



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

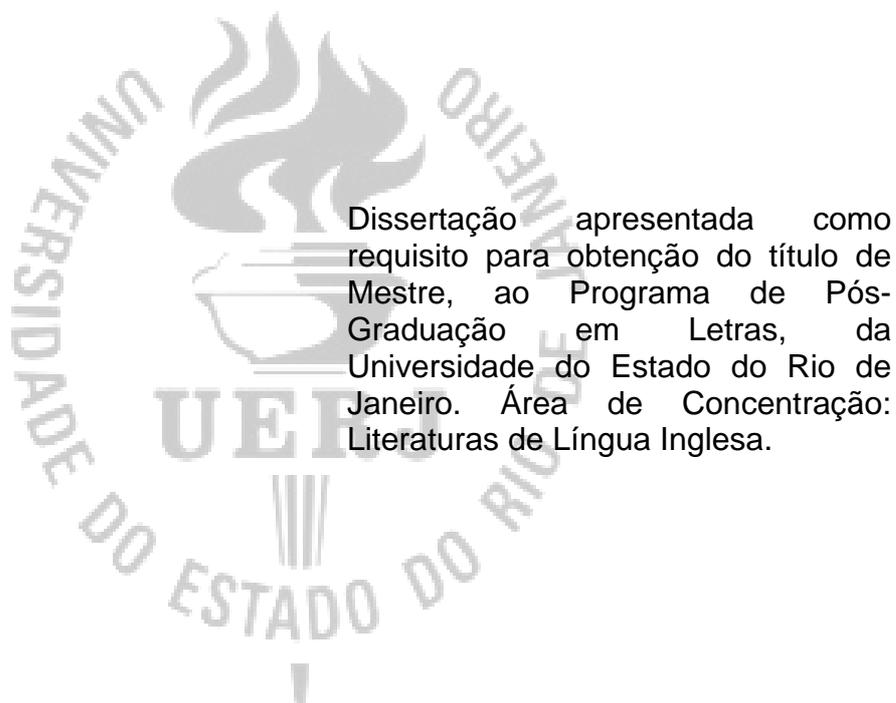
Ana Claudia de Lemos Monteiro

*“Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo”:*  
casamento e tragédia em *Otelo*, de William Shakespeare e  
*A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues.

Rio de Janeiro  
2009

Ana Claudia de Lemos Monteiro

**“*Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo*”:  
casamento e tragédia em *Otelo*, de William Shakespeare e *A mulher  
sem pecado*, de Nelson Rodrigues.**



Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Literaturas de Língua Inglesa.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Fernanda Teixeira de Medeiros

Rio de Janeiro  
2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

M775 Monteiro, Ana Claudia de Lemos.  
Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo: casamento e tragédia em Otelo, de William Shakespeare, e A mulher sem pecado, de Nelson Rodrigues / Ana Claudia de Lemos Monteiro. – 2009.  
99 f.

Orientadora: Fernanda Teixeira de Medeiros.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Literatura comparada – Teses. 2. Shakespeare, William, 1564-1616. Romeu e Julieta – Teses. 3. Rodrigues, Nelson, 1912-1980. A mulher sem pecado – Teses. 4. Casamento na literatura – Teses. 5. Tragédias – Teses. 6. Misoginia na literatura – Teses. I. Medeiros, Fernanda Teixeira de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82.091

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

---

Assinatura

---

Data

Ana Claudia de Lemos Monteiro

***“Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo”:  
casamento e tragédia em Otelo, de William Shakespeare e A mulher  
sem pecado, de Nelson Rodrigues.***

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Literaturas de Língua Inglesa.

Aprovado em: 25 de março de 2009.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fernanda Teixeira de Medeiros (Orientadora)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Conceição Monteiro  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof. Dr. Roberto Ferreira da Rocha  
Faculdade de Letras da UFRJ

Rio de Janeiro  
2009

## AGRADECIMENTOS:

À minha família, pelo incentivo e paciência.

À Profa. Dra. *Fernanda Teixeira de Medeiros*, por ter com a sua especialização e experiência me ajudado a percorrer o longo caminho de estudo e aprendizado que constituiu esse trabalho.

Aos meus colegas de trabalho, por terem me substituído nas horas de expediente que precisei requerer para cumprir a carga horária do Mestrado.

E, finalmente, à Profa. Dra. *Maria Conceição Monteiro*, por ter sido a primeira a me chamar a atenção para o potencial deste tema numa pesquisa de dissertação de mestrado.

## RESUMO

MONTEIRO, Ana Claudia de. *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo: casamento e tragédia em Otelo, de William Shakespeare, e A mulher sem pecado, de Nelson Rodrigues*. 2009. 99 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Este trabalho realiza uma leitura comparativa entre as peças *Otelo*, de William Shakespeare, e *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues. A hipótese que se investiga é a de o casamento ser um cenário profícuo para a precipitação da tragédia, na medida em que o relacionamento conjugal pode se constituir em lugar de choque entre o discurso de auto-definição do indivíduo e discursos outros, circulantes no social, veiculadores de preconceitos patriarcais, sobretudo a misoginia, incorporados pelo próprio indivíduo como “verdades”. Reproduz-se, assim, no casamento, o conflito definidor por excelência da tragédia, a saber, a tensão entre o indivíduo e uma potência superior a ele, que pode estar incorporada à sua própria subjetividade, no caso da tragédia moderna.

Palavras-chave: William Shakespeare. Nelson Rodrigues. Misoginia. Tragédia e casamento.

## ABSTRACT

This dissertation will provide a comparative reading of William Shakespeare's *Othello* and Nelson Rodrigues's *A mulher sem pecado*. The hypothesis to be investigated is that marriage constitutes a profitable scenario for the emergency of tragedy, as we think of marriage as a possible site of tension between individual discourse and the confluence of other discourses that circulate in society, introducing patriarchal prejudice – misogyny in particular – which is incorporated by the individual as absolute truth. It would be thus reproduced in marriage the conflict that defines tragedy, that is, the tension between the individual and some power superior to it, which may be embodied in its own subjectivity if we consider modern tragedy.

Keywords: William Shakespeare. Nelson Rodrigues. Misogyny. Tragedy and marriage.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
<b>CAPÍTULO 1 – SHAKESPEARE E NELSON RODRIGUES EM SEUS CONTEXTOS DE ORIGEM.</b>	
1.1 Por que Shakespeare e Nelson Rodrigues? .....	13
1.2 As transformações na Inglaterra elisabetana/jaimesca e a tragédia shakespeareana. ....	13
1.3 A tragédia rodrigueana e o Brasil do séc. XX. ....	23
1.4 De volta ao início: respondendo as perguntas. ....	28
<b>CAPÍTULO 2 – OS “CORNOS IMAGINÁRIOS” E SUAS “RAJADAS DE MONSTROS”.</b>	
2.1 O casamento e moralização do desejo. ....	34
2.2 “Só a mulher peca”: misoginia e tragédia em <i>Otelo</i> e <i>A mulher sem pecado</i> . ....	40
2.3 “Não sou o que sou”: a construção de si e o discurso dos personagens em <i>Otelo</i> e <i>A mulher sem pecado</i> . ....	66
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>83</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>98</b>

**“Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo”<sup>1</sup>: casamento e tragédia em *Otelo*, de William Shakespeare e *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues.**

**Introdução – Shakespeare e Nelson Rodrigues: os objetivos propostos e os obstáculos transpostos.**

*Na idade adulta, andei escrevendo peças, romances, crônicas. Mas nem as peças eram dignas de um Shakespeare, nem os romances dignos de Proust.*

*Nelson Rodrigues*

O objetivo deste trabalho é apresentar um estudo comparativo entre uma peça do dramaturgo inglês William Shakespeare e uma do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues. Nossa escolha foi pelo gênero da tragédia, e mais especificamente por peças em que o trágico incidia sobre o casamento. Pretendemos, portanto, identificar aspectos em que a relação entre casamento e tragédia aproxima as peças escolhidas, criando assim um diálogo consistente entre os autores, neste contexto em particular.

O motivo que nos levou a eleger este foco foi a percepção de que certos aspectos do trágico rodrigueano ecoavam aspectos do trágico shakespeareano. A leitura de peças de Shakespeare durante a minha graduação em Inglês/Literaturas facilitava em alguns momentos a releitura descompromissada das peças de Nelson Rodrigues. Quando surgiu a idéia de explorarmos essa ressonância entre as obras dos dois autores, nossa primeira tarefa foi identificar esses “momentos” da obra shakespeareana que poderiam dialogar com a obra de Rodrigues. Pareceu-nos plausível a idéia de que, como a obra de Nelson Rodrigues constitui-se num olhar sobre os costumes e a moral, deveríamos encontrar pontos de contato nas obras shakespeareanas onde a experiência cotidiana também fosse explorada. Em outras palavras, precisávamos delimitar o *corpus* do nosso estudo, escolher as obras em que nos era possível ilustrar essa relação que nos parecia latente entre os dramaturgos.

Se no caso de Nelson Rodrigues, a tragédia incorpora as pessoas comuns e as situações ordinárias, constatamos que, na verdade, há poucas tragédias shakespeareanas em que a experiência cotidiana influencie diretamente a trama – esse tema é mais

---

<sup>1</sup> Este é o título da primeira crônica que Nelson Rodrigues publicou sob o pseudônimo *Myrna*, numa coluna de aconselhamento sentimental do jornal “Diário da Noite”, em 1949.

comumente explorado nas suas comédias. Mesmo assim, avaliando as possibilidades dentro do ambiente trágico, nos deparamos com *Otelo* (1604), que trata do amor entre o general negro Otelo e uma dama branca de nome Desdêmona, e que termina em morte por conta da intriga do alferes Iago, que convence Otelo de que Desdêmona o está traindo. Otelo assassina Desdêmona, certo da infidelidade da mulher; mais tarde, quando descobre que ela sempre lhe foi fiel, acaba se matando.

