triunfo inigualável! Grandioso segredo!... (SÁ-CARNEIRO, s/d, p. 53-54)⁵⁸.

⁵⁸ Sobre o homoerostismo em *A confissão de Lúcio*, cf. BARCELLOS (2006, p. 138-140), PITTA (2003, p. 12-13).

É nesse “inquietante jogo de espelhos”, para usar a expressão de Pitta (2003), que se dá a configuração literária do homoerotismo em *A confissão de Lúcio* no início do século XX, em Portugal. A partir daí, nomes importantes como Vitorino Nemésio, Jorge de Sena, Al Berto, António Franco Alexandre, Guilherme de Melo, Àlamo Oliveira, António Botto, em Portugal, e Caio Fernando Abreu, Hilda Hilst, João Gilberto Noll, Glauco Mattoso, no Brasil, só para citar alguns, compõem a cena literária que dá voz aos marginalizados sexualmente.

Com relação à presença do tema na dramaturgia, vê-se que as primeiras representações do amor entre homens são tomadas pela tragicidade, permeando a literatura grega com morte e dor. Com relação a esse aspecto, Adrián Melo esclarece:

Como um destino fundante, as primeiras imagens ocidentais sobre os homens que amam outros homens têm o signo do trágico. Todos os candidatos que disputam na mitologia grega a honra de ser o primeiro mortal masculino enamorado de outro homem morreram prematuramente. Tamiris perdeu a fala e os sentidos como castigo por amar Jacinto. O belo Jacinto morreu rápido, ainda com suas vestimentas, e com o corpo ungido de azeite enquanto jogava o disco com seu amante Apolo. Laio, o rei legendário de Tebas, se enamorou de Crisipo e o raptou, levando- a sua cidade, [mas Crisipo, com medo da reação paterna, suicida-se]. Anos depois, Laio torna-se vítima de seu próprio filho: Édipo (MELO, 2005, p. 11, tradução nossa)⁵⁹.

A filiação das obras rodriguiana e santareniana à tragédia, neste sentido, é muito clara, uma vez que tanto em *O pecado de João Agonia* quanto em *O beijo no asfalto* as personagens arrastam consigo o signo do trágico, sucumbindo diante das forças sociais ou autonegando suas vontades.

João Agonia, Aprígio e Arandir são as personagens principais que vivem as experiências gays nos textos dramáticos que compõem nosso *corpus*. Sabe-se que a homossexualidade de Arandir é forjada, porém, o protagonista não deixa de sofrer as consequências por não sê-lo. No que tange ao seu final trágico, ele é assassinado, não porque é homossexual, mas por ser o objeto oculto de desejo de seu sogro, o qual, no dia em que o lotação atropelou o rapaz, testemunhou o beijo no asfalto, impressionando-se com a atitude do genro. Ao começar a contar a história para a filha, enquanto o marido de Selminha encontrava-se na delegacia, ela, logo, se irrita: “– Uma coisa, papai. O senhor sabe que, desde o meu namoro, o senhor nunca chamou Arandir pelo nome? Sério! Duvido! Papai! O senhor dizia “seu namorado”. Depois: “seu noivo”. Agora é “seu marido” ou, então, “meu genro”.

⁵⁹ “Como un destino fundante, las primeras imágenes occidentales sobre los hombres que aman a otros hombres tienen el signo de lo trágico. Todos los candidatos que se disputan en la mitología griega el honor de ser el primer mortal masculino enamorado de otro muchacho perecieron prematuramente. Támiris perdió el habla y los sentidos como castigo por amar a Jacinto. El hermoso Jacinto murió ligero de ropas y con el cuerpo ungido de aceite mientras jugaba al disco con su amante Apolo. Layo, el rey legendario de Tebas, se enamoró de Crisipo y lo raptó llevandoselo a su ciudad. Años después fue víctima de su propio hijo: Édipo” (MELO, 2005, p. 11).

Escuta, papai!” (*BNO*, p. 947-948). Meio desconcertado, Aprígio desconversa e, apesar de a filha desafiar-lo a dizer o nome “Arandir”, isto não ocorre.

Logo, nos chama atenção o caráter inefável de seu sentimento ausente em seu próprio discurso, o que cria uma ponte entre este diálogo e os momentos históricos do advento do Cristianismo que definia a relação entre homens como “sodomia”⁶⁰, contudo, um crime sem nome, ou quando, muito tempo depois, especificamente em 1894, Lord Alfred Douglas, amigo íntimo e amante de Oscar Wilde, escreveu poema *Two Loves* que termina com o famoso verso: “Eu sou o amor que não ousa dizer o nome”. Ora, não dizer o nome de Arandir, assim como não dizer o amor homoerótico, era o comum, ainda em 1961, quando Nelson Rodrigues escreveu *O beijo no asfalto*, principalmente, porque causa da vergonha e do preconceito social que a Revolução de 60 ainda não tinha conseguido amenizar.

De forma análoga, no mundo ficcional rodriguiano, pode-se testemunhar atitudes preconceituosas ao homoerotismo por meio da perseguição ao personagem Arandir, abandonado, julgado e condenado socialmente porque a imprensa marrom “criou” seu romance com outro homem. O jogo irônico do dramaturgo sinaliza para a condenação de um inocente, quando, de fato, o inclinado sexualmente se escondia e se colocava ao lado dos acusadores, assumindo um discurso que também o feria em sua sexualidade. A partir desse motivo, Rodrigues cria uma ironia que desmascara Aprígio, não para os familiares, mas para o leitor.

Inicialmente, têm-se as falsas pistas, já que aos olhos das filhas, as atitudes do pai – o fato de ter sido contra o casamento, o não-dizer o nome do genro, e a insistência na versão de que Arandir já conhecia o rapaz –, traduz-se como ciúmes de Selminha. A possibilidade de amor homoerótico, nem de longe, é cogitada, uma vez que Aprígio vive de acordo com o modelo heteronormativo – casou-se, teve filhos e permaneceu ao lado da esposa até sua morte. Neste caso, os polos opostos: conhecimento e ignorância, inocência e experiência, ocultação e revelação “são completamente dominados por um peculiar objeto de conhecimento: não a sexualidade como um todo, mas especificamente a questão homossexual” (SEDGWICK, 1990, p. 15). Pode-se ver que a família de Aprígio, ao invés de ignorar, não está cônica de sua condição sexual. Ele, por sua vez, oculta seu desejo,

⁶⁰ Sabe-se que desde o Judaísmo que “nos deu a tentadora Eva, associando a sexualidade à impureza ou à conspiração” (BLACKBURN, 2005, p. 75) até o advento do Cristianismo, a sodomia foi condenada, as relações entre homens reprimidas, transformando-se em um crime contra a natureza, caracterizado como “[...] hediondo, mais grave do que o matricídio, a violência sexual contra crianças, o canibalismo, o genocídio e até o deicídio, pecados-crimes mencionáveis, enquanto só o abominável pecado de sodomia foi rotulado e tratado como *nefandum*” (MOTT, 1994, p. 1).

mantendo-se deliberadamente no armário⁶¹ perante figuras importantes de seu círculo de relações pessoais.

Já em *O pecado de João Agonia*, Santareno faz uso da mesma estrutura opressora, dado que a personagem também mantém-se no armário até ir para o serviço militar obrigatório, em Lisboa. Tal qual em *O beijo no asfalto*, a família de João Agonia ignora sua situação, mas Teresa percebe que ele retorna dorido e diferente. Sem dúvida, a personagem traz consigo as marcas da experiência vivida, o que pode ser percebido no diálogo abaixo:

TERESA – E agora... já gostas mais de Lisboa, não é?
 JOÃO (*Violento*) – Não! Tenho raiva a essa terra; raiva de morte. (*Fernando, admirado, para de comer: observa João, abanando a cabeça.*)
 TERESA – Não voltas pra lá, pois não?
 JOÃO (*Feroz*) – Nunca mais.
 TERESA (*A bater palmas.*) Seja louvado Nosso Senhor Jesus Cristo! Ainda bem, João, ainda bem!...
 FERNANDO – Que diabos de...? Quem pode entender-te, homem?! Lisboa é...
 JOÃO (*Num arrepio.*) Mete-me nojo!... Nunca mais hei-de pôr os olhos nessa terra malvada. (*Fernando encolhe os ombros e continua a comer.*)
 RITA (*Pressentindo, terna.*) – Fizeram-te lá mal, filho?...
 JOÃO (*Mordendo as palavras.*) – Muito mal (*PJA*, p. 33).

Com tanta dor e mágoa entranhadas em suas palavras, ao retornar para casa, o protagonista faz das experiências vividas – seu envolvimento com um colega de quartel, seu julgamento e sua expulsão do exército – um segredo. É como se João tivesse saído do armário, da opressão dos sentidos, e depois retornado a ele, mantendo o silenciamento da própria experiência.

Diante disso, pode-se perceber que tanto o texto de Santareno quanto o de Rodrigues desvelam as vidas de dois homens que negam seus desejos para as pessoas do círculo familiar, contudo, ao contrário de João, que viveu a experiência homoerótica, Aprígio prefere viver a solidão e o amor platônico por Arandir. Selminha não sabe disso, mas o fato de o pai não ter iniciado um novo relacionamento após a morte de sua mãe, além da perseguição ao seu cônjuge, leva-a a questionar:

SELMINHA – Papai, escuta, papai! (*num rompante histérico*) Deixa eu falar! (*com cruel euforia*) O senhor já amou algum dia? Amou alguém?
 APRÍGIO – Amei!
 SELMINHA (*num crescendo de fúria exultante*) – Mamãe morreu há tanto tempo e o senhor continua só. Ninguém pode viver sem ninguém. Papai, uma pergunta. [...]

⁶¹ Apossamo-nos, aqui, da metáfora forjada por Eve Kosofsky Sedgwick, em *Epistemologia do Armário* (1990). Segundo Sedgwick, a metáfora do armário é a estrutura que melhor sintetiza a opressão gay no século XX. Para ela, as estruturas mais vastas de ocultação e de revelação, do que é público e do que é privado [...] foram, e são ainda, muito problemáticas relativamente ao género [*gender*], ao sexo e à economia da cultura heterossexual envolvente. São estruturas dotadas de uma incoerência assaz criativa, embora perigosa, que se vêem, entretanto, condensando de forma contínua e opressiva em certas figurações da homossexualidade (1990, p. 11).

Preciso saber se meu pai é capaz de gostar. (*suplicante*) Neste momento, o senhor gosta de alguém? Ama alguém, papai?
 APRÍGIO – Quer mesmo saber?
 SELMINHA – Quero.
 APRÍGIO (*com o olhar perdido*) – Querida, neste momento, eu... (*esboça uma carícia na cabeça da filha*) eu amo alguém (BNO, p. 966).

A personagem, mais uma vez, encontra-se numa encruzilhada: de um lado assume que ama alguém, de outro, não pode dizer à filha que a pessoa amada é Arandir. Em outro momento, o dramaturgo cria uma cena que aparenta ser a do desvelamento de Aprígio diante e pela filha Dália, porém, funciona apenas como mostra do jogo rodriguiano em utilizar a ironia como a linguagem do equívoco. Ao procurar por Selminha, Dália diz ao pai que a polícia levou-a para a delegacia. Os dois discutem porque Aprígio chama Arandir de canalha, acusa-o de ser homossexual e a filha defende-o das acusações. Em meio a confusão, Dália age com súbita ferocidade e diz:

DÁLIA – Papai, descobri o seu segredo.
 APRÍGIO (*realmente em pânico*) – Que segredo!?
 (*Rápido, segura a filha pelo pulso.*)
 DÁLIA – Descobri!
 APRÍGIO (*desatinado*) – Não tenho segredo nenhum! (*com um esgar de choro*)
 Nem admito. Ouviu? Nem admito!
 DÁLIA (*cruel e lenta*) – Quer que eu diga?
 APRÍGIO (*num berro*) – Cala essa boca! (*muda de tom. Quase sem voz*) Ou, então, diz. Pode dizer. Se você sabe, diz. (*com voz estrangulada*) Qual é o meu segredo?
 DÁLIA (*lenta e má*) – O senhor não gosta de Selminha como pai.
 APRÍGIO (*assombrado*) – Como o quê?
 DÁLIA (*hirta*) – Gosta como. É amor. Amor de homem por mulher.
 (*Diante da afirmativa de Dália, o velho tem uma reação que, de momento, o espectador não vai compreender. Essa reação é de uma euforia brusca. Total, sem nenhuma motivação aparente.*)
 APRÍGIO (*começando a rir*) – Amor de homem por mulher? E é esse o segredo?
 (*repete, recuando o espanto para a filha*) Meu segredo é esse?
 DÁLIA (*esganiçando a voz, num frenético desespero infantil*) – Por isso o senhor odeia Arandir!
 APRÍGIO (*na sua euforia*) – Pensei que. (*abrindo o riso*) Mas quem sabe? Talvez você tenha. (*muda de tom, com uma seriedade divertida*) Realmente, quando sua filha se casa, o pai é um pouco traído. O sujeito cria a filha para que um miserável venha e. (*muda de tom, novamente, com uma ferocidade jocunda*) Em certo sentido, Selminha cometeu um adultério contra mim! (*numa gargalhada selvagem e canalha, que ninguém entende*) Boa! Boa! (BNO, p. 979-980).

O diálogo desvela a própria estrutura ideológica que constrói a masculinidade e seu *outro*, uma vez Aprígio sente-se aliviado quando a filha revela qual é seu suposto segredo: “amor de homem por mulher”. Aprígio ainda se diverte com a inocência de Dália, passando do medo e do pânico de ser descoberto para a canalhice e euforia por permanecer no armário.

João Agonia, por seu turno, esforça-se para encontrar uma linguagem apta a enunciar a especificidade de seu afeto, e, com a consciência de que não pode negar a si mesmo, justifica-se diante do amigo, revelando seu sentimento como maior do que sua vontade. Vejamos.

JOÃO (*Desesperado*) – Ouve cá, Toino, responde-me com o teu coração nas mãos?: Um homem – o maior, o mais valente! – é capaz de subir lá acima, ao alto da Rocha Grande, e obrigar o vento norte a virar sul? Ou pode chegar ali, à beira do rio, e mandar as águas correrem ao contrário?!... Pode, Toino, diz lá?! Alguém pode fazer com que uma árvore cresça prò fundo da terra, em vez de subir prò ar?!... Quem, Toino, quem é capaz de fazer isso?!... de subir prò ar?!... Quem, Toino, quem é capaz de fazer isso?!... (*Apanhando, com raiva, o pedaço de madeira*) Queres ver, queres? Comecei a talhar aqui a cara de minha mãe... e vês tu o que saíu, vês!...
TOINO – Sou... sou eu, João?!...
JOÃO (*Em fúria, arremessando o esboço ao chão*) – És, Toino Giesta, és tu!!! (*PJA*, p. 147).

A personagem quebra o silêncio, apontando o homoerotismo como uma condição inata e involuntária, e, em seguida, mostra a escultura do rosto de Toino como a prova de que não pode controlar seus desejos, agindo em oposição às ideias de vício, perversão ou contra a natureza, como o seria as águas de um rio correr na direção contrária. Desse modo, João apresenta o ponto de vista de quem vive a experiência interior homoerótica, indo de encontro a mentalidade cristã da aldeia que via este tipo de prática sexual – “percebida como uma forma extrema do “contra-a-lei” [porque] também infringia decretos tão sagrados como os do casamento, estabelecidos para reger a ordem das coisas e dos seres” (FOUCAULT, 1988, p. 39) – como um dos piores pecados cometidos pelo ser humano.

Na verdade, em *O pecado de João Agonia* o homoerotismo aparece em contextos específicos, em que as relações de hierarquias e de poder de uma sociedade religiosa assumem um caráter opressivo. Entretanto, o texto santareniano flagra esse processo não só no ambiente familiar, como também no interior das forças armadas. O dramaturgo, ao propor tirar da penumbra as relações homoeróticas, usa uma faca de dois gumes porque, ao mesmo tempo em que tira João do armário, põe a nu também as relações amorosas entre militares, tópico presente no imaginário literário que, com certeza, satiriza um dos símbolos da virilidade ocidental. Fernando, antes de saber do envolvimento amoroso e sexual do irmão com um colega do exército, é o porta-voz que denuncia a existência desse tipo de relação nos quartéis:

FERNANDO (*Enquanto serve o vinho, sempre rindo*) – Eh, mas havia lá soldadinho, no meu regimento, que vivia à custa deles: aquilo era cinema, bons fatos...! (*Cuspindo no chão, com desprezo*) Porcos, gente reles: deviam ser todos mortos, todos enforcados!!! (*Involuntariamente, empurra a candeia para o lado de João que, assim, fica iluminado de baixo para cima, como que focado*) Raça de

pioelhosos! Lá no teu quartel era o mesmo, não era João?... (*João hirto, transido, os lábios trémulos, os olhos muito abertos.*) Faça ideia, faça ideia! [...] (*PJA*, p. 73).

Mesmo vendo a experiência homoerótica como algo aviltante e vil, pode-se dizer que ao revelar o segredo de João, Manuel Lamas junta-se a Fernando para desnudar também a “transgressão no *front*” (PITTA, 2003, p. 23). Ele não especifica para a família Agonia o porquê de seu ex-colega ter sido preso, mas quando José inquire sobre o que ocorreu com seu filho em Lisboa, Lamas, antes de tudo, recorre ao jogo irônico, porém, suas palavras comprovam que os atos de João foram julgados pelo exército como crime:

MANUEL – Saber o quê, ti’Zé? Porque é que prenderam o seu filho?... (*En frente de João, fixando-o profundamente, a sorrir, com ódio*) Ora, calúnias, as bocas do mundo!... Eu bem sei que eles deram o crime por provado!... Mas isso que tem? Os juízes estão sempre a enganar-se...

RITA (*Grito profundo*) – Não digas, Manel, vai-te daqui!!!

MANUEL – Crime feio, coisa suja, João Agonia: Deus me livre de ter estado no teu lugar!! Mil vezes um barão à volta do pescoço... ou o frio que há no fundo dos poços... mil vezes, João!!! Ai, ti’Zé, se vossemecê tivesse ouvido o juiz dizer que... (Idem, p. 131).

Por certo, ao procurar dar vazão a um homoerotismo flagrante em um ambiente autoritário e considerado viril, Santareno critica a auto imagem da instituição e cria polêmica ao ir de encontro a moral, a família, a ordem. Descortina, assim, o dramaturgo, tantas outras histórias camufladas, negadas e trágicas, uma vez que “[...] esses homens viviam na vergonha do anonimato, no esconderijo dos beijos nunca trocados em público, no silêncio dos prazeres e dores sem uma voz que os enuncie livremente. Silêncio, por sinal, é uma palavra-chave em seus mundos” (MELLO, 2008, p. 8) até que alguém ouse não só os tirar da sombra, num momento opressor guiado pela ditadura salazarista, como também desvelar e desmistificar a imagem austera da masculinidade nas forças armadas.

Analogamente ao que estamos observando em *O pecado de João Agonia*, em *O beijo no asfalto*, Nelson Rodrigues promove o desvelamento do homoerotismo ao mesmo tempo em que aponta para a aparência enganosa daqueles que, como Aprígio, não possuíam a coragem de assumir-se diante da família e da sociedade. Contudo, há uma luta entre a consciência moral dessa personagem rodriguiana e a força do desejo que o leva a matar Arandir para ser, pelo menos uma vez na vida, verdadeiro e transparente. Observe-se o embate final entre os dois.

ARANDIR (*atônito e quase sem voz*) – O senhor me odeia porque. Deseja a própria filha. É paixão. Carne. Tem ciúmes de Selminha.

APRÍGIO (*num berro*) – De você! (*estrangulando a voz*) Não de minha filha. Ciúmes de você. Tenho! Sempre. Desde o teu namoro, que eu não digo o teu nome. Jurei a mim mesmo que só diria teu nome a teu cadáver. Quero que você morra sabendo. **O meu ódio é amor.** Por que beijaste um homem na boca? Mas eu direi o teu nome. Direi teu nome a teu cadáver (*BNO*, p. 988-989).