Chamou-nos a atenção o fato de que o trágico nessa peça é construído a partir das implicações que podem surgir de um relacionamento amoroso – o que nos forneceu um recorte plausível para a nossa tentativa de conexão entre Shakespeare e Nelson Rodrigues. Depois de optarmos por *Otelo*, verificamos que a relação entre amor e tragédia está presente em quase toda a obra teatral rodrigueana, em diferentes níveis de relevância. Cabia-nos apenas encontrar a peça em que essa relação fosse mais determinante na trama. A procura nesse caso nos tomou mais tempo, já que a obra rodrigueana consiste unicamente no que vamos chamar de tragicismo doméstico, isto é, a tragédia originária das dificuldades do convívio diário entre os personagens. Mas tendo decidido analisar o trágico nos dois autores a partir dos relacionamentos amorosos, restringimos essas “dificuldades de convívio” à interação entre homem e mulher e por causa disso, acabamos voltando ao início – isto é, acabamos escolhendo a primeira peça escrita por Nelson Rodrigues, *A mulher sem pecado* (1941).

*A mulher sem pecado* é um “drama em três atos”, como o próprio Rodrigues define, que conta a história de um casal, Lídia e Olegário, cuja vida se torna um inferno a partir da desconfiança de Olegário sobre a fidelidade de sua mulher. Olegário passa a se fingir de paraplégico e paga empregados para vigiarem Lídia, no intuito de descobrir se ela tem um amante. No último ato, Lídia, cansada das suspeitas infundadas do marido, decide fazer jus à fama de adúltera e foge com o motorista da casa, Umberto. Olegário, atormentado, se suicida. Ao final da edição que relemos da peça (Nova Fronteira, 2005), há uma seção intitulada *Roteiro de Leitura* onde o professor Flávio Aguiar (Literatura/USP), na sua apresentação do texto rodrigueano, sugere uma referencialidade dos personagens de *A mulher sem pecado* exatamente nos personagens do *Otelo* shakespeareano:

Olegário é um personagem que tem algo de trágico, ainda que sem a grandeza dos extraordinários, como Otelo, por exemplo, *cujá sombra paira por detrás da peça de Nelson*. Umberto faz parte de sua tragédia, embora, ao final, aparentemente se saia bem, pois consegue a mulher do odiado ex-patrão. É um Iago (para ainda permanecer na tragédia de Shakespeare) que deu certo, mas é um Iago também sem a grandeza de seu personagem inspirador. É um Iagozinho de segunda mão, que nada tem a oferecer sobre a natureza humana que não a sua peculiar mistura de cupidez e covardia. (Aguiar, 2005: p. 94 – grifo nosso).

A reflexão de Aguiar sugere um caminho de análise em que Shakespeare “paira” sobre a construção dos personagens nesse drama rodrigueano. Além disso, notamos que a abordagem do trágico nessas duas peças poderia ser feita não apenas pela ótica do relacionamento amoroso, mas também pelo modo como esse relacionamento é representado, ou seja, através do casamento. Em outras palavras, a interação homem-mulher levada em consideração na construção do trágico em ambas as peças é o relacionamento marital. Essa percepção nos levou a uma série de questões: por que o casamento pode se transformar num ambiente propício ao trágico? Que aspectos do relacionamento conjugal podem viabilizar o conflito individual inerente à tragédia? Em que nível a frustração dos personagens com relação a seus casamentos precipita o acontecimento trágico? Como as idéias pré-concebidas sobre o relacionamento homem-mulher contribuem para essa frustração? As respostas a essas perguntas nos permitem aproximar as peças do *corpus*?

Procuramos estruturar a nossa dissertação de forma que o seu conteúdo pudesse esclarecer ao máximo as questões supracitadas. Decidimos dividi-la em dois capítulos, dentro dos quais fundamentamos a nossa análise, e uma conclusão. No primeiro capítulo, faremos uma apresentação de Shakespeare e Nelson Rodrigues dentro dos seus contextos de origem, isto é, o que significou o aparecimento desses dois autores no cenário cultural de suas épocas. Nosso objetivo nesse capítulo foi relacionar a importância de Shakespeare e Nelson Rodrigues para a expressão artística de seus países, bem como compreender que espécie de dialética os seus teatros estabeleceram com o público que lhes assistia. Esse entendimento nos forneceria um ponto de contato inicial entre os dois autores, que é a influência de ambos na produção teatral de suas épocas, e a influência de suas épocas no teatro de ambos. Para esse capítulo utilizamos os textos críticos de G. K. Hunter (1986), W.R. Elton (1990) e Victor Kiernan (1996), na seção sobre Shakespeare. Para a seção sobre Nelson Rodrigues, utilizamos o romance biográfico *O anjo pornográfico*, de Ruy Castro (2007, 2ª. Ed.), bem como a obra crítica de Sábato Magaldi sobre o dramaturgo.

No segundo capítulo, procedemos à análise das peças em si, levando em conta o conceito de *cocu imaginaire*<sup>2</sup>, ou “corno imaginário” – isto é, aquele que se convence, por si mesmo ou por influência externa, da infidelidade de seu parceiro amoroso. Para

---

<sup>2</sup> Expressão em francês retirada da peça de Molière, *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* (1660).

efeito de organização, elaboramos uma parte introdutória com um breve histórico da instituição do casamento, bem como uma análise da relação entre a sacralização do casamento e o desenvolvimento do critério da vontade individual na escolha do cônjuge. Avaliamos como e por que a escolha individual do esponsal pode provocar a situação trágica. Utilizamos basicamente o livro *Idade Média, Idade dos homens*, de Georges Duby (1989) para fundamentar essa parte inicial.

A seguir, como verificamos que nas duas peças a parte traidora é sempre a mulher, decidimos explorar esse ponto de contato na primeira seção do capítulo, analisando a influência de uma visão misógina na construção do conceito de “corno imaginário”. Numa segunda seção, analisamos a criação estética das duas peças, com uma avaliação do discurso dos personagens, as imagens utilizadas e os recursos cênicos que possam ter sido observadas na representação da tragédia. As nossas principais referências nessas duas seções, foram as obras de Stephen Greenblatt (1980), C. T. Neely (1985) e Harold Bloom (2006), para Shakespeare; e os livros de V.H. Adler Pereira (1999) e Sábado Magaldi (2004) para Nelson Rodrigues.

Sentimos a necessidade de uma fundamentação teórica para o nosso estudo do trágico nesses dois autores. No momento em que aprofundamos o conceito de corno imaginário, nos pareceu lícito afirmar que a coexistência tensa entre saber e sofrer é essencial para se entender a tragicidade desse tipo de personagem, que caracteriza a personalidade dos protagonistas nas duas peças. Por conta disso, na nossa conclusão, faremos um apanhado geral de todos os pontos de aproximação e afastamento entre as obras shakespeareana e rodrigueana, explorando o viés psicossocial, isto é, avaliando a questão da supressão do desejo individual pela ideologia social, e o efeito psicológico dessa supressão nos relacionamentos amorosos desse indivíduo, sobretudo naqueles que exigem uma convivência e um conhecimento contínuo do outro, como é o caso do casamento. Veremos que as tensões inerentes ao conflito entre o desejo individual e o dever social podem afetar de forma violenta a personalidade do indivíduo, bem como a visão daqueles com quem convive, principalmente, o seu parceiro amoroso – e que essa afetação violenta pode justificar o aparecimento do trágico nas duas peças. Para essa conclusão, tomamos por base o trabalho de Sigmund Freud intitulado *A moral sexual “civilizada” e a doença nervosa moderna* (1912).

É importante mencionar aqui que a nossa análise se baseia numa fortuna crítica que abrange os autores em separado. Não nos foi possível encontrar nenhum trabalho anterior com um estudo comparativo entre Shakespeare e Nelson Rodrigues, sob

quaisquer aspectos. Coube a nós formular a nossa própria tentativa de comparação, que Nelson fez questão de insinuar, na citação que tomamos por epígrafe. Procuramos nos cercar neste trabalho de uma bibliografia que nos desse a visão o mais abrangente possível da obra de ambos os autores e da concepção de tragédia de ambos os autores, para que pudéssemos visualizar uma estratégia de ligação entre eles. Da mesma maneira, procuramos utilizar artigos críticos que contemplassem as peças sob investigação. Concluimos que, afinal, a distância cultural e geográfica entre Shakespeare e Nelson Rodrigues não constitui um abismo intransponível entre as suas obras. Ao contrário, as diferenças de contexto só serviram para nos fornecer uma variação de perspectiva sobre temas corriqueiros, diríamos universais, como o amor, o casamento e os conflitos do indivíduo. No nosso entendimento, a transformação desses temas em tragédia é o que conecta as obras analisadas de Shakespeare e Nelson Rodrigues, e fundamentar essa constatação foi o que nos inspirou para o estudo apresentado nesta dissertação.

\*\*\*

## **Capítulo 1 – William Shakespeare e Nelson Rodrigues em seus contextos de origem**

### **1.1 – Por que Shakespeare e Nelson Rodrigues?**

Quando decidimos fazer esta análise envolvendo as obras de Shakespeare e Nelson Rodrigues, o nosso primeiro passo foi tentar estabelecer possíveis pontos de contato entre os dois autores. Perguntamo-nos o que o teatro de Shakespeare e Nelson Rodrigues poderia ter em comum; sob que viés poderíamos conectar as suas obras, e se haveria um escopo de obras específico onde essa conexão se perceberia. Em outras palavras, procuramos avaliar a produtividade que poderia ter uma proposta de diálogo entre a obra de um dramaturgo inglês dos séc. XVI/XVII e um dramaturgo brasileiro do séc.XX.

Na tentativa de responder as nossas perguntas, pareceu-nos importante contextualizar a dramaturgia de Shakespeare e de Rodrigues em termos históricos, culturais e sócio-políticos, para nos ajudar a compreender como as transformações ocorridas na época desses autores repercutiram no modo de olhar do público que lhes assistia e, conseqüentemente, no modo deles fazerem o seu teatro. A partir desse entendimento, nos seria possível descrever a concepção de cada autor sobre o gênero que escolhemos focar nesta pesquisa, a tragédia. Novas questões surgiram: como o teatro de Shakespeare e de Nelson Rodrigues dialoga com o seu próprio tempo, como a obra em si pode configurar uma manifestação das mudanças que ocorriam no mundo que os cercava? Como a posse dessas informações pode nos fornecer uma via de comunicação entre as obras desses autores?