Aprígio, enfim, pode dizer o nome de Arandir diante de seu corpo inerte e sem vida. Eis, enfim, o amor que ousa dizer seu nome, mesmo que o desejo homoerótico seja reconhecido e negado a um só tempo.

O fato é que tanto em Rodrigues quanto em Santareno, “a negação da homossexualidade [é] um traço próprio das identidades homossexuais em ambientes adversos” (BARCELLOS, 2006, p. 42), uma vez que a experiência homoerótica configura-se como índice de aviltamento e de abjeção das personagens e não como uma possibilidade de vida. Talvez, daí advenha o signo do trágico que os acompanham em suas trajetórias. Se no início, com Tamiris, Apolo, Jacinto, Crisipo e Laio, a tragédia foi a forma encontrada para representar o amor homoerótico; no século XX, o trágico parece, igualmente, ser um recurso literário persistente que dá conta da impossibilidade de realização do amor entre homens, tanto na literatura como na sociedade. Quanto a este aspecto, Barcellos nos diz que “o mito da tragicidade homossexual é profundamente ambíguo, pois comporta uma dinâmica positiva de afirmação, autopossessão e liberdade, imbricada com os aspectos mais negativos, tais como sofrimento, angústia ou derrota, como, aliás, é próprio do pensamento trágico” (2006, p. 284). Em *O pecado de João Agonia* encontramos a persistência desse modelo de representação do homoerotismo com João sendo assassinado para que a ordem prevaleça e a família retorne a seu lugar de honra. Nesse sentido, pode-se verificar a ironia santareniana subjacente a sua representação, dado que ao mesmo tempo que traz o sofrimento e a dor da personagem, o dramaturgo aponta também para a afirmação de sua presença, mesmo que o mundo circundante seja hostil e o negue.

Sob outro ponto de vista, em Nelson Rodrigues, há uma vontade de superar este modelo de representação quando o dramaturgo pretende, antes de tudo, usar o suposto homoerotismo de Arandir para apontar as artimanhas da imprensa marrom e seu poder em forjar histórias, fazer nascer e morrer com a força da palavra. Mas, apesar da força negativa das ações empreendidas pelo jornalista Amado Ribeiro, Arandir é assassinado por Aprígio, que só no instante de sua morte pode confessar seu desejo. E, como apenas seu genro ouviu a declaração, seu segredo não virá à tona, mantendo-o enclausurado em si mesmo apenas em companhia da solidão, podendo ainda, hipoteticamente, ser ovacionado por ter defendido a

honra de Selminha, uma vez que a opinião pública acreditava que ela foi trocada por um homem, o atropelado.

Da mesma forma que há tragicidade na morte de Arandir, há também na trajetória de Aprígio, personagem que mantém uma vida dupla. Importante expor que “um dos princípios estruturantes das subjetividades *gays* e *lésbicas* consiste em procurar os meios de fugir da injúria e da violência, [e] isso costuma passar pela dissimulação de si mesmo” (ERIBON, 2008, p. 31). Seu amor por Arandir pode até ter um fim com a morte do genro, porém, sua condição homoerótica não morrerá e continuará circunscrita às forças sociais. Este homem rodriguiano não sente que o mundo circundante esteja de braços abertos a seus desejos, pelo contrário, trabalha para cindi-lo entre a necessidade de se anular e o impulso, a dor de se achar traído em seu amor platônico.

Santareno aborda a temática dando a roupagem trágica, e com essa postura, a nosso ver, alude às amarras, à violência e à intransigência do governo salazarista, da Igreja e da sociedade portuguesa que viam a homossexualidade como uma “coisa ruim”, um pecado, desvio inaceitável e propulsor do desequilíbrio da ordem coletiva. De outro lado, Nelson Rodrigues trabalha o homoerotismo como a causa da vida dupla, condição da falsa aparência, da exterioridade enganosa que impede Aprígio de se realizar afetiva e sexualmente ao passo que o protege do preconceito.

Neste caso, “a tragédia da condição homossexual é a tragédia do amor que, em determinadas circunstâncias sociais e culturais, não tem possibilidade alguma de ser correspondido” (BARCELLOS, 2006, p. 290-291) e assumido diante de todos. A frase “**O meu ódio é amor**” dita por Aprígio com a voz estrangulada de choro e dor, antes de atirar em Arandir, no final do terceiro ato, é a grande imagem da ironia cotidiana e social, porque castradora dos desejos e, por consequência, da realização humana, que Rodrigues cria para o chefe de família. Santareno, por sua vez, faz da ironia uma arma de oposição, de denúncia do sufocamento e da castração do indivíduo tanto no nível religioso quanto no social, visto que em Portugal a homossexualidade era entendida como “desvio” à ordem do salazarismo, o que fez com que a maioria dos homossexuais que caíssem nas malhas da polícia fosse internados, espancados e humilhados até 1982, quando ser homossexual deixa oficialmente de ser crime (ALMEIDA, 2009).

Por outro caminho, não menos polêmico, a ironia também se corporifica nas obras rodriguianas e santarenianas por meio da interdiscursividade ao se recuperar outras vozes calcadas na discriminação, que apresentam o homoerotismo e as personagens que o representa como anormais, doentes, “contra-natura” e moralmente incorretos, estigmatizando os sujeitos

que se afastam dos ideais heteronormativos (COSTA, 1992). Este tipo de linguagem, em Rodrigues e em Santareno, é constituído por um discurso híbrido que expõe “vocabulários diversos [que] criam e reproduzem subjetividades diversas”, as quais são interpretadas “como idêntica, familiar ou como estranha, exótica e até mesmo desumana [...]” (Idem, p. 14). Para tanto, os dramaturgos mesclam elementos de tradição religiosa, fragmentos científicos modernos e os rótulos sociais que diferenciam e inferiorizam, ofendem e ferem.

Em *O pecado de João Agonia*, o protagonista, vítima do preconceito social e familiar, é a primeira personagem que faz uso desse tipo de discurso no momento em que tira o cachecol do pescoço e o joga ao vento: “[...] – Pois tal qual como o vento levou este trapo, assim ele vai levar, de mim pra fora, todas estas lembranças, todas as minhas... **sujidades!** (*Batendo na frente*) Daqui... (*no peito*) do meu corpo, do meu corpinho todo! [...]” (PJA, p. 36, grifo nosso). Sobre o termo “sujidade” utilizado por João, Silvério Trevisan avisa-nos que tanto em Portugal, com a instauração do Santo Ofício, quanto no Brasil colonial, as expressões “sodomia”, “pecado nefando” e “sujidade” eram os nomes dados à prática homoerótica (TREVISAN, 2000).

A reinstauração do discurso religioso, oriundo da *Summa Theologiae* de São Tomás de Aquino, que caracterizava as relações sexuais do casal em termos que incluem a *immunditia*, ou sujeira, produzirá, em seguida, o “ruído e a quebra da norma” (SANT’ANNA, 2003, p. 33), uma vez que no texto de Santareno não há referência ao desperdício do sêmem, mas à crise existencial de João, o enunciador-vítima desse tipo linguagem, sem que, contudo, haja traição do seu significado primeiro: a condenação.

Nesse jogo irônico, João Agonia reproduz uma linguagem “onde o discriminado é forçado a recorrer ao vocabulário do discriminador para identificar-se como sujeito e para reivindicar a consideração moral à qual aspira” (COSTA, 1992, p. 38), encaixando-se temporariamente nos modelos vigentes. A incongruência presente em sua atitude vem para mostrar o quanto a palavra tem poder de articular crenças e ódios ao ponto de fazê-lo odiar e rejeitar o homoerotismo com as palavras daqueles que o espreitam e o apedrejam. É como se ao sentir a primeira palavra no rosto, João se abaixasse para apanhá-la e, em seguida, atirá-la com mais força contra si mesmo.

Mais adiante, o dramaturgo trará o vocabulário oriundo da linguagem de baixo calão interligado ao discurso religioso, o que nos permite ver, de imediato, sua postura irônica ao compor a linguagem da discriminação a partir da confluência enunciativa que qualifica os valores tradicionais dos enunciadores – os homens da família Agonia –, sem deixar, entretanto, de desqualificá-los como representantes de uma cultura patriarcal,

heteronormativa, religiosa e preconceituosa. Nessa linha, é perceptível que Fernando traz em seu discurso o preconceito por meio do calão, mesmo antes de saber da condição sexual de João, o que, por consequência, mostra-nos que sua atitude diante das relações afetivas entre homens não se deve ao caso do irmão, mas a ele mesmo e a sua forma de ver tais relações. De sua passagem por Lisboa, quando servia o exército, ele relembra um momento específico:

– [...] Uma vez... foi lá pròs lados de Belém... apareceu-me um, com **falinhas doces** e mais isto e aquilo... Eh, João, só te digo que lhe dei uma destas cargas... olha, parti-lhe um braço!! (*Gargalhada*) Havia de vê-lo: a fugir, todo desasado duma banda... e chorava, gania como um cachorro, o **tripa-podre!** (*PJA*, p. 72, grifo nosso).

Ao trazer o estereótipo “falinhas doces”, a personagem contrapõe masculinidade e afeminamento, demonstrando repúdio ao comportamento homossexual. Ligado a isto, vem a violência, o homem dominado pelo puritanismo e pela intolerância que não hesita em punir com agressão a manifestação pública de comportamentos considerados imorais.

Há ódio nas palavras de Fernando, contudo, o adjetivo “podre”, com os sentidos tanto de o lado moralmente condenável de alguém como infecto e fétido, aparecerá também na fala de Manuel Lamas: “[...] Eh João Agonia, não vens ajudar o teu (*riso de escarninho*) o teu amiguinho novo?! (*com um rugido, arremessa Toino no chão*) Larga-me **ranhoso!** Já cheiras... cheiras a **podre**, como ele!...” (Idem, p. 131, grifo nosso). A veemência e o ódio que impregnam a linguagem do calão empregada pelas personagens santarenianas estende-se quando a condição homoerótica é tratada como uma doença, a ronha, uma espécie de sarna que pode ser transmitida através do contato com outra pessoa. Na opinião de Lamas, Toino, só por defender João, já poderia está “contaminado”, indicando-nos que em sociedades tradicionais a amizade com alguém que não é aceito socialmente pode ser considerada um vício ou defeito de caráter.

A alusão ao homoerotismo como uma doença⁶² será, mais uma vez, feita por Fernando quando Carlos, seu tio, avisa aos outros Agonias que, tal qual Manuel Lamas, as pessoas do lugarejo já estavam insinuando que Toino Giesta também era homossexual. O irmão de João, todavia, defende seu cunhado: “– o Toino é são. [...] O ruim, o podre, é o outro... o outro, meu

⁶² Importa esclarecer que a ciência cria a imagem simbólica do homossexual com um contorno monstruoso, vendo-o como uma espécie anormal. Em consequência, do século XVIII ao XIX, o homoerotismo herda uma espécie de maldição, sendo encarado, ao mesmo tempo, como doença e perversão (FOUCAULT, 1988). No decorrer do século XIX, com a medicalização do homoerotismo, surge o termo “homossexualismo”, como marco da dicotomia entre os direcionados eroticamente ao sexo oposto, então considerados “normais”, e os chamados “invertidos”, que só encontravam o prazer entre os representantes do mesmo sexo, e por isso, qualificados como doentes (POSSAMAI, 2010).

pai, o... João!!! (*PJA*, p. 136). Fica claro que Santareno traz uma personagem que divide os homens em heteros, os são, e em homossexuais, os doentes, reinstaurando um discurso científico oriundo do século XIX que associava doença aos homoeroticamente inclinados para dar mostra de como a linguagem literária carrega significados históricos ao mesmo tempo que os denunciam.

Fernando, ainda, usa outros termos: “– Logo ele não ficou preso, lá em Lisboa!... Porque é que este escarro não se enforca? porquê?!... Quem pode lavar uma nódoa destas?!... Maldita sorte, a minha!...” (Idem, p. 136). Enfim, o “tripa-podre”, o “ranhoso”, o “podre”, o “ruim”, o “escarro” e a “nódoa” são metáforas escatológicas, desqualificadoras e inferiorizadoras, com as quais a personagem homoerótica é denominada nos discursos proferidos por aquelas pessoas que o via como um ser desprezível, abjeto e reles que veio para manchar a honra e a moral da aldeia.

O uso do calão, contudo, vem de mãos dadas com a linguagem religiosa utilizada pelos homens mais velhos da família. Ancorado em um discurso que remete à Idade Média, mas ainda muito usado no contexto em que Santareno produziu seus textos dramáticos, Carlos sentencia que não há pecado mais vergonhoso no mundo do que o de João, obtendo, em seguida, a concordância de José que, angustiado, diz: [...] Tenho um filho que pecou: um pecado que é como uma praga de Deus, pior que doença mais ruim, pior que a morte...!! Como é que eu hei-de lavar a sujidade que ele entornou sobre a nossa família?! [...] (Ibidem, p. 137). No entanto, Santareno recria a prática discursiva que condena o homoerotismo não porque fere o critério de procriação, mas devido à vergonha que causa à família, visto como uma praga que causa malefícios, que prejudica a paz e a harmonia.

No momento em que Miguel diz que João poderia mudar, o pai afirma: “Não muda, mano Miguel: onde quer que ele esteja, aí estará o seu pecado... Não muda: tem aquele demónio sujo bem entranhado no sangue...! [...] (*PJA*, p. 138), e segue afirmando que o filho tem a ira de Deus dentro dele, com aquela nascida ruim a medrar-lhe nas entranhas [...] (Idem, p. 138), o que nos leva a ver, assim como Jurandir Freire Costa, que o homoerotismo pode ser um fardo muito pesado em sociedades tradicionais, dado que uma vez “etiquetado”, o homossexual passará a ser constantemente identificado por sua preferência sexual, condenado moral e religiosamente (COSTA, 1992). O que resta para a personagem, na concepção dos homens da família Agonia, é o inferno religioso da culpa, da vergonha, do castigo divino e da maldição, unindo o pecado com a aberração moral que suja a honra familiar.

Já em *O beijo no asfalto* não há muitos termos que desqualifiquem o homoerotismo, uma vez que a oposição se dará a respeito do que é normal ou anormal socialmente. A

linguagem, neste caso, surge para diferenciar e discriminar Arandir, em contraposição a uma sociedade que tenta a todo custo manter os homossexuais escondidos de seus olhares. Selminha, depois de toda a campanha jornalística empreendida por Amado Ribeiro, deixará que seu preconceito venha à tona ao considerar as relações sexuais e afetivas entre os homens uma “nojeira”, isto é, algo imoral que lhe causa repulsa.

A despeito do nojo sentido pelas relações homoeróticas, além de sua esposa, Arandir terá a sensação de que seu chefe também sentia tal sentimento por ele: “–Até o chefe. Falou comigo, e olhava para mim. Estava espantado. Espantado. Eu tive a impressão. É um bom sujeito. Um homem de bem. Não sei, mas tive a impressão de que tinha nojo de mim, como se eu!” (BNO, p. 970). No caso de Selminha, de todos os prismas pelos quais ela poderia analisar o marido, escolhe o físico e o comportamental para convencer a si mesma de que ele, realmente, teve um romance com o rapaz atropelado pelo loteação.

SELMINHA – [...] Como é que um homem pode desejar outro homem. [...] Aliás, Arandir tem certas coisas. Certas delicadezas! E outra que eu nunca disse a ninguém. Não disse por vergonha. (*com mais veemência*) Mas você sabe que a primeira mulher que Arandir conheceu fui eu. Acho isso Tão! Casou-se tão virgem como eu, Dália! (Idem, p. 984).

Mais uma vez, o homoerotismo é desprezado e capaz de suscitar a repugnância das pessoas que fazem parte das relações interpessoais. A fala da esposa de Arandir aponta para o modelo cultural desejável, em algumas camadas sociais e reproduzido pelo senso comum, que tem o heterossexual como um ser insaciável e viril sexualmente que não deve se casar virgem. Arandir se desvia da “normalidade”, de acordo com sua esposa, porque tinha certas delicadezas, uma vez que, ao invés de vê-lo como uma pessoa com comportamento meigo e gentil, prefere associar sua brandura à efeminação, ou seja, à estereotipia do homossexual.

Em outro momento, há um embate entre Cunha e Selminha. E, dessa vez, suas vozes serão condutoras de um discurso pautado na questão: o que faz uma pessoa ser ou não ser homem?

CUNHA (*com uma satisfação bestial*) – Menina, olha. Está na cara que seu marido não é homem.

[...]

SELMINHA – [...] (*feroz*) É homem! (*desesperada com a ironia ou incompreensão*) Eu conheço muitas [mulheres] que é uma vez por semana, duas e, até, quinze em quinze dias. Mas meu marido todo o dia! Todo o dia! Todo o dia! (*num berro selvagem*) Meu marido é homem! Homem!

CUNHA (*com um riso sórdido*) – Você nunca ouviu falar em gilete? Em barca da Cantareira? (Ibidem, p. 977).

Pode-se perceber que, como fato social, o homoerotismo é particularmente propício à formação de estereótipos, uma vez que sobre ele atuam as mais diversas forças que direcionam a vida em comunidade, entre elas, a moral e a religiosa, como é possível perceber nas obras de Rodrigues e Santareno. Neste sentido, essas construções verbais de ordem sexual buscam sempre igualar, dentro de opiniões correntes indiscriminadas, os mais diversos juízos individuais acerca da homossexualidade (PRETI, 1983). Vê-se, assim, que a provocação de Cunha segue o lugar-comum de que o homem que tem relações afetivas e sexuais com pessoas do mesmo sexo representa a antinorma do ideal de masculinidade, enquanto Selminha defende Arandir usando como argumento a caracterização da masculinidade pela virilidade. Contudo, a réplica do delegado traz os termos “gilete” e “barca da Cantareira”⁶³ para mostrar à mulher de Arandir que ser viril nem sempre é sinônimo de heterossexualidade.

A referência ao tratamento do homoerotismo como uma anomalia, tão comum entre os séculos XIX e XX pelos juristas e médicos, será feita pelo repórter Amado Ribeiro, ao procurar a viúva do atropelado, e ensinar a ela o que dizer para Selminha quando a encontrasse: “– [...] A senhora arranhou, cala a boca. Arranhou um cara quando percebeu, entende? Ao perceber que seu marido mantinha relações anormais com outro homem” (*BNO*, p. 967). Antes de sair do velório, o repórter reforça sua farsa ao assegurar que a relação amorosa, forjada por ele, entre Arandir e a vítima, era “um tipo de intimidade que não podia existir entre homens” (Idem, p. 977), donde a tônica é posta, mais uma vez, no entendimento do homossexual como um anormal, conceito oriundo da exaustiva produção do saber sobre o homossexualismo em função do intenso relacionamento entre Direito e a Medicina (GREEN, 2000).

Em virtude do caminho trilhado para a análise das configurações do homoerotismo, apreendendo e tentando compreender as experiências homoeróticas, em suas especificidades e contexturas próprias nos textos dramáticos santarenianos e rodriguianos, pode-se perceber que apesar de possuírem objetivos diferentes – visto que, a nosso ver, a abordagem de Santareno possui uma clave muito mais política, principalmente por ressignificar o discurso e a moral religiosos, do que a de Rodrigues, que, guardadas todas as proporções, analisa a sociedade brasileira de forma crítica, abordando entre tantos aspectos, os conflitos oriundos da

⁶³ Faz-se necessário apontar que Nelson Rodrigues tivera de ser convencido pelos atores Fernando Tôres e Fernanda Montenegro a tornar o texto um pouco mais ofensivo, salpicando-o com alguns palavrões. Castro (1992) avisa-nos que foi a contragosto que o dramaturgo enxertou as duas expressões “gilete” e “barca da Cantareira”, que no senso comum referem-se às pessoas que praticavam sexo com homens e mulheres, isto é, os bissexuais.

sexualidade masculina, além de fazer uso dos clichês relacionados ao homoerotismo como deboche para desmoralizar, não os *gays*, mas os detratores de seu teatro –, os dramaturgos conseguem tirar as relações afetivas e sexuais entre homens dos consultórios, confessionários e do âmbito familiar para expô-las literariamente.