Em primeiro lugar, procuramos localizar o drama shakespeariano na Inglaterra da sua época, repleta de importantes transformações. Depois disso, demos um considerável salto até o Brasil do séc. XX, para acompanhar as principais mudanças sociais e políticas que participaram da essência da obra de Nelson Rodrigues.

### **1.2 - As transformações na Inglaterra elisabetana/jaimesca e a tragédia shakespeariana**

É impossível dissociar os rumos do teatro de William Shakespeare das transições que ocorreram na Inglaterra dos séc. XVI/XVII. No que diz respeito às suas tragédias, podemos dizer que a complexidade do herói trágico shakespeariano se deve à incorporação do novo

modo de pensar introduzido a partir dos ideais renascentistas de valorização da racionalidade e do humano, bem como ao impacto da descoberta do Novo Mundo e da Reforma Protestante. Todas essas modificações provocaram uma reorganização no continente europeu, tanto no campo socioeconômico e cultural quanto no político e filosófico – se adequando, no caso da Inglaterra, ao pensamento de uma sociedade dividida entre o mercantilismo e o absolutismo monárquico. Ou seja, o período cujos acontecimentos assinalam o que historicamente conhecemos como o início da Idade Moderna, atingiu em cheio uma Inglaterra que experimentava as suas próprias transições internas. O drama shakespeariano é marcado exatamente por esse turbilhão, e foi construído também para interagir com as novas formas de olhar do seu público.

As transformações que afetaram a Inglaterra do fim do séc. XVI começaram a se preparar na primeira metade daquele século, quando o rei Henrique VIII (1509-1547) rompeu com o catolicismo romano em 1533, criando a Igreja Anglicana. O anglicanismo foi influenciado por um conjunto de fatores de ordem política e econômica que transcendia a motivação religiosa. De um lado, a pequena nobreza pressionava por uma maior participação nas políticas econômicas do país. De outro, a questão da sucessão era determinante: a rainha espanhola Catarina de Aragão estaria impossibilitada de dar outros filhos ao Rei, e não tendo um filho homem para sucedê-lo, Henrique temia que os parentes estrangeiros de Catarina herdassem o trono inglês. O Rei precisava de apoio político, dinheiro e mais ainda, de um príncipe herdeiro.

Henrique VIII solicitou a Roma, então, a dissolução de seu matrimônio com Catarina, dizendo ter sido levado a aceitar uma união incestuosa com a viúva de seu irmão. Mas o Papa Clemente VII recusou-lhe a anulação, pressionado pelo Imperador alemão Carlos V, sobrinho de Catarina. Para conseguir o divórcio de Catarina, o Rei decidiu estabelecer uma Igreja protestante, adotando a alcunha de *Igreja da Inglaterra*, ou Anglicana. A nova Igreja da Inglaterra manteve vários dos ritos praticados no catolicismo, como também sua hierarquia eclesiástica, adotando apenas uma postura mais rígida com relação aos dogmas – o que significa que a “reforma” promovida por Henrique VIII serviu basicamente para fortalecer a sua influência política, ganhar o apoio da pequena nobreza, aumentar seu patrimônio, por meio do confisco de todas as propriedades da Igreja Católica, além de tentar conseguir um herdeiro masculino através de um novo casamento, desta vez com Ana Bolena. O fato de ter servido mais aos interesses políticos do que aos religiosos, somado à falta de uma base ideológica genuinamente protestante, contribuiu para que a reforma inglesa demorasse ainda

algumas décadas para ser assimilada – sobretudo porque o problema da sucessão de Henrique VIII, motivo alegado para a reforma, não se resolveu com a facilidade que ele esperava.

Ironicamente, Ana Bolena nunca deu a Henrique VIII um filho homem; seu casamento com o Rei, conseqüentemente, não durou: Ana foi envolvida em obscuras acusações de adultério, bruxaria e incesto, que acarretaram a sua decapitação em 1536. Henrique VIII casou-se outras quatro vezes, mas conseguiu produzir apenas um herdeiro: Eduardo, filho de sua terceira esposa, Jane Seymour. O príncipe chegou a herdar o trono de Henrique VIII em 1547, mas faleceu prematuramente em 1553. A reforma protestante inglesa ainda sofreria uma contra-reforma violenta com a ascensão ao trono da católica Maria I, filha de Catarina de Aragão. Mas a ironia final na questão anglicana é o fato de que, a despeito do esforço de Henrique VIII para ter um filho homem, foi a filha de Ana Bolena que conseguiu consolidar o protestantismo inglês como religião oficial. E mais: foi a filha de Ana Bolena que acabou se tornando a maior soberana da história da Inglaterra, que comandaria o país por quase meio-século, preparando-o para se tornar um Império – e que, contrastando com os muitos casamentos do pai, ficaria conhecida como a Rainha *Virgem* Elizabeth I.

O longo reinado de Elizabeth I (1558 – 1603) foi um período de muitas contradições, com prosperidade e acirramento de contrastes sociais que culminariam no reinado de Jaime I. Economicamente, a transição do sistema feudal para o mercantilista exigia a busca de novos mercados, bem como novas fontes de matéria-prima – o que fez com que a Inglaterra pusesse a sua eficiente frota naval para expansão das navegações. As navegações inglesas, embora tenham começado tardiamente, foram as mais bem sucedidas, com colônias em pontos estratégicos na Ásia e no novo continente, a América; mas, além da exploração das suas colônias, os cofres ingleses se enchiam também através dos “corsários”, mercenários donos de navios que atacavam embarcações estrangeiras e roubavam os seus tesouros com um aval disfarçado do governo. Politicamente, a consolidação do absolutismo monárquico de Elizabeth I se fez à custa de fortalecer o Parlamento e os Conselhos Locais. Se a reforma religiosa foi instituída para atender demandas políticas, o absolutismo inglês foi estruturado para ter, em primeiro lugar, uma figura emblemática, um símbolo nacional de poder e unidade, representado na rainha; e por trás disso, um intrincado sistema de concessões e influências, sempre com o objetivo de controlar suas instituições através do que chamaríamos hoje de *lobby* político. Para se consolidar no trono, Elizabeth precisou de aliados internos e externos e, por isso, precisava administrar interesses de todos os lados. Esse

comprometimento político com poderes menores é uma peculiaridade do sistema absolutista inglês, e da dinastia Tudor como um todo.

O período elisabetano caracterizou-se também por um considerável florescimento artístico. A partir de 1570, começam a ser construídos os primeiros teatros públicos da Inglaterra. As companhias teatrais, antes itinerantes e marginalizadas, passaram a ser avalizadas por lordes ingleses amantes da arte; apesar disso, o fato de o teatro passar a ser encenado *indoors* e patrocinado pela nobreza não extinguiu completamente a sua condição marginal, uma vez que todos os teatros públicos situavam-se na periferia, isto é, fora dos limites da capital política inglesa. Mesmo assim, o drama, como também a poesia impressa, ganhou enorme popularidade. Nomes como Edmund Spenser (poesia), Ben Jonson e Christopher Marlowe (poesia e teatro), passaram a ter grande circulação. Marlowe, em particular, inventou uma nova forma de se versificar, o chamado verso branco, e se tornou pioneiro na popularização do drama, com a sua *Tamburlaine* (1587), considerada o marco de uma tendência dramática que mesclava a métrica sofisticada com uma linguagem mais próxima do verso popular. O povo inglês, acostumado à musicalidade da poesia oral, começava a se educar e intelectualizar, e a inovadora técnica de Marlowe facilitou a inserção desse novo público na arena teatral, antes clássica e elitista. É na esteira do pioneirismo de Marlowe que verificamos o aparecimento de seu contemporâneo e então jovem poeta e dramaturgo, William Shakespeare – observando, é claro, que Shakespeare foi muito além de copiar técnicas mais populares de dramatização.

Há evidências do surgimento de William Shakespeare no cenário cultural inglês entre 1590 e 1594, quando se registram suas atuações em companhias de teatro como *Os homens do Lorde Carmelengo* (*Lord Chamberlain's Men*). É também por volta de 1594 que Shakespeare obtém patrocínio para a publicação de seus poemas. O seu *Venus and Adonis* (1593)<sup>1</sup> tornou-o muito popular numa época em que os teatros estavam fechados por causa de uma epidemia. Outros poemas como *The Rape of Lucrece*, *A Lover's Complaint* e *The Passionate Pilgrim* ajudaram a construir a imagem de Shakespeare como exímio poeta, cujo estilo acabou transportado para os seus textos dramáticos. O interessante nesses poemas é o uso do tema do amor em situações que descambam sempre para o sofrimento, ou a perversão, ou ambos; *Venus and Adonis*, por exemplo, narra a história do assédio sexual de uma deusa sobre um mortal; em *Lucrece*, a personagem-título é atacada por um príncipe dividido entre a culpa e o desejo. Outra característica é a consciente intervenção do Estado enquanto manipulador desse

---

<sup>1</sup> Como é mais comum a referência a esses poemas em inglês, decidi manter-lhes o título original.

amor egoísta marcado nos poemas – novamente em *Lucrece*, observa-se a apropriação política do estupro da personagem, que serviu de pretexto para uma mudança de governo. A coexistência complicada entre o privado e o público, com a exposição de conflitos do indivíduo contrastando com interesses de Estado, seria um aspecto explorado por Shakespeare em muitas de suas obras teatrais, tanto nas comédias, como nas tragédias e também nas peças históricas.

Shakespeare nasceu sob o reinado elisabetano; é natural, portanto, que a sua poesia assim como o seu drama dialoguem com o modo de pensar daquela sociedade. W.R. Elton (1990), ao mapear a estrutura do pensamento elisabetano em seu artigo “Shakespeare and the Thought of His Age”, enfatiza que a arte elisabetana ainda trazia resquícios da visão aristotélica do mundo, que marcou todo o medievo. Segundo essa visão, a mudança é “um processo de transformação, efetuado por uma causa que age com o objetivo de produzir um determinado resultado” (1990: p. 23)<sup>2</sup>. Em outras palavras, a visão de mundo elisabetana pressupõe uma inter-relação entre causa e efeito, uma correspondência entre potencialidade e ato. Há para cada ação, portanto, uma causa, um propósito e uma consequência, que pode ser uma nova ação, um outro movimento. Dessa forma, o mundo elisabetano acreditava na correspondência entre as ações humanas e as transformações na natureza e na sociedade, como acreditava na relação entre as ações do divino e as transformações do homem. O paralelismo entre humano e divino justificava, entre outras coisas, a política absolutista, já que o Rei se intitulava o representante de Deus perante o povo.