Contudo, ao trazer a linguagem que discrimina o homoerotismo para seus textos, Santareno e Rodrigues conseguem deixar o leitor desconfortável, uma vez que aponta para o poder que as palavras têm em nomear com o intuito de excluir tudo o que não se encaixa na ordem vigente, mostrando, assim, que “[...] determinado modo de empregar a linguagem, identifica-se com determinado modo de pensar a sociedade” (ECO, 1971, p. 85). Ou melhor, satirizar para ironizar estas sociedades, uma vez que é pela história das palavras usadas para designar o homoerotismo que se pode iluminar a longa trajetória de perseguições contra os homossexuais e, posteriormente, sua gradual inserção no seio social. Enfim, se o suplício judaico e romano consistia em apedrejar o condenado até que caísse sem vida, nas obras santarenianas e rodriguianas os homossexuais são apedrejados pelas palavras.

Tanto em Santareno quanto em Rodrigues, o homoerotismo é visto como uma transgressão social que não permite a libertação individual das personagens, deixando-lhes como soluções a morte e a solidão. Daí o signo do trágico inerente a João Agonia, Aprígio e Arandir. Outrossim, nas dramaturgias dos dois teatrólogos, os acusadores veem a relação amorosa e sexual entre homens como um pecado, uma perversão ou uma doença, levando-nos a observar que, mesmo no século XX, a criação do personagem homossexual traz, intrinsecamente, uma história e um vocabulário que se reporta a uma inegável realidade preconceituosa. Os dramaturgos, assim, combinam aversão moral com a religiosa.

No caso de *O pecado de João Agonia*, o discurso religioso é problematizado pela paródia e pela interdiscursividade porque o esquadrinhamento de sua ideologia é construído como o fio condutor do texto. Ao juntar este tipo de linguagem com o discurso da ciência, os homens da aldeia constroem a imagem de João como a representação da maldição, da doença, da perversão, da vergonha, da moléstia contagiosa, pior até do que a lepra. Pode parecer paradoxo, mas, a nosso ver, quando João Agonia questiona retoricamente se um homem poderia mudar sua natureza porque a sociedade assim o queria, a resposta vinda, não só dele, mas dos marginalizados socialmente que compõem a galeria do teatrólogo, é um nítido e agudo NÃO! Mesmo que os matem, assim como fizeram com João Agonia; mesmo que reprimam sua sexualidade ou o erotismo inerente ao humano, como pretenderam fazer com Maria do Mar; mesmo que tentem fazê-los espelho da coletividade, reflexo da moralidade, da

castidade e do pudor; mesmo que o prive de se rebelar, ele, o homem santareniano jamais se transfigurará em objeto da ordem, do falso equilíbrio ou das prisões portuguesas.

Ainda que tenham assassinado João, sua presença viverá em sua comunidade. Podiam até tentar matá-lo de novo, ao se fingir que ele nunca existiu, ou ao censurar o texto de Santareno, mas logo descobriram que não se mata o diferente, o outro nosso de cada dia. Talvez, por isso, Bernardo Santareno o tenha criado predestinado à morte: para viver e dizer ao Portugal preconceituoso e intolerante que “ser ou não ser”, seja lá o que fosse, não era, de fato, a questão mais importante a ser respondida na vida de um homem.

Já Aprígio traz a marca dos subterfúgios, tantas vezes necessários em sociedades opressoras, ao não se sentir livre o suficiente para pronunciar o nome de Arandir. Eis o não-dito que diz tanto sobre homens podados em seus desejos pelo preconceito ao homoerotismo que, com certeza, influi sobre seu caráter, excluindo nele até a possibilidade de expressar linguisticamente seu desejo, recusando, por consequência, o reconhecimento social de sua individualidade.

Em uma coisa os dramaturgos convergem, tanto a condição sexual de João quanto o homoerotismo forjado de Arandir transformam-se em motivo de vergonha e rejeição para seus familiares. Além disso, seus textos dão mostra de que os discursos oriundos da tradição cristã e de meados do século XIX, que vinculavam o homoerotismo a um pecado e a uma patologia, ainda continuavam em circulação, anulando o homossexual e transformando-o em inimigo social.

4 Epílogo

O estudo da ironia como recurso literário e discursivo nas obras de Bernardo Saantareno e Nelson Rodrigues teve como ponto fulcral a relação estabelecida entre o texto dramático e o mundo circundante. Nesse sentido, Linda Hutcheon afirma que

a ironia raramente envolve uma simples decodificação de uma única mensagem invertida, [...] é frequentemente um processo semanticamente complexo de relacionar, diferenciar e combinar ditos e não-ditos [...]. É também, no entanto, um processo moldado culturalmente” (HUTCHEON, 2000, p. 132).

Seguindo por esse caminho, pudemos verificar que os dois dramaturgos abordam criticamente as sociedades em que se inserem através da ironia. A estratégia manifesta-se principalmente nos limites entre o que está dito em seus textos e o que eles não dizem, mas sugerem, apontam e aludem. Justapondo elementos incompatíveis socialmente, Santareno e Rodrigues afrontam normas sociais, desconstroem modelos de condutas e problematizam as relações humanas.

Tomando como pontos de partida ambientes urbanos e rurais para a análise das relações entre as personagens e as sociedades em que vivem, os dramaturgos convergem quando fazem configurar em suas obras a ironia trágica, originada essencialmente do conflito existente entre o homem com suas aspirações e desejos, de um lado, e o mundo hostil a tudo que possa concorrer às suas realizações pessoais, de outro.

Tanto em Santareno como em Rodrigues permanece a configuração do trágico como a ruína humana, mas em suas obras este desfecho encontra-se vinculado ao cotidiano, a fatores sociais e às escolhas dos homens. Não existe mais o combate entre os deuses, o destino e o predeterminado contra o eu. A ironia trágica associa-se, assim, à tomada de decisão das personagens, à responsabilidade por suas escolhas, além de decorrer dos comportamentos preconceituosos presentes em suas comunidades tanto quanto do desejo humano de fugir da infelicidade, tomando caminhos que inevitavelmente os levam à infelicidade.

Nesse sentido, pode-se perceber a relação irônica do mundo textual com o mundo extralinguístico, manifestada, por exemplo, na conexão estabelecida entre sexualidade e interditos sociais, como tivemos a oportunidade de demonstrar. As jornadas das personagens santarenianas, encurraladas entre religião e sexualidade, repressão e desejo de liberdade, e a trajetória das personagens rodriguianas perpassada pelo desejo reprimido, pela punição das transgressões dos interditos sociais e sexuais, nos levam a ver que a ironia que se presentifica em seus textos possui alvos concretos.

Retomemos o exemplo de *O pecado de João Agonia* e *O beijo no asfalto*. Por mais que João tentasse esconder sua orientação sexual, por mais que Arandir tenha tentado explicar sua atitude de beijar outro homem na hora da morte, eles se defrontaram com a violência que negava suas individualidades em nome da coletividade ou em função das artimanhas humanas, orientadas pelo prazer de operar a destruição. Diante disso, fica claro que o alvo maior da ironia dos dramaturgos – como um modo de combate e de crítica social – não são as personagens, mas os valores que guiaram os antagonistas na empreitada do aniquilamento de indivíduos que destoem do código de conduta social.

Os textos, contudo, não apontam soluções para os problemas sociais de Portugal e do Brasil, mas enfatizam determinadas vertentes como a valorização de valores sociais e religiosos em detrimento da realização humana, o falso moralismo, o ódio pelo *diferente*, a solidão e a morte, como formas de aniquilação da individualidade. Os dramaturgos fazem uso de um discurso transgressivo tanto quanto subversivo, através da junção de mecanismos como a ironia, o humor, a paródia e a interdiscursividade, que solapa posicionamentos políticos e sociais rígidos, buscando incentivar a reavaliação dos valores dominantes e a discussão, por exemplo, sobre o lugar do *gay* e da mulher e de seus desejos, nas sociedades portuguesa e brasileira.

Nelson Rodrigues alia o humor à ironia visando tanto o riso quanto o questionamento. Retomemos o exemplo da personagem Dr. Jubileu, de *Perdoa-me por me traíres*. A estratégia rodriguiana é objetivamente destruir a imagem solene pela caricatura e pelo ridículo. Rompe o dramaturgo com o estereótipo e com o modelo ao desconstruir a respeitabilidade, apontando para as transgressões sociais daqueles que se consideravam “a reserva moral da nação”. Em consequência, o riso gerado é hostil e de exclusão, uma vez que retira a personagem do lugar respeitoso, pondo-a distante da imagem criada e disseminada culturalmente. O questionamento dirigido ao público dá-se também porque o dramaturgo tematiza, interligado ao bordel em que o deputado era cliente, a prostituição, o aborto e a morte. Em *Perdoa-me por me traíres* não são meninas da classe baixa que se prostituem como as filhas de Noronha, de *Os sete gatinhos*, para a realização de um sonho – o casamento – que irá redimir socialmente toda a família. Ao contrário, são jovens de “famílias ilibadas”, livres de qualquer suspeita, o que põe a nu e desvela a aparência social. Sem dúvida, há momentos na obra rodriguiana que nos fazem rir, mas o riso vem sempre acompanhado de incômodo.

Santareno, por sua vez, promove um imbricar de discursos em seus textos para problematizar as ideologias que guiam o mundo circundante. Tanto em *A promessa* como em *O pecado de João Agonia* podemos confirmar também que a ironia acontece por meio de

pistas textuais, como o uso dos vocábulos “pecado” e “promessa”, marcadores imbricados nos títulos que antecipam possíveis sentidos. Nessa linha, ficou claro que o dramaturgo faz a ironia manifestar-se por meio da relação que sua obra mantém com os discursos sacralizados, com as representações do mundo religioso, em função da contestação originada pela desconstrução desses elementos e de seus valores.

Em *O pecado de João Agonia* predomina o discurso religioso que traz em seu cerne a condenação dos marginalizados sexualmente. O homoerotismo é o pecado nefando, portanto, o pior, de que nem o nome pode ser dito. Por meio da repetição do uso do conceito ético-religioso de “pecado”, Santareno aponta para sua transformação em um estereótipo, que se presta à conservação dos tabus moral e religioso, funcionando como desviadores da reflexão individual sobre o homoerotismo e a exata significação da relação homoerótica na medida em que possui o poder de compor pontos de vistas comuns que resultam numa mentalidade coletiva (PRETI, 1983). Dessa forma, o dramaturgo denuncia e expressa a força que as palavras possuem para inferiorizar. E chama a atenção para o fato de que, independente da escolha de quem agride, tanto o vocábulo médico quanto o linguajar rude e grosseiro, aliado à linguagem religiosa, possuem o poder de discriminar e estigmatizar. Em virtude disso, o uso da paródia e da interdiscursividade por Santareno faz das relações presentificadas em seus textos espaços de tensão entre as vozes sociais que desestabilizam a imagem da homossexualidade, já incorporada no imaginário coletivo, demonstrando inconformismo diante do pré-estabelecido.

Na obra de Nelson Rodrigues também encontramos o uso de termos pejorativos para se referir aos homossexuais, porém, o objetivo do dramaturgo em *O beijo no asfalto* é muito mais abordar o preconceito social derivado do desvio do que o senso comum estabelece como normal para a questão da orientação sexual. Também direciona sua ironia e sátira para os críticos e os jornais que detravam sua obra e para as artimanhas que a imprensa usava (e ainda usa) para construir notícias e vendê-las. Rodrigues, como sempre, era impiedoso para atingir seus objetivos e esta não foi a primeira vez que ele usou sua obra para detrair seus inimigos e criticar posturas sociais de seu tempo. Entretanto, não há como negar que a sociedade criada pelo dramaturgo reflete a nossa ainda hoje, sofrendo dos mesmos males tematizados por ele. Outrossim, tomamos consciência de que o tratamento dado aos homossexuais, naquela época, ainda pautava-se, por um lado, na agressão verbal, na injúria e no insulto, o que, conseqüentemente, nos faz refletir sobre os rótulos estabelecidos para os gêneros e a manutenção deles no século XX, usados para diferenciar e normatizar o heterossexual.

Convergem ambos os dramaturgos ao usarem a ironia em sua função contradiscursiva ou opositiva, apontando para todos os alicerces sociais e desconstruindo todos os valores que circunscreviam as sociedades brasileira e portuguesa. Especificamente, a estratégia é utilizada em suas obras para minar o politicamente reprimido, o recalcado, constestar hábitos mentais e ideologias de controle, também porque os dramaturgos trazem para seus textos temas que incomodam e que causavam polêmica pelo caráter transgressivo inerente a eles. Expõem-se tensões de contrários: integra o desejo de Maria do Mar e a transformação de José, de um cristão subjugado pela fé para um homem violento, dono de si e de seu destino, de um lado; a infidelidade de Judite, o perdão de Gilberto e a vingança de Glorinha diante do desejo de seu tio Raul, de outro, para se questionar a ideologia dominante, subvertendo-a tanto no campo literário quanto no social, minando e combatendo a hipocrisia social. Nas obras de Rodrigues e Santareno, o desejo de homogeneidade social, sexual ou religiosa, pautado no controle do ser humano e de seus desejos, não se concretiza para que o público possa refletir acerca das ideologias que subjazem os modelos de conduta vigentes.

Assim, a ironia é a forma discursiva e literária estruturante das obras desses dramaturgos. Suas estratégias irônicas aparecem como uma reflexão pessimista da vida e das relações interpessoais que deságuam numa visão crítica das sociedades, cujas alternativas históricas democráticas e de liberdade social e sexual estavam por ser vislumbradas em meados do século XX. Ao representarem a condição humana distante do que era prescrito socialmente, além de mostrar as possíveis soluções oriundas de um sistema opressor, determinado, também, pela moral cristã e pela manipulação dos homens, os dramaturgos usam a ironia como uma arma que aponta para o contexto sócio-histórico com a intenção de desvelar e criticar as forças sociais que impediam a realização humana.

É pela linguagem, indissociável do todo social, que Santareno e Rodrigues desmonstam o tecido que o compõe, ao mesmo tempo em que mostram o homem preso às amarras culturais, históricas e sociais. Em virtude da postura dos dois dramaturgos perante do mundo, é possível perceber que eles fazem uso da ironia de forma intencional, principalmente, porque suas obras possibilitam nosso deslocamento para fora dos textos dramáticos e para dentro de códigos, contextos e situações (HUTCHEON, 2000) passíveis de existirem em Portugal e no Brasil.

Não obstante as diferenças contextuais inevitáveis, Bernardo Santareno e Nelson Rodrigues são dramaturgos que se posicionam criticamente diante do mundo pelo caminho da interrogação, contestando-o com a ironia – por excelência, o modo de criar e de combater santareniano e rodriguiano – que permeia seus textos em nível histórico, social e cultural. Sem

perder de vista a raiz grega *eironeia*, indicativa de dissimulação, mas também de interrogação, acredita-se que só em abordar temas polêmicos como a homossexualidade, entrelaçada ao assassinato de João Agonia e de Arandir em função dessa orientação sexual, o desejo reprimido de Aprígio, a rebeldia de Maria do Mar ou “ressurreição” de José pelo abandono da religiosidade, a análise dos textos dramáticos nos autoriza a reafirmar que a cena política da ironia desses dois dramaturgos centra-se no questionamento e no julgamento negativo das consequências oriundas do preconceito social e da repressão sexual.

Tem-se, assim, o exemplo vivo da ironia que se revela um processo discursivo-ideológico a serviço da crítica dos dramaturgos, mas também que serve como arma de oposição social, para preencher lacunas, subverter valores, atitudes e posturas que, inevitavelmente, proporcionam o deslocamento do leitor/espectador para circunstâncias que, depois de reavaliadas pelo contato literário, tendem a minar a representação autoritária do mundo.

Eis a ironia santareniana: ora um tagarelar ruidoso, ora a conjunção de lobo e cão a espreitar o homem e suas certezas, porém, sempre a configuração do avançar destemido, diante das prisões limitadoras e das grades castradoras, que caracteriza não só as personagens, mas também seu criador. De outro lado, nos deparamos com a ironia rodriguiana centrada no deboche, na desconstrução e no desvelamento dos valores morais e sociais que impunham uma conduta a ser seguida por todos a qualquer custo.

Logo, ao fazer um estudo comparativo acerca das manifestações da ironia nas obras rodriguianas e santarenianas, pudemos perceber suas convergências e diferenças no tratamento dos temas e no uso dessa estratégia como recurso literário, discursivo e de oposição. Levando em consideração a estrutura das obras, o uso da linguagem e, por vezes, a abordagem da mesma temática, verificamos, como foi apontado no decorrer desse trabalho, que o uso da ironia não se dá de forma igual e acarretam alguns efeitos de sentido distintos.

Como já esclarecemos, Santareno possui uma postura muito mais engajada do que Nelson Rodrigues. O posicionamento do dramaturgo português, diante do momento histórico que passava Portugal, com o regime salazarista, é de afrontamento e de luta. Nessa perspectiva, fica claro que ele usou seu teatro para por a nu a história, as ideologias que a perpassava e as relações sociais, juntamente com as forças que oprimiam e sufocavam o homem. Rodrigues, por sua vez, mesmo não assumindo uma postura engajada em relação aos momentos políticos brasileiros que ele testemunhou, não deixou de produzir um teatro politizado, no sentido de que manteve-se crítico em sua observação da relação entre o homem e a sociedade circundante. Nessa linha, a cena de sua ironia é política porque o dramaturgo

centra-se na desconstrução de valores tradicionais, no desejo de mostrar o lado hediondo e cruel do homem e de fazer ruir a ordem social.

Independente das diferenças que movem suas obras, suas personagens e as ações destas, o importante é perceber que seus textos dramáticos evidenciam as relações sociais, culturais e ideológicas e suas consequências para os desencantos do homem e para a tragicidade de sua existência. Para tanto, a ironia surge em suas atitudes avaliadoras, em seus pontos de vista críticos e provocadores como parte de um processo comunicativo discursivo e literário que usa dessa estratégia para jogar com o léxico, reavivar o trágico, desvelar o contexto, problematizar a vida e as relações humanas, além de justapor elementos incompatíveis.

Sem dúvida, as estratégias irônicas rodriguiana e santareniana deixam os leitores desconfortáveis, pois elas zombam, ridicularizam, negam certezas, desmascaram ideologias, atacam, incluem *o outro* onde ele não é aceito e embaraçam seus alvos. Sem dúvida, seus textos dramáticos têm a ironia como elemento estruturante e dialogam, essencialmente, porque possibilitam a tomada de consciência face às realidades sócio-históricas, uma vez que Nelson Rodrigues e Bernardo Santareno concebem a dramaturgia como instrumento de questionamento e intervenção.

Referências

Obras de Bernardo Santareno:

SANTARENO, Bernardo. *A promessa*. Lisboa: Ática, 1959.

SANTARENO, Bernardo. *O pecado de João Agonia*. Lisboa: Ática, 1969.

SANTARENO, Bernardo. António Marinheiro (O Édipo de Alfama). Em: SANTARENO, Bernardo. *Obras Completas*. Organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Ed. Caminho, 1987. v. 2.

SANTARENO, Bernardo. Português, escritor, 45 anos de idade. Em: SANTARENO, Bernardo. *Obras Completas*. Organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Ed. Caminho, 1987. v. 4.

Obras de Nelson Rodrigues:

RODRIGUES, Nelson. A mulher sem pecado. Em: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Organização geral e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 297-344.

RODRIGUES, Nelson. Dorotéia. Em: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Organização geral e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 625-670.

RODRIGUES, Nelson. Perdoa-me por me traíres. Em: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Organização geral e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 781-826.

RODRIGUES, Nelson. Os setes gatinhos. Em: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Organização geral e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 827-878.