Esse modo analógico de perceber o mundo mesclava “fé e conhecimento, realidade e metafísica, (...) símbolo e conceito, o mundo interno e o externo” (Elton, 1990: p. 18). Uma aplicação recorrente do pensamento analógico era a idéia do “Great Chain of Being”, segundo a qual cada ser tem uma posição específica no plano universal da existência, e a ação de um ser pode potencializar a ação de um outro. Nessa cadeia, a posição do homem seria exatamente abaixo de Deus, o que confere à existência humana uma responsabilidade fundamental, já que a ação do homem desencadearia mudanças em todos os demais objetos da cadeia. Percebemos aqui uma tendência muito forte de ordenar os fenômenos da natureza, de relacionar o ser humano com os quatro elementos (água, fogo, terra e ar), atrelando a experiência humana à essencialidade representada no divino. A analogia medieval, entretanto, de acordo com Elton, começa a ruir com as transformações promovidas pela reforma e pelas correntes do pensamento renascentista. Ou seja, a analogia passa de representação da verdade

---

<sup>2</sup> Todas as traduções dos textos em inglês citados são de minha autoria.

divina à representação da imaginação humana, uma das formas – porém não a única – de interpretar a relação entre homem, natureza e universo.

O mundo elisabetano, portanto, vê os próprios paralelismos desmoronarem em uma variedade de perguntas: se o homem não se equipara ao divino, então como se justifica o poder do monarca? Estaria a sociedade sob o jugo de alguém sujeito a imperfeições? Se o homem não é Deus na Terra, então o que é o homem? O relativismo de Montaigne (1533 – 1592) ajuda a reconstruir a imagem do humano como uma variação de perspectiva, um instrumento da visão do observador. Dependendo do ponto de vista, a vida harmônica dos “nobres selvagens” nas Américas, por exemplo, poderia representar uma evolução em relação às desigualdades sociais do continente europeu (Elton, 1990; p.27). No campo religioso, a teodicéia calvinista, que passa a influenciar o anglicanismo, reforçava o distanciamento entre o homem e Deus, na medida em que defendia a predestinação como via de salvação do homem, diante de um Deus “incompreensível e inapelável” (idem, p. 25). Resumindo, além das transformações religiosas, políticas e econômicas, que se estruturaram de forma controversa e ambígua, havia também as transformações no pensamento individual e, conseqüentemente, na visão de toda uma sociedade. Como lidar com transições tão intensas? Como de repente perceber que afinal, o sujeito humano é um conceito, um objeto da natureza, como qualquer outro? Como explicar a política e a estratificação social a partir de premissas tão diferentes?

A afirmação de Elton de que o mundo elisabetano era “um mundo de cabeça para baixo” (1990; p.) traduz perfeitamente o contexto transicional daquela sociedade. A analogia, aplicada aos princípios aristotélicos, era uma herança póstuma, uma bagagem trazida do período medieval. Com a influência do ideário renascentista, o pensamento inglês passa a perceber a importância da individuação e a condição singular do indivíduo enquanto ser pensante dentro da natureza; um ser capaz de transformar o seu ambiente, mas não necessariamente pelos motivos ou meios certos, e muito menos de acordo com desígnios divinos. Um ser cuja correspondência com Deus se faz através da diferença, isto é, o homem assume com orgulho a sua natureza imperfeita porque é através dela que ele deixa de subestimar a sua capacidade, a sua razão. O pensamento de Montaigne e Descartes, citados por Elton, é relevante nessa transição na medida em que celebra a tentativa humana de explicar o universo em que vive pelo esforço intelectual, estabelecendo uma nova ordem de pensamento que tentava subjugar, por exemplo, a fé, a crença no divino, nos mitos, e até os sentimentos, procurando adequá-los à lógica humana.

O pressuposto harmônico do pensamento analógico perde o sentido porque desconsidera um aspecto que adquire gradativa importância a partir do Renascimento: a perspectiva ou, como definiu Montaigne, o relativismo. Afinal, é o homem que se equipara a Deus, ou é Deus que se equipara ao homem? Sob que ângulo o homem suplanta a natureza? Essas perguntas começam a povoar um pensamento inglês ainda acostumado com a ordenação medieval, e vão ganhando força com o crescimento de uma filosofia humanista, voltada para as aspirações e potencialidades do indivíduo. Essa proliferação de questionamentos não facilitou o abandono de velhos costumes, mas plantou uma semente da qual germinaria o modo de pensamento dialético, que propõe a coexistência tensa de diversos pontos de vista. A transição do mundo medieval para o mundo moderno – que no contexto da Inglaterra, coincide com mudanças internas profundas durante o período elisabetano/jamesco – significou, sobretudo, a transição entre visões de mundo não apenas diferentes, mas antagônicas. A convivência complexa de dois modos de pensamento numa mesma época, considerando ainda um macrocosmo conturbado pelas novas experiências da modernidade, transformou a era elisabetana/jamesca num período atordoado por questões cujas respostas não estavam no passado, mas num presente ainda em formação.

O teatro de Shakespeare, nascido no meio dessa tormenta, não deixou de assimilar essas complicadas transformações. O público shakespeareano ainda era capaz de se identificar com premissas como a do “Great Chain of Being”, e de acreditar na influência da astrologia e dos quatro elementos na vida humana, ao mesmo tempo em que se achava inserido “numa era de dúvidas incipientes” (Elton, 1990: p. 22-24). Assim, a linguagem shakespeareana seguia uma tendência ao hibridismo, onde se reconheciam os rastros das teorias aristotélicas, mas que já se apropriava da série de questionamentos do mundo pós-Renascimento para inaugurar em seu teatro um modo dialético, apoiado principalmente na figura complexa do herói, ou nas relações entre os pontos de vista dos protagonistas e de outros personagens da trama.

Elton lista algumas comédias de Shakespeare em que a linguagem aristotélica se faz presente: *Noite de reis*, *A comédia dos erros*, *Tudo está bem quando termina bem*, *As alegres comadres de Windsor* (1990: p.23). É nossa opinião, porém, que é em relação às tragédias shakespeareanas – tanto as históricas quanto as que A. C Bradley chamou de “puras”<sup>3</sup> – que Elton parece explorar mais apuradamente a mesclagem entre a analogia herdada do mundo medieval e uma lógica do pensamento mais característica do indivíduo moderno. Os pensamentos contraditórios do público shakespeareano parecem encontrar representação

---

<sup>3</sup> A saber: *Hamlet*, *Otelo*, *Rei Lear* e *Macbeth*. In: *Shakespearean Tragedy* (1905).

estética na dialética oferecida pela tragédia, embora Elton se refira ao teatro de Shakespeare como um todo, da seguinte maneira:

Abraçando e justapondo as contradições de sua época, Shakespeare produziu uma virtude artística a partir de uma necessidade contemporânea. Em meio a um público heterogêneo, jogando uma preconceção antiética contra a outra, ele estruturou suas obras em parte sobre inúmeras questões controversas vigentes. Manipulando tais atitudes diversas, enquanto chamava a atenção de todos, ele conseguiu uma forma dramática integrada, ainda que complexa e multifacetada. (Elton, 1990, p. 32)

Palavras como “complexa” e “multifacetada” nos soam mais apropriadas ao contexto trágico, já que descrevem invariavelmente a condição do herói dentro da tragédia. De todo modo, é sempre bom lembrar que uma das características mais marcantes do teatro de William Shakespeare é um salutar desrespeito às fronteiras entre os gêneros trágico e cômico. A manipulação shakespeariana da linguagem de alguns personagens cômicos, como Falstaff e Beatriz, expõe, numa visão microcós mica, as contradições de seu tempo. No imbricamento trágico, entretanto, percebe-se não apenas essa manipulação, mas a coexistência das mesmas “questões controversas” na personalidade do herói, gerando conflitos que determinarão suas multifacetadas, seu caráter fragmentado, determinando, conseqüentemente, a sua *hamartía*. Nas tragédias, portanto, o conflito individual ganha mais ênfase, a ironia em torno do herói personifica o seu íntimo controverso, o seu contra-senso. O embate entre aparência e realidade, a busca do herói por uma verdade que afinal não é absoluta, mas fruto de perspectiva – são elementos que ajudam a formar o contexto de desintegração do indivíduo que oscila entre a credulidade e o ceticismo, entre a certeza e a dúvida, e que questiona os próprios valores. Embora Elton não pretenda se ater às tragédias de Shakespeare, a nossa percepção é que são as obras desse gênero que exemplificam o efeito do “mundo de cabeça para baixo” dentro do indivíduo. Ainda que Elton esteja dissertando sobre o pensamento de toda uma sociedade, nos interessa também perceber o pensamento do indivíduo enquanto membro dessa sociedade, enquanto público do teatro dessa sociedade, e enquanto matéria-prima dos personagens desse teatro. Uma de suas observações mais interessantes é a de que a recorrente auto-reflexividade do teatro de Shakespeare nunca vai deixar de apontar a derrocada dos universais, num mundo que será sempre palco de agora em diante, em que a matéria mais importante é aquela mais maleável, inefável, intangível – a linguagem. É nossa opinião que nas tragédias essa “verdade” se torna mais dolorosa e radical.

Kiernan, em seu texto “The Conditions of England” (1996), afirma que a “tragédia como expressão de uma mutação social fundamental, e acompanhando uma irrupção de busca da nacionalidade, poderia aflorar unicamente na Inglaterra porque o país estava experimentando uma transformação sem precedentes, à frente de todos os outros” (p.19) – o

que corrobora o pensamento que elege a tragédia como forma de expressão fundamental das épocas em que ocorrem mutações sociais profundas. Pensar a tragédia como uma resposta estética para a dialética entre humano e sobre-humano, ou entre homem e sociedade, ou ainda, pensar que a tragédia dialoga essencialmente com a expectativa de mudanças drásticas parece explicar a inspiração shakespeareana para o trágico justamente na Inglaterra elisabetana/jaimessa.

O período elisabetano/jaimesco foi marcado pela convivência entre antigos e novos costumes na vida dos ingleses. As desigualdades sociais se acirraram no ambiente proto-capitalista que se formava no país, mas o individualismo característico da nova economia se misturava com os velhos laços que ainda influenciavam o comportamento social. A religião pouco podia ajudar, porque nem mesmo a influência calvinista no protestantismo inglês era uma unanimidade. A busca de uma identidade nacional precipitava o choque entre as antigas tradições sociopolíticas e novas práticas econômicas. De acordo com Kiernan, essa condição única da Inglaterra da virada para o séc. XVII propiciou a um dramaturgo como Shakespeare um ambiente mais fragmentado e incoerente e, por conseguinte, mais inspirador do espírito trágico do que qualquer outra sociedade organizada, linear poderia fazê-lo (1996: p. 24).

De fato, Shakespeare fundamentou muitas de suas peças no que Elton também chamou de “complexidades elisabetanas”, às quais vamos adicionar aqui as “complexidades jaimessas”. As constantes referências shakespeareanas ao diálogo entre aparência e essência, ou o tom continuamente interrogativo do herói em *Hamlet*, ou o excessivo empirismo de Iago em *Otelo*, ou ainda as recorrentes incursões ao metafísico, associadas ao *pathos* dos personagens trágicos, são parte do argumento de Elton de que nas peças de Shakespeare está engendrada “uma dialética de ironias e ambivalências, evitando em seu movimento complexo e diálogo multifacetado as simplificações das frases diretas e da resolução redutora”. (1990: p. 32). A obra de Shakespeare, de acordo com Elton, marca “a transição entre a *lei* natural absoluta concedida por Deus e a *lei natural* relativista reconhecida pelo homem” (1990: p. 28). Isto é, enquanto no período medieval o importante era a *lei*, a verdade divina, ordem universal inquestionável, na Inglaterra moderna essa ordem começa a polarizar com o *humano*: a ciência, a natureza, o indivíduo e as coisas do mundo, um contexto que se inseria no individualismo capitalista que a Inglaterra da virada do séc. XVI para o séc. XVII começava a desenvolver. É possível dizer, portanto, que o trágico sintetiza bem o conflito entre os planos individual e universal, e que o herói na tragédia é um ser necessariamente complexo, multifacetado, dominado por influências culturais distintas.

Vejamos, finalmente, o que diz G.K. Hunter sobre o trabalho de William Shakespeare, sobre suas fontes e a construção dos enredos e personagens shakespearianos. Em seu texto “Shakespeare and the Tradition of Tragedy” (1986), Hunter atesta que Shakespeare aliou as convenções teatrais de sua época a um reforço de complexidade nas ações e situações do enredo e dos personagens, sobretudo nos protagonistas. Tomando como exemplo principalmente as tragédias romanas do dramaturgo (*Julio César, Antonio e Cleópatra, Coriolano*), Hunter afirma que Shakespeare trabalhava o seu texto no intuito de “manter uma calculada indeterminação no relacionamento entre os elementos nas suas peças para que o público fosse sempre surpreendido por novos ajustes” (1986: p. 128). Hunter diz ainda que as mudanças feitas por Shakespeare nas narrativas que serviram de fonte para suas peças são quase sempre para tornar os motivos ainda mais dúbios e as interpretações ainda mais obscuras (1986: p.128). Em outras palavras, Shakespeare exercita a visão relativista reconhecida pelo pensamento engendrado em seu tempo, segundo a qual “o que em um lugar é uma virtude pode ser um vício em outro; e o que já foi um vício pode passar a ser virtude” (Elton, 1990: p. 28). Inevitável lembrar das Três Bruxas em *Macbeth*: “*Fair is Foul and Foul is Fair*” (I.1)

Um outro ponto importante salientado por Hunter, e que nos diz respeito diretamente neste trabalho, é que as tragédias de Shakespeare que usam o amor como motivação para o conflito trágico fazem “o repúdio às normas sociais externas parecer um inevitável pré-requisito para a intensa realização do eu” (1986: p. 129). O amor que une, nas comédias, Benedito e Beatriz, ou Catarina e Petróquio, também é o conflituoso sentimento capaz de provocar o suicídio dos jovens Romeu e Julieta, ou o assassinato da inocente Desdêmona por um ciumento e desconfiado Otelo. O amor, enquanto representação da psique, torna-se a imagem das necessidades individuais que, no âmbito da tragédia, estão sempre em contraste com o que Hunter chama de “dever social”. O aparecimento do amor como pivô do trágico nas peças de Shakespeare será importante na medida em que constitui um aspecto analisável em *Otelo*, uma das obras do *corpus* desta dissertação.

É forçoso lembrar, finalmente, que Shakespeare viveu num período importantíssimo da história inglesa, cujas características interagiram permanentemente com a sua obra. Sua sensibilidade permitiu-lhe assimilar todas as complexidades de seu tempo, formando, como sugere Kiernan, “uma intrincada mescla de suas impressões pessoais com tudo que presenciava e sentia sobre a condição inglesa e da humanidade” (1996: p. 32). As suas tragédias seriam o resultado desse intrincamento, uma forma de estetizar o seu envolvimento com o mundo e a

vida. Kiernan observa que para um autor experimentar a tragédia e encontrar quem lhe assista, deve fazer parte de uma sociedade com um sentimento subjacente de que algo está desconexo, fora de lugar (1996: p.33). A Inglaterra da passagem do séc. XVI para o séc. XVII parecia experimentar várias formas de ver, novas e antigas, se desencontrando, se superpondo e se desconjuntando. Coube a um poeta com o tino dramático de Shakespeare sintonizar tal ritmo (cf. Kiernan, 1996), traduzindo-o para um espírito de tragicidade profundamente expressivo.

### 1.3 – A tragédia rodrigueana e o Brasil do séc. XX.

Quando Nelson Rodrigues resolveu escrever para o teatro, o Brasil vivia um período que ficou conhecido como *Era Vargas*, em que teve como chefe de Estado por quinze anos ininterruptos o político gaúcho Getúlio Dornelles Vargas (1882-1954). Foi um período bastante controverso na política brasileira, com pelo menos dois golpes de Estado – a Revolução de 1930, que inaugurou a Era Vargas e a derrubada da Constituição em 1937, evento proclamado como o Estado Novo. Getúlio saíria de cena em 1945, mas ainda voltaria presidente eleito pelo voto popular em 1951, governando até agosto de 1954, quando suicidou-se dentro da residência oficial. Durante seus governos, houve um notável desenvolvimento de várias leis trabalhistas, como também uma forte tendência a um absolutismo político e à estatização da economia; por isso mesmo, havia uma grande repressão àqueles que desejavam um governo socialista e menos centralizador para o Brasil, e essa repressão incluía cercear toda e qualquer forma de arte que se expressasse contrária ao regime varguista.

O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado por Vargas com o intuito de projetar e preservar a sua imagem como “Pai dos Pobres”, também acumulava em suas funções a análise prévia de qualquer projeto artístico, com o objetivo de refutar o que fosse considerado inadequado ou subversivo, sempre sob a ótica do varguismo. Assim, nada poderia ser patrocinado ou divulgado sem passar pelo crivo dos censores. Como nosso foco aqui é a atividade teatral, podemos nos solidarizar com Magaldi quando ele diz que o teatro no Brasil sofreu um “estupro” por conta da “violenta censura então imposta a toda a vida do País” (2004: p. 16). O corpo teatral estuprado da Era Vargas se reduziu, no meio de um grande vazio cultural, às chanchadas e às comédias rasgadas. O teatro sério se restringia à remontagem de clássicos da dramaturgia mundial (incluindo, é claro, Shakespeare). No que dizia respeito à produção nacional, portanto, o dramaturgo que quisesse ganhar a vida com o

teatro tinha que fazer rir. A qualidade dos diálogos e das tramas era discutível – e na realidade, nem importava muito. Segundo o jornalista Ruy Castro (2007), quando Nelson começou o que mais tarde seria um audacioso projeto teatral, o seu objetivo era ser mais um dos muitos autores de comédias e teatro de revista – e ter uma condição financeira tão boa quanto a deles.

Em termos de popularidade, o teatro no Brasil dos anos 40 se assemelha ao teatro na Inglaterra elisabetana/jaimesca. Mas, ao contrário do teatro inglês, o entretenimento brasileiro não se apoiava na dialética, no movimento do pensar, nas atuações ou nos textos. Os espetáculos teatrais populares, no Brasil, funcionavam como um circo, um exercício de alienação, de ocultação da situação social e política. Em outras palavras, se considerarmos o conceito de *indivíduo* como o concebido desde o Renascimento, aquele que é senhor de si mesmo, dono de uma razão capaz de dialogar com o mundo em que vive, podemos dizer que teatro brasileiro dos anos 40 contribuía para um plano político de *des-individualização*, no sentido de se desacostumar a sociedade a pensar, a discutir, e consequentemente, convencê-la a aceitar o que lhe é dito.

Nelson teria se esforçado para se tornar parte desse projeto *des-individualizante*, e por extensão *des-socializante*, alienador e muito rentável, que era o teatro de comédia no Brasil de Vargas. Estava recém-casado com a primeira mulher, Elza, e o salário de cronista do jornal *O Globo* não lhe cobria as despesas de casal. Mas a sua primeira tentativa, *A mulher sem pecado* (1941), não saiu exatamente como ele esperava:

Nelson gostava de contar que começara *A Mulher sem Pecado* como uma chanchada, mas que, em poucas páginas, a história adquirira uma tinteira dramática que não previra. Não há porque contestar. A própria leitura do texto demonstra isso (...). Seja como for era um tenebroso drama para seu tempo (...). (Castro, 2007: 152-153).