RODRIGUES, Nelson. O beijo no asfalto. Em: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Organização geral e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 941-990.

RODRIGUES, Nelson. Otto Lara Resende ou bonitinha, mas ordinária. Em: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Organização geral e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 991-1048.

RODRIGUES, Nelson. Toda nudez será castigada. Em: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Organização geral e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 1049-1108.

Acerca de Bernardo Santareno:

ASSUMPÇÃO, Maria Elena Ortega Ortiz. *O dramático e o épico em Bernardo Santareno*. 1986. 178 f. Tese (Doutorado em Letras) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas,

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.

BARATA, José Oliveira. *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

BARATA, José Oliveira. Continuidad y ruptura en la literatura dramática portuguesa. *Las puertas del drama*. Revista de La Asociación de Autores de Teatro, Madrid, Siglo XXI, n. 11, p. 8-12, verano, 2002. Disponível em: < <http://www.aat.es/pdfs/drama11.pdf> >. Acesso em: 14 jun. 2011.

BAUBETA, Patricia Anne Odber de. A quebra da promessa em Dias Gomes, Santareno e Albert Camus. *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, n. 132/133, p. 135-146, abr. 1994.

BOTTON, Fernanda Verdasca. *A lira assassina de Orfeu (Bernardo Santareno e os intertextos de O Inferno)*. 2008. 404 f. Tese (Doutorado em Letras) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tdc-25112008-154317/pt-br.php> >. Acesso em: 25 maio 2011.

CRUZ, Duarte Ivo. *Introdução à História do Teatro Português*. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.

DÉCIO, João. Bernardo Santareno – A promessa. *Boletim Informativo*. São Paulo: Centro de Estudos portugueses, Série 2, n. 6, p. 43-45, jan./dez. 1978.

GOMES, Álvaro Cardoso. O trágico e o social no teatro de Bernardo Santareno. *Suplemento Cultural do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 10-11, 13 fev.1977.

HILDEBRANDO, Antonio B. *O épico no teatro: entre os escombros da quarta parede*. 2000. 270 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2000.

IRIYODA, Luciane dos Santos. *Singularidades na peça O Punho: em meio aos acontecimentos históricos e as fases santarenianas*. 2005. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2005.

LEAL, Paulo César dos Santos. *A dramaticidade existencial em O pecado de João Agonia*. 1992. 285 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

LOPONDO, LÍlian. *Bernardo Santareno: a tragédia contemporânea e a tradição aristotélica*. São Paulo: Ed. Mackenzie, 2000.

LOPONDO, LÍlian. O Inferno, de Bernardo Santareno: polifonia e intervenção. Em: LOPONDO, LÍlian. (Org.). *Dialogia na Literatura Portuguesa*. São Paulo: Scortecci, 2006. p. 245-260.

LOPONDO, Lílian; CURY, José João. Inquisição e salazarismo: um estudo do gestus em O Judeu, de Bernardo Santareno. *Línguas & Letras*, Cascavel, v. 6, n. 10, p. 32-40, 2005. Disponível em: < <http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/779>>. Acesso em: 26 maio 2011.

MAGALDI, Sábato. O português Bernardo Santareno. Em: MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva/Ed. USP, 1989. p. 451-463.

MENDONÇA, Fernando. *Para o estudo do teatro em Portugal*. São Paulo: FFCL, 1971.

MORAES, Fernanda Bastos. A vivência trágica da mulher em três peças de Bernardo Santareno. *Boletim Informativo*. São Paulo: Centro de Estudos portugueses, Série 2, ano VII, n. 10, p. 15-23, jan./dez. 1982.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. *Bernardo Santareno e a tragédia contemporânea*. [Inédito].

OLIVEIRA, Eleuza Batista de. *O grotesco e a inquisição nas obras In Nomine Dei, de José Saramago, e o Judeu, de Bernardo Santareno*. 2004. 113 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2004.

OLIVEIRA, Valdeci Batista de Melo. *A catábase épica (?) n' o Inferno de Bernardo Santareno*. 2006. 255 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

PEREIRA, Domingos Nunes. *A reatualização do mito na dramaturgia de Bernardo Santareno: Antônio e O Inferno*. 1999. 198 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

REBELLO, Luiz Francisco. Pós-fácio. Em: SANTARENO, Bernardo. *Obras Completas*. Organização, pós-fácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello. 4 vol. Lisboa: Ed. Caminho, 1987. p. 383-396.

REBELLO, Luiz Francisco. *Combate por um teatro de combate*. Lisboa: Seara Nova, 1977.

RIBEIRO, Maria Aparecida. *Mitogênese no Teatro de Bernardo Santareno*. Rio de Janeiro: Padrão, 1981.

SANTOS, Maria Antonia dos. Anúnciação. Em: *Teatro no século XX em Portugal*. Rio de Janeiro: Olímpica Ed. Ltda, 1979. cap. 2.

SILVEIRA FILHO, Francisco Maciel. *Cativeiros de papel: o verso, o reverso e o transversal do ser diverso em Santareno*. 2008. 272 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: < www.teses.usp.br/teses/.../FRANCISCO_MACIEL_SILVEIRA_FILHO.pdf>. Acesso em: 03. mar. 2011.

SOUSA, Rosana Bento de. *O metateatro em O Judeu, de Bernardo Santareno*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

Acerca de Nelson Rodrigues:

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmen. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: UFRJ/EdUERJ/FUNARTE, 1996.

CASTILHO, Angélica de Oliveira. *Clarice Lispector e Nelson Rodrigues: modernidade e tragicidade*. 2006. 181 f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas – Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DRUMOND, Eugênio. *Um demiurgo de ocasião: ironia, comicidade e humor no romance O Casamento, de Nelson Rodrigues*. 2004. 111 f. (Dissertação) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

FACINA, Adriana. *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FREITAS FILHO, José Fernando Marques de. *A Comicidade da desilusão: o humor nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues*. 1997. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 1997.

LINS, Ronaldo Lima. *O Teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. 2 ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

LOPES, Ângela Leite. Nelson Rodrigues e o fato do palco. Em: *Concurso Nacional de Monografias 1980*. Rio de Janeiro: MEC/INACEN, 1983.

LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: UFRJ/Tempo Brasileiro, 1993.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1987.

MAGALDI, Sábato. Prefácio. Em: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Organização geral e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 11-132.

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

MEDEIROS, Elen de. *Nelson Rodrigues e as tragédias cariocas: um estudo das personagens*. 2005. 172 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Teoria e História Literária, Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Unicamp, Campinas, 2005.

MOTTA, Véra Dantas de Souza. *Nelson Rodrigues e uma poética do fragmento: o inconsciente em cena*. 2006. 235 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

NUNES, Luiz Arthur. O teatro de Nelson Rodrigues. Em: NUNEZ, Carlinda Fragale Pate et al. *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/Entourage Produções Artísticas, 1994. p. 175-187.

PELLEGRINO, Hélio. A Obra e O beijo no asfalto. Em: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Organização geral e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 155-167.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RIBEIRO, Léo Gilson. O sol sobre o pântano. Em: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Organização geral e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 169-179.

ROSA, Seleste Michels da. *Nelson Rodrigues: o revolucionário reacionário*. 2008. 82 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

SANTA ROSA. A Mulher sem pecado. Em: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Organização geral e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 140.

SANTANA, Solange Santos. A presença de Glorinha. *Pequena Morte*, Rio de Janeiro, 23 ed., maio 2009. Disponível em: <<http://pequenamorte.com/2009/11/05/a-presenca-de-glorinha-solange-santos-santana/>>. Acesso em: 14 jan. 2011.

SUSSEKIND, Maria Flora. Nelson Rodrigues e o fundo falso. Em: *I Concurso Nacional de Monografias do Serviço Nacional de Teatro (1976)*. Brasília: MEC/Departamento de Documentação e Divulgação, 1977.

Sobre a ironia:

ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BOOTH, Wayne. *A rhetoric of irony*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1974.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. 2 ed. rev. Campinas: Ed. UNICAMP, 2008.

COLEBROOK, Claire. *Irony*. London and New York: Routledge, 2004.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

ECO, Umberto. *Entre a mentira e a ironia*. Tradução de Adriana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FERRAZ, Maria de Lourdes A. *A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: INCM, 1987.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Pericles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Apresentação e tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Ed. Vozes, 1991.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1972.

MENDES, Cleise. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva; Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008.

MUECKE, Douglas Colin. *The compass of irony*. London and New York: Methuen & Co. Ltda., 1980.

MUECKE, Douglas Colin. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PAIVA, Maria Helena de Novais. *Contribuições para uma estilística da ironia*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1961.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

XAVIER, Lola Geraldês. *O discurso da ironia em literaturas de língua portuguesa*. 2007. 467 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal, 2007.

Geral:

ALMEIDA, José. O Estado Novo dizia que não havia homossexuais, mas perseguia-os. *Público*, Lisboa, 17 jul. 2009. Disponível em: <http://www.publico.pt/Sociedade/o-estado-novo-dizia-que-nao-haviahomossexuais-mas-perseguias_1392257?all=1>. Acesso em: 29 jul. 2010.

AMARAL, Karla. Getúlio Vargas: a propaganda ideológica na construção do líder e do mito. Em: QUEIROZ, Adolpho (Org.). *Na arena do marketing político: ideologia e propaganda nas campanhas presidenciais brasileiras*. São Paulo: Summus, 2006. p. 123-146.

ANGRIMANI SOBRINHO, Danilo. *Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo: Summus, 1995.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Maria Helena Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.

ARTAUD, Antonin. O teatro e a peste. Em: *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. Revisão da tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 9-30.

AUERBACH, Eric. *Mimesis – a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Santiago (Chile): O Globo/Klick Ed., 1997.

BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e Homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. Disponível em:< http://www.dialogarts.uerj.br/emquestao/lit_e_homo.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2011.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.

BATAILLE, George. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BENJAMIN, Walter. Que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht. Em: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, Arte e política. Ensaio entre literatura e História da cultura*. 6 ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993. p. 78-90.