Verdade ou ironia? Em se tratando de Nelson Rodrigues, é impossível saber. O fato é que Nelson, já na primeira peça, não conseguiu ser desumanizador, nem tampouco alienado. Pompeu de Sousa (1965) afirma que com Nelson Rodrigues “o teatro, elevou-se, no Brasil, do plano das comediazinhas de circunstância ou dos dramalhões da pior tradição lusitana, para o nível das obras de arte que enterram suas raízes no chão universal da sobrevivência, o dos temas eternos, que nasceram com o homem e viverão até o fim” (in Magaldi, 2003: p. 135). De fato, era da natureza de Nelson Rodrigues falar sobre a natureza humana. Tinha uma predisposição ao ataque: convivia, desde pequeno, com as páginas policiais dos jornais que o pai, Mário Rodrigues, dirigia. Vivia cercado de morte, traição, culpa, agressões, perturbações. Aos oito anos, sua primeira redação na escola foi um conto sobre um marido traído que

matava a mulher. Aos dezessete, viu o irmão Roberto morrer assassinado por uma mulher que queria matar o seu pai, mas não o encontrando, contentou-se em matar um dos filhos, para se vingar de uma matéria que a acusava de adultério. Roberto apenas estava no lugar errado na hora errada. Tomado pelo remorso, Mário Rodrigues morreria exatos setenta e sete dias depois, de derrame. Segundo Castro, o teatro rodrigueano será impenetrável sem alcançarmos o impacto da morte de Roberto na vida dos Rodrigues (2007: p. 94-97). Magaldi também afirma que todos os finais trágicos e irônicos nas peças de Nelson Rodrigues podem ser compreendidos diretamente pela ironia trágica do assassinato de Roberto (2004: p. 13). A experiência pessoal de Nelson com a tragédia, portanto, sempre foi intensa e muito traumática. De forma que, quando, aos trinta anos, resolveu ser autor de teatro, nenhuma de suas referências de juventude ficou de fora.

O primeiro resultado foi *A mulher sem pecado* (1942), a história de um homem que atormenta sua esposa com suspeitas de infidelidade – isto é, o tema do amor virado do avesso. *A mulher sem pecado*, nem com muito esforço, poderia ser uma chanchada. A mente de Nelson Rodrigues, como também a de Shakespeare, vivia sensível demais às mazelas de seu tempo (e às suas próprias) para omiti-las de sua obra. Olegário, o marido perturbado de *A mulher sem pecado*, seria, portanto, o primeiro de uma longa lista de monstros rodrigueanos – um monstro que já condensa vários dos aspectos que caracterizariam as construções de Rodrigues: o processo obsessivo, a perversidade, a ironia, e um tipo de postura folhetinesca, que mistura a densidade do drama com a linguagem trivial do cotidiano. Muito embora o maior volume da fortuna crítica rodrigueana se observe a partir de *Vestido de Noiva*, Rodrigues já concebe em *A mulher sem pecado* o substrato de um estilo que marcaria o seu teatro – a exploração da falibilidade humana. Olegário, portanto, é o monstro rodrigueano inaugural, cuja maldade se multiplicará com cada vez mais intensidade em seus outros protagonistas.

Talvez em razão dos tipos de texto encenados nos teatros de revista e nas chanchadas de sua época, Nelson achou por bem intitular como *drama* ou *tragédia* a maioria de suas peças. A tragédia rodrigueana talvez fosse um contraponto às comédias sem significado, que provocavam o riso sem sentido na platéia. O trágico rodrigueano, tendo em vista os propósitos desumanizadores do teatro brasileiro no início do séc. XX, parecia uma estratégia de reação, que levava em conta a experiência social e pessoal do autor – exatamente como Kiernan sugere para Shakespeare. Os monstros de Nelson são indivíduos praticamente irracionais, raivosos, sardônicos, sempre mergulhados numa obsessão forjada por eles mesmos. Mas

expor essas personagens conflituosas, perturbadas, era a maneira de Nelson de trazer à tona a importância da racionalidade, da coerência, enfim, de não se abrir mão daquilo que nos faz humanos. E, sobretudo, de aprender com os erros que não precisamos cometer. “Os personagens são vis, para que não o sejamos”, dizia Nelson (in Castro, 2007). Apesar dessa concepção aristotélica da arte como um instrumento de purificação, de catarse moral, a obra teatral de Nelson foi elaborada para ir de encontro o tempo todo às convenções da dramaturgia de sua época, provando que o modo rodrigueano de entender o teatro pode ser clássico, mas está longe de ser conservador.

Os personagens mais abrasadores de Nelson Rodrigues talvez tenham sido concebidos durante a ditadura militar. A natureza da relação de Rodrigues com os militares sempre causou bastante polêmica – uns diziam que ele era aliado do regime; outros, como Ruy Castro, enxergam um objetivo menos político e mais artístico no fato de Nelson não concordar com a arte utilitária, a serviço de ideologias, revoluções políticas e socialismos. Apesar de suas peças conterem inúmeras representações do cotidiano da classe média carioca de sua época, Nelson nunca se preocupou com engajamentos políticos, nem nunca levantou qualquer bandeira, de nenhum lado. Nelson se preocupava sim, com a arte do pensamento, da dialética humana e, em muitas de suas peças (senão em todas), a arte do choque. Nelson impunha um tipo de personalidade aos seus personagens sempre controverso, contrário à aparência que eles sustentam dentro da trama – a mocinha nunca é inocente, mas pervertida (*Bonitinha, mas ordinária*); o pai protetor se transforma num monstro incestuoso (*Os sete gatinhos; Álbum de família*); a noiva está sempre mais desconfiada que feliz (*Vestido de noiva*), sem contar a frustração e a infelicidade inerente a todas as esposas (*A serpente; Perdoa-me por me traíres*). Misturava a isso uma dose salutar de sangue, violência e morte, assim como de degeneração mental. As imagens referenciadas pelo mítico, pelo psicológico e pelo trágico – que inspiraram a classificação de Magaldi para o teatro rodrigueano – estão sempre imbricadas com uma depravação inerente, como Nelson parece pensar, ao ser humano. Uma depravação que deveria a todo custo ser contida, mas que, para ser fiel ao ambiente trágico, irromperia invariavelmente, apesar dos esforços que a personagem pudesse fazer.

O fato de esse aspecto perverso estar quase sempre aliado ao erotismo, ao desejo, e ao amor “doente”, trouxe muitos problemas para Nelson na divulgação e aceitação de suas obras. A recepção tímida e pouco comentada de *A mulher sem pecado* antecedeu à aclamação de *Vestido de Noiva* (1943) como o marco do teatro moderno brasileiro. Mas o autor da

revolucionária *Vestido de noiva* passou rapidamente ao *status* de maldito, ainda na Era Vargas. A estréia de *Álbum de Família* (1946), a história de uma série de amores incestuosos com ares de tragédia grega, chocou e dividiu opiniões na imprensa, crítica e público – enquanto alguns o chamavam de “gênio”, outros o chamavam de “tarado de suspensórios”. A encenação da peça foi proibida, demorou vinte e um anos para que a liberassem. *Anjo Negro* (1946) e *Senhora dos Afogados* (1947) também foram interditas pela Censura Federal. O então jornalista Carlos Lacerda chegou a dizer que as peças de Nelson constituíam “um dos instrumentos do plano comunista para destruir a família brasileira”. A reação da platéia em peças do dramaturgo variava do aplauso contido, à ovação ou à vaia contundente, e a xingamentos. Na estréia de *Perdoa-me por me traíres* (1957) até tiros foram disparados dentro do teatro – e Alceu Amoroso Lima classificou a peça de “abjeta, a começar pelo nome”. O interessante é que, com tudo isso, Nelson ainda se vangloriava de ser um autor “desagradável”, “neurótico”, capaz de provocar “o tifo e a malária na platéia” (in Castro, 2007). Para Manuel Bandeira a linguagem direta, “isenta de literatice” de Nelson Rodrigues fazia com que ele fosse “de longe, o maior poeta dramático que já apareceu em nossa literatura” (in Magaldi, 2003). Nelson Rodrigues era o poeta da carnificina, um autor que conseguia expor com beleza “um mural primitivo, pintado com sangue e excremento, onde se espoja toda a brutalidade poética do bicho-criatura humano”, para citar novamente Pompeu de Sousa (idem). E por isso não era totalmente compreendido.

Durante a ditadura militar, Nelson dependeria sempre do salário de jornalista, de suas atividades paralelas como cronista esportivo, como consultor sentimental, como escritor de folhetins, memórias e confissões. Escreveu um único romance intitulado *O casamento* (1966) – para ironia desta pesquisa! – que foi censurado logo após sua publicação. Quando a televisão ganhou espaço nos lares brasileiros, Nelson passou a escrever novelas, participar de programas esportivos e até apresentar o seu próprio programa de entrevistas, chamado *A cabra vadia* (1966). Ao contrário de Shakespeare, Nelson jamais sobreviveria unicamente do seu teatro, da sua poesia contundente e cruel. Apesar do “apoio” de Nelson aos militares, morreria de fome se dependesse deles para encenar suas peças. E morreria de desgosto também: seu filho Nelsinho, preso como subversivo pelos militares, poderia ter morrido antes do pai.

Ao longo de sua carreira de dramaturgo, Nelson desenvolveu uma espécie de mania de destrinchar propositadamente os erros, as imperdoáveis e, muitas vezes, inevitáveis, falhas humanas. Essa obsessão, como disse Hélio Pellegrino, era a *mitologia* do seu teatro (in

Magaldi, 2003). Como Shakespeare, Nelson fazia pensar. Mas Shakespeare não era azedo, nem “desagradável”, como Nelson Rodrigues gostava de se denominar. Shakespeare talvez não precisasse chocar para ser ouvido, porque criou uma estrutura dialética que traduzia as inquietudes de sua época, e era aplaudido por isso. O teatro de Nelson nasceu no meio do integralismo de direita da Era Vargas, e depois se chocou com o totalitarismo de esquerda do teatro engajado (anos 60 e 70), que bradava contra o regime militar e as injustiças sociais. Os embates intelectuais de Rodrigues com Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, estão na memória da crítica teatral brasileira. Para Vianinha, Nelson era um reacionário; e Nelson concordava com ele com orgulho, porque o termo *reacionário* na concepção de Rodrigues vinha de *reação*, isto é, significava seguir contra a obviedade, a unanimidade de pensamento e atitude – e acima de tudo, contra o desprestígio da arte em favor da propaganda política e social. Uma das frases mais famosas de Nelson Rodrigues, “toda unanimidade é burra”, se insere exatamente nesse contexto. Nelson nunca foi unanimidade, e nem tinha pretensão de ser.

#### 1.4 – De volta ao início: respondendo as perguntas

De tudo o que pudemos apurar da contextualização dos teatros shakespeareano e rodrigueano, é possível constatar que o gênero trágico serviu como estratégia estética para os dois autores penetrarem o universo doméstico, embora de maneiras diferentes. Para Shakespeare, o teatro era um meio de vida, como também um veículo através do qual o dramaturgo exercitava a percepção de si mesmo e do mundo que o cercava. A sua tragédia, seguindo a idéia de Kiernan, interage com as mutações da sociedade de seu tempo, porque são essas transformações críticas que propiciam o aparecimento do espírito trágico – era, portanto, a representação da complexidade incipiente em sua época, com reflexos imediatos na complexidade do indivíduo engendrado por ela. Por isso, foi capaz de encarnar todas as contradições de um país “de cabeça para baixo”: analogia e relativismo, catolicismo e protestantismo, absolutismo e favorecimentos políticos; misoginia e a potência feminina representada na figura da Rainha Elizabeth.

A construção do personagem trágico shakespeareano sempre põe à prova o poder da racionalidade humanista, insistindo na presença da obscuridade junto à luz da razão. Desse modo, a tragédia em Shakespeare é também uma exposição do pluralismo de que é feito o indivíduo, manifestado na figura multifacetada do herói. O suplício do herói revela um indivíduo com uma identidade fragmentada, construída a partir de um constante embate entre

a racionalidade, as paixões individuais e os valores sociais, culturais e políticos que o influenciam. Elton afirma que na tragédia shakespeareana a intensidade do sofrimento do herói celebra o mistério do sofrimento humano; por conta disso, o erro trágico do herói, ou a sua *hamartia*, parece desproporcional ao seu pesado fardo individual (1990: p. 25).

O teatro de Nelson Rodrigues também se construiu em meio a mutações sociais – aquelas decorrentes dos regimes autoritários que governaram o Brasil no séc. XX. Mas é salutar entender que o teatro shakespeareano nasceu em um período de intenso florescimento artístico, a despeito da censura e da condição marginal do teatro; enquanto que o teatro rodrigueano se formou numa época de severas sanções governamentais à liberdade de expressão e à cultura. Portanto, a obra de Nelson Rodrigues é mais reativa e didática – ou seja, enquanto o drama shakespeareano performatizava uma dialética sem qualquer moralismo, o drama de Nelson Rodrigues pretendia surpreender, chocar, para então provocar reflexão. Rodrigues se utilizava das mazelas da sociedade e das próprias experiências difíceis para criar personagens extremos, à beira do impasse moral, que à primeira vista não produzem uma relação de identidade com o público, ao contrário, instigam repulsa e revolta. Entretanto, a recepção negativa da platéia também se deve à necessidade de se negar uma faceta comum a todo ser humano – a capacidade para a atrocidade e a depravação. Os personagens rodrigueanos servem para lembrar ao público que o indivíduo não é linear, nem é sempre sociável, ou civilizado – ao contrário, a natureza humana é no mínimo ambígua e possui, sim, um primitivismo introvertido.

A tragédia para Nelson Rodrigues, no nosso entender, se define como um tratamento de choque na experiência cotidiana individual. A complexidade do personagem rodrigueano advém do seu embate com o público que o repele. O herói trágico rodrigueano é intrincado na medida em que não consegue equilibrar perversidade e coerência; a sua passionalidade expõe um lado obscuro do humano, onde se escondem perversão, loucura e violência – o que faz com que a platéia construa com o palco uma complicada relação de identidade e afastamento. Rodrigues escolhe a crueldade, a falha de caráter associada à dissimulação, a promiscuidade mais abjeta, e com isso, provoca um sentimento de desconforto em seu público. O trágico rodrigueano força o diálogo com a platéia através da negação, soltando um bando de feras no palco para fazer com que o espectador admita a própria deficiência. Assim, concluímos que o que Nelson chama de *tragédia* é uma construção estética com propósitos didáticos e, porque não dizer, moralistas. Em suma, enquanto Shakespeare apenas sugere, Nelson ensina; enquanto Shakespeare apresenta uma estonteante variedade de perspectivas, ao ponto de não

nos deixar agarrar nenhuma “verdade”, Nelson carrega com tintas mais pesadas as cores de vilões e mocinhos.

No caso das peças que abordamos em nosso *corpus*, o cenário dramático tanto para o trágico shakespeariano quanto para o rodrigueano constitui-se do amor e do casamento. Diríamos, baseados na discussão de Hunter (1986), que o amor estaria relacionado à afirmação individual, fornecendo um espaço para a construção do eu que não passaria por manipulações externas e que, por isso, reforçaria a tensão inerente à coexistência entre indivíduo e sociedade, desejo e ética, paixão e dever. Hunter cita *Otelo* como uma das quatro tragédias shakespearianas que usam o tema do amor como a emoção central da trama e, de fato, é possível visualizar em *Otelo* todo o intrincamento sugerido por Hunter entre o amor e a individualidade contrapondo-se a pressões socioculturais. As circunstâncias do casamento de Otelo e Desdêmona deixam claro que ambos colocaram o sentimento de um pelo outro acima de todo e qualquer impedimento – escaparam às diferenças étnicas, de idade, de influência social; por outro lado, essas diferenças continuaram presentes, aliadas às manipulações executadas por Iago, cuja efusiva pressão misógina acaba por transformar a escolha amorosa de Otelo e Desdêmona numa escolha trágica.

A apropriação do amor como motivação para a tragédia também se verifica na concepção do trágico em Nelson Rodrigues. Entretanto, diríamos que no teatro rodrigueano há uma constante depreciação do amor. Essa representação do amor reitera a visada “reacionária” da obra de Nelson Rodrigues, isto é, a sua necessidade de provocar a ojeriza da platéia. O que podemos perceber é que a visão do amor no trágico rodrigueano já se encontra contaminada por pressões externas (preconceito, misoginia) ou internas (perversidade individual). Enquanto em Shakespeare a ênfase está no processo de transformação da escolha amorosa em tragédia, em Rodrigues essa escolha amorosa já se apresenta como trágica. Em *A mulher sem pecado*, Olegário não consegue se realizar com a sua escolha por Lídia; a trama já se apresenta com um Olegário completamente transtornado, dominado pelo ciúme e pela misoginia, e já dando sinais de degeneração mental. Também é assim com o Raul de *Perdoame por me traíres*, cujo ciúme da cunhada o transforma num assassino. Em *Álbum de família*, membros de uma mesma família se apresentam envolvidos em sucessivas relações incestuosas: mãe e filho, irmão e irmã, pai e filha – relações estas que levam à loucura devastadora, e à morte. No tratamento de choque do trágico rodrigueano, a complexidade e o caráter doentio da escolha amorosa serve ao propósito de instigar a reação do público, ainda que essa reação seja invariavelmente negativa.

Uma idéia de Hunter que, apesar de pertencer à crítica shakespeariana, pode justificar o caráter depreciativo do amor rodrigueano, é a de que o amor expõe ou exacerba as fragilidades do ser humano:

Diante da intensidade do compromisso, do amor absoluto, os homens se fragilizam porque não são deuses, porque são vulneráveis, erram, se enfurecem, caem, tornam-se figuras grotescas (...). Sob tais circunstâncias o amor para o melhor dos homens não pode ser mais do que um compromisso com a falibilidade. (1986: p.130-131)

Considerando que o amor pode transformar “o melhor dos homens” em “figura [s] grotesca [s]”, podemos inferir que a passionalidade dos personagens rodrigueanos se deve à associação entre amor e fragilidade, como também entre amor e falibilidade. Em Nelson Rodrigues, o personagem trágico se apresenta no auge da vulnerabilidade, depreciado, com a individualidade destruída pela insegurança e pelos dilemas morais. A sua falibilidade, portanto, está na obsessão. Também em *Otelo* essa fragilidade é percebida, sobretudo à medida que o mouro acredita nas insinuações maliciosas de Iago. O discurso coerente e articulado de Otelo vai se desmontando, a agressividade aumenta, o tom sarcástico substitui a retórica poetizada dos dois primeiros atos. Na realidade, o discurso de Otelo em relação à Desdêmona a partir do terceiro ato é muito semelhante ao discurso de Olegário ao longo dos três atos de *A mulher sem pecado* – irônico e profundamente hostil. Otelo e Olegário julgam precipitadamente suas mulheres, ouvem as vozes erradas, e pagam caro por isso.

Hunter defende que a identidade de Otelo se desfaz com facilidade porque o contexto amoroso é completamente inadequado para a persona do guerreiro que o mouro sustenta. A segurança de Otelo vem do fato de ele ser um herói de guerra; quando ele abandona o guerreiro para se assumir amante, sua personalidade não permite a mesma consistência, tornando-se presa fácil para a argumentação manipuladora de Iago. E o que dizer da personalidade manipuladora de Olegário em *A mulher sem pecado*? Um homem que se finge de paralítico para testar a própria esposa; um homem que paga os empregados para vigiá-la; um homem que quer dominar completamente até os pensamentos da mulher. De certa forma, o ambiente amoroso também não é propício para uma personalidade controladora como a de Olegário. O amor, enquanto veículo de afirmação individual, nunca serviria de instrumento de controle. Na medida em que Olegário percebe que não pode manipular a mulher através do casamento, passa a atormentá-la.