BEZERRA, Carlos Eduardo. Bom-crioulo: um romance da literatura gay made in Brazil. *Revista de Letras*, v. 1/2, n. 28, p. 94-100, jan./dez. 2006. Disponível em:< <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl28Art15.pdf>>. Acesso em: 04 jul. 2011.

BÍBLIA SAGRADA. 45 ed. Coordenação geral de Ludovico Garmus. Petrópolis: Ed. Vozes, 2001.

BLACKBURN, Simon. *Luxúria*. Tradução de Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2005.

BORNHEIM, Gerd. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. Em: BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BRANCO, Lucia Castello. *O que é erotismo*. 2.ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BRECHT, Bertolt. Um homem é um homem. Em: BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo*. Tradução de Fernando Peixoto. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

BUESCU, Helena Carvalhão. *Grande angular: comparativismo e práticas de comparação*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001.

CABRERA, Ana. A censura ao teatro no período marcelista. *Media e Jornalismo*, Edições Minerva Coimbra, n. 12, p. 27-58, 2008. Disponível em: <
<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/mediajornalismo/article/viewDownloadInterstitial/6329/574>>. Acesso em: 25 fev. 2011.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMINHA, Alfredo. *Bom-crioulo*. São Paulo: Ática, 1995.

CAPPELLARI, Márcia Schmitt Veronezi. A pedofilia na pós-modernidade: um problema que ultrapassa a cibercultura. *Em questão*, Porto Alegre, v. 11, n. 1, p. 67-82, jan./jun. 2005.

CECCARELLI, Paulo Roberto. Prostituição – Corpo como mercadoria. *Mente & Cérebro – Sexo*, v. 4 (edição especial), dez. 2008. Disponível em: <
<http://ceccarelli.psc.br/paulorobertoceccarelli/wp-content/uploads/artigos/portugues/doc/prostituicao.pdf> >. Acesso em: 25 jul. 2011.

CERVANTES DE SAVAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote da la Mancha*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. Em: NOVAES, Adauto (Org.): *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 19-66.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. 14 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

COSTA, Maria Cristina Castilho. *Censura em Cena – o teatro e a censura no Brasil*, a partir do Arquivo Miroel Silveira. São Paulo: Edusp & Imprensa Oficial, 2006.

COUTINHO, Eduardo F. Literatura Comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, p. 41-58, jul. 2006.

COVA, Anne; PINTO, António Costa. O Salazarismo e as mulheres – uma abordagem comparativa. *Penélope*, n. 17, p. 71-94, 1997.

CRUZ, Manuel Braga da. As origens da democracia cristã em Portugal e o salazarismo (I). *Análise Social*, Revista do Instituto de Ciências Social da Universidade de Lisboa, v. 14, n. 54, p. 265-278, 1978. Disponível em: <
<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223988915Z1mDH4ho6Op62BU0.pdf> >. Acesso em: 14 jun. 2011.

ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930: historiografia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio de língua portuguesa*. Coordenação de edição Margarida dos Anjos, Marina Baird Ferreira. Lexicografia por Margarida dos Anjos et al. 5 ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. Em: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 161-193.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 14. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. 13 ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

GARCIA, Néelson Jahr. *Estado Novo: ideologia e propaganda política*. São Paulo: Edições Loyola, 1982.

GARCIA LORCA, Federico. *Bodas de sangue*. Tradução de Rubia Prates Goldoni. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

GREEN, James Naylor. *Além do carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. Tradução de Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. *Estudios Esteticos II (de la tragedia y otros ensayos)*. Tradução espanhola de Demetrio G. Rivero. Madri: Guadarrama, 1969.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1990.

LIRA, Sérgio. *Arte Portuguesa do século XX*. Porto: Portugal. s/d. Disponível em: <http://www2.ufp.pt/~slira/artigos/arte_port_xx.pdf>. Acesso: 12 dez. 2010.

LÍRICA PROFANA GALEGO-PORTUGUESA: corpus completo das cantigas medievais. Coordenado por Mercedes Brea. Santiago de Compostela: Centro de Investigações Lingüísticas e Literárias Ramón Piñeiro, 1996. 2 v.

LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LYSARDO-DIAS, Dylia. Análise discursiva da parodização dos provérbios na mídia Impressa. Em: LARA, Gláucia Muniz Proença, MACHADO, Ida Lúcia, EMEDIATO Wander (Orgs.). *Análises do discurso hoje, volume 2*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 157-176.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. 3.ed. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Pontes, 1997.

MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes. O pensamento autoritário no Estado Novo português: algumas interpretações. *Locus: Revista de História, Juiz de Fora*, v. 13 n. 2, p. 9-30, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/locus/files/2010/02/15.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2011.

MARTINS, Mário. *A Bíblia na literatura medieval portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1979.

MELO, Adrián. *El amor de los muchachos. Homosexualidad & Literatura*. Buenos Aires: Ediciones Lea S.A., 2005.

MELLO, Luiz. Aos filhos de Foucault. *Cadernos Pagu*, n. 30, p. 427-435, jun. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n30/a23n30.pdf>>. Acesso em: 14 jul. 2011.

MELLO, Maína de.; SCHPREJER, Pedro; FERNANDES, Vanessa. A disposição de matar em defesa da honra. *Eclética*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 59-61, jul./dez. 2004. Disponível em: <<http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/media/17%20-%20a%20disposi%20de%20matar%20em%20defesa%20da%20honra.pdf>>. Acesso em: 14. out. 2011.

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

MENDES, Cleise. *As estratégias do drama*. Salvador: EdUFBA, 1995.

MOTT, Luiz. *A etno-história da homossexualidade na América Latina*. Em: Seminário-Taller de História de la Mentalidad y los Imaginarios, Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colômbia, Departamento de História e Geografia, 22 a 26 ago. 1994. Disponível em: <http://www.ufpel.edu.br/ich/ndh/downloads/Luiz_Mott_Volume_04.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *Verdade e mentira no sentido extramoral*. Tradução, apresentação e notas por Noéli Correia de Melo Sobrinho. *Revista Comum*, Rio de Janeiro, v. 6 n. 17, p. 5-23, jul./dez. 2001. Disponível em: <<http://www.facha.edu.br/publicacoes/comum/comum17/pdf/verdade.pdf>>. Acesso: 09 nov. 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NOGUEIRA, Carlos. Uma forma breve esquecida: a praga da tradição oral Portuguesa. *Nau Literária – Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 1-12, jan./jun. 2008.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 4. ed. Campinas: Pontes, 1996.

PALLOTTINI, Renata. Censura: o dano irrecuperável ao teatro brasileiro. *Media e Jornalismo*, n. 12, p. 19-26, 2008. Disponível em:<
www.revistas.univerciencia.org/index.php/mediajornalismo/.../5746 >. Acesso em: 26 fev. 2011.

PITTA, Eduardo. *Fractura. A condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

PLATÃO. Livro I. Em: PLATÃO. *A República*. Introdução e notas de Robert Baccou. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965. v. 1.

POSSAMAI, Paulo César. O Homoerotismo na Roma Antiga. *Bagoas*, Revista de Estudos gays, gêneros e sexualidades. Natal, v. 4, n. 5, p. 79-94, jan./jun. 2010. Disponível em:<
http://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v04n05art05_possamai.pdf>. Acesso em: 4 jun. 2011.

PRETI, Dino. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*: baseado no Dicionário moderno de Bock, de 1903. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

QUADRADO, José Gomes. Pragas, maldições e outras costumeiras devocionais. *Côa visão - Cultura e Ciência*, Vila Nova de Foz Côa, n. 10, p. 9-24, 2008.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da Filosofia: Antiguidade e Idade Média*. São Paulo: Paulinas, 1990. v. 1.

REIS, Carlos. A literatura como instituição. Em: REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 1997. p. 19-99.

REZENDE, Dimitri Fazito de Almeida. *Transnacionalismo e etnicidade. A construção simbólica do Romanesthàn (Nação Cigana)*. 2000. 192 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

RODRIGUES, Graça Almeida. *Breve história da censura literária em Portugal*. Amadora: Livraria Bertrand, 1980.

ROSA, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, Revista do Instituto de Ciências Social da Universidade de Lisboa, v. 35, n. 157, p.1031-1054, 2001. Disponível em:<
http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218725377D6jFO4wy1Oi67NG6.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2011.

RUSSO, Jane A. A difusão da psicanálise no Brasil na primeira metade do século XX – da vanguarda modernista a rádio-novela. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 1, p. 51-61, jun. 2002. Disponível em:<http://www.cocsite.coc.fiocruz.br/psi/pdf/artigo-jane.pdf>. Acesso em: 04 ago. 2011.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SÁ-CARNEIRO, Mário. *A confissão de Lúcio*. Universidade da Amazônia: NEAD, s/d. Disponível em: < <http://www.nead.unama.br/bibliotecavirtual/livros/pdf/aconfissaodelucio.pdf> >. Acesso em: 04 ago. 2011.

SAFO DE LESBOS. *Poemas e fragmentos*. Tradução de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemologia do Armário*. Tradução de Ana R. Luís e Fernando Matos Oliveira. Coimbra: Angelus Novus, 1990.

SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. 2 ed. rev. Barueri: Manole, 2010.

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2004.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2004.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

TREVISAN, J. Silvério. *Devassos no Paraíso: A Homossexualidade no Brasil da Colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. Olhos verdes... olhos de alegria. Em: *Glosas Marginais ao Cancioneiro Medieval Português*. Edição de Yara Frateschi Vieira, José Luís Rodríguez, José António Souto Cabo e Maria Isabel Morán Cabanas. Prólogo de Aníbal Pinto de Castro. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2004. p. 521-540.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Tradução de Bertha Gurovitz. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1991.

VICENTE, Gil. Auto da barca do inferno. Em: VICENTE, Gil. *Antologia do teatro de Gil Vicente*. Introdução e estudo crítico de Cleonice Berardinelli. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; [Brasília]: INL, 1984.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZECHLINSKI, Beatriz Polidori. "A vida como ela é...": imagens do casamento e do amor em Nelson Rodrigues. *Cadernos Pagu*, n. 29, p. 399-428, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n29/a16n29.pdf>>. Acesso em: 05 jul. 2011.