Victor H. Adler Pereira disserta sobre as personagens femininas em Nelson Rodrigues, numa concepção que também se aplicaria às mulheres shakespearianas:

As personagens femininas transitam, frequentemente, da devassidão para a abstinência sexual, e vice-versa, ou são descritas através de uma convivência paradoxal entre a “pureza” e a “impureza”. Fica claro que existe um valor atribuído à “pureza”, que reconhece o conjunto de expectativas da ideologia

patriarcal ao se referir constantemente à virgindade, e à fidelidade da mulher como modo de identificação nos personagens. (1999: p. 144-145)

Mais uma vez, esse conceito da feminilidade rodrigueana serve muito bem ao conflito trágico, porque reforça a dialética entre a afirmação individual e as fórmulas de comportamento moral e sexual aplicadas pelo senso comum. Aliando as descrições das personagens femininas ao conceito de amor de Hunter, diríamos que o amor para os personagens masculinos sugere tão frequentemente a falibilidade porque do outro lado, mais precisamente no objeto do seu desejo, está a mulher, uma incógnita para um pensamento masculino acostumado a padrões de comportamento. O amor desestrutura o homem porque o coloca diante de um outro que ele não sabe definir além dos parâmetros de “pureza” e “impureza” impostos, como bem disse Adler Pereira, pela ideologia patriarcal. A virgindade e a fidelidade são valores basicamente patriarcais, que se agregam àquilo que os homens pensam saber sobre as mulheres. Assim, no que diz respeito às peças do *corpus*, tanto em Shakespeare quanto em Nelson a identificação das personagens femininas segundo a ótica patriarcal influencia em grande parte a falibilidade masculina com relação ao amor, precipitando o desfecho trágico no relacionamento amoroso entre os personagens. Ratificamos, então, a idéia de que a tragédia é o ambiente em que os conflitos da individualidade afloram com mais intensidade – acrescentando que a tragédia na esfera doméstica nos propicia distinguir a intensidade emocional desses conflitos, por conta da especial ênfase dada aos relacionamentos entre os personagens, sobretudo no aspecto amoroso.

O que podemos dizer, finalmente, é que Shakespeare e Nelson Rodrigues dialogaram profunda e criativamente com seus contextos. Shakespeare, na sua efervescente Inglaterra dos séc. XVI/XVII, adequando a racionalidade humanista e o relativismo à tradição da tragédia; e Nelson, defendendo essa mesma racionalidade – esquecida nas gargalhadas do teatro de revista – através da exposição negativa do indivíduo, isto é, escancarando “uma rajada de monstros” irracionais no palco (in Castro, 2007). Tanto em Shakespeare quanto em Nelson, a tragédia se estruturou a partir de suas sintonias com situações de crise extremas. Além disso, o uso do tema do amor como motivação para o trágico está presente nas obras shakespeareana e rodrigueana – o que nos forneceu um caminho produtivo para o estudo comparativo proposto nesta dissertação. A ótica do relacionamento amoroso – mais precisamente, a indagação sobre como e por quê a experiência trágica pode se precipitar na esfera amorosa – nos permite visualizar também como Shakespeare e Nelson Rodrigues incluem o amor na discussão sobre

os limites da constituição do indivíduo. É sob o viés da tragédia no ambiente doméstico, portanto, que decidimos aproximar a obra de dois autores com origens culturais tão diferentes – o que limita inevitavelmente o escopo de obras que podemos abordar nesta análise, focando no que podemos chamar de “tragédia de alcova”. Essa percepção nos facilitou escolher as obras do *corpus*, cuja análise, introduzida neste capítulo, se aprofundará nos capítulos seguintes.

## Capítulo 2 – Os cornos imaginários e suas “rajadas de monstros”

### 2.1 – O casamento e a moralização do desejo

Considerando que Shakespeare e Nelson Rodrigues tendem a transformar o tema do amor no estopim de uma situação trágica, podemos dizer que, no caso das peças aqui em foco, essa estratégia é viabilizada pelo uso da instituição do casamento como lugar do relacionamento amoroso. Assim, nos cabe analisar por que o casamento, cujo processo de institucionalização tentou conciliar aspirações pessoais e padrões socioculturais, pode se configurar como motivação do trágico. Na trama das peças abordadas, podem-se identificar diferentes tipos de tensão entre a auto-representação individual e os diversos discursos que compõem a moral social vigente – tensões essas que são determinantes do *pathos* dos protagonistas. Em *Otelo*, a questão do amor de Otelo e Desdêmona ganha mais ênfase na medida em que a escolha dos dois não visa à satisfação de um costume social, de uma vantagem familiar, econômica ou política; ela pressupõe, simplesmente, a consagração de um sentimento mútuo. Nesse sentido, a força das vontades individuais de ambos se sobrepõe às normas das relações em sociedade. A fuga de Otelo e Desdêmona, e o subsequente casamento, demonstram a coragem dos amantes diante do inevitável julgamento da comunidade. E, no entanto, tanto amor e determinação não garantem a felicidade conjugal – Shakespeare constrói um destino trágico para o seu casal principal.

Em *A mulher sem pecado*, os conceitos de “desejo” e “moral” adquirem conotações diferentes das que observamos no *Otelo* de Shakespeare. Na trama rodrigueana, o casal principal se forma a partir da escolha do dominador Olegário por Lídia, uma mulher mais jovem e, sobretudo, mais pobre do que ele; fica claro que a inferioridade social de Lídia é determinante da escolha de Olegário, porque favorece a sua obsessão primordial de estar no controle de todas as situações. Numa discussão entre o casal, Olegário chega a lembrar a esposa de que tirou toda a sua família da pobreza e sempre lhes deu de tudo (ato II – p. 42)<sup>1</sup>. O sentimento, neste caso, é suplantado por uma escolha que se baseia numa moral deturpada, preconceituosa, e que visa satisfazer um outro tipo de desejo – um desejo doentio, uma obsessão que é mais sobre poder do que sobre amor. No entanto, Olegário se martiriza com sua própria escolha, porque não consegue confiar na lealdade da esposa que ele fez questão de “salvar” da miséria. Olegário transporta para o casamento com Lídia a mesma visão

---

<sup>1</sup> A edição que usamos para referência é a publicada pela Ed. Nova Fronteira/ RJ (2005).

corporativista que exercita em seus negócios – segundo a qual a lealdade só é possível quando muito bem remunerada. Dessa forma, ele achava que poderia comprar a fidelidade de Lídia cercanda-a e a sua família de conforto material. Mas, como ele mesmo percebe, a sua escolha sozinha não basta; é preciso que Lídia o escolha também. E será que ela é capaz de escolhê-lo? E se ela não o escolheu, como poderia lhe ser fiel? A dúvida que atormenta Olegário é forjada por sua própria incapacidade de unir as suas escolhas às de sua esposa. O casamento de Olegário e Lídia se edificou sobre uma escolha unilateral, provocada por uma obsessão egocêntrica do protagonista. Em vista disso, o seu relacionamento conjugal com Lídia torna-se cada vez mais insustentável – até chegar ao ponto de se extinguir totalmente a intimidade sexual entre eles em função da invalidez fingida de Olegário.

De qualquer maneira, a razão pela qual a noção de escolha constitui a chave da relação entre casamento e tragédia é o fato de se poder associar a institucionalização do casamento e a ascensão do desejo individual dentro da sociedade. O historiador francês Georges Duby (1989) estabelece uma genealogia interessante da institucionalização do casamento tanto como pilar social quanto religioso, enfatizando a adequação desse processo à gradativa valorização das escolhas do indivíduo. Duby esclarece que, durante a Alta Idade Média, o casamento era estruturado como um contrato, um lucrativo comércio entre famílias e que, mais tarde, viria a sofrer uma moralização por parte da Igreja, interessada em rivalizar com o Estado em termos de influência. É durante esse processo de moralização que a Igreja impõe ao casamento que surge a idéia de que é o indivíduo quem deve escolher com quem casar, e não a família; mas essa concessão ao indivíduo é compensada com uma ética cada vez mais restrita em relação ao casamento em si:

(...) Os eclesiásticos trabalham assim no sentido de amansar os procedimentos conclusivos da união matrimonial no momento em que o horror do carnal os leva a enfatizar o compromisso de almas, o *consensus* (...); isso os impele com efeito para um caminho que leva à libertação da pessoa frente às obrigações familiares, fazendo dos esponsais uma questão de escolha individual (...). Inversamente, a Igreja reforça os entraves quando, lutando por uma concepção absoluta da monogamia, ela condena (...) o segundo casamento, (...) quando multiplica os impedimentos em razão da consangüinidade e de toda forma de parentesco artificial. (1989: p. 18)

O *consensus*, segundo Duby, era a alternativa eclesiástica para o desejo carnal. Ao tratar o casamento como um “compromisso de almas”, a moral religiosa institui a indissolubilidade da união matrimonial, reforça a monogamia incondicional e iguala o segundo casamento a um adultério, entendendo a vontade individual como inalterável. No entanto, com o crescimento da noção de individualidade, as escolhas individuais passam a ter critérios próprios, que incluem o lado emocional – o que quer dizer que o casamento, ao se tornar “uma questão de escolha individual”, passa a ser motivado também pelos sentimentos e

desejos individuais. O critério do indivíduo, portanto, não é o mesmo sugerido pela Igreja – e essa diferença cria um conflito entre o amor religioso e o amor individual, porque se o desejo do indivíduo não é imutável, as escolhas que determinam os relacionamentos amorosos nem sempre podem ser definitivas. Para o casamento sacro, essa mutabilidade do desejo representa um pecado, uma tendência à futilidade, que pode quebrar um acordo espiritual que homens e mulheres deveriam cumprir.

A visão eclesiástica do amor, portanto, desconsidera a questão do desejo dentro do casamento. Duby pondera que por conta dessa moral religiosa, o desejo passa a se “desdobrar” do sentimento marital, embora esse desdobramento aconteça de forma distinta para a “pessoa masculina” e para a “pessoa feminina”:

O que pode haver num homem de desejo, de impulso, de amor não se desafoga, como deve fazer o amor feminino, na sublimação, no espiritual. Escapa também à sujeição matrimonial, mas sem abandonar o século, a terra, o carnal. (...) De qualquer forma, o casamento não é o lugar do que se define então como o amor. Pois é proibido ao esposo e à esposa lançarem-se um ao outro no ardor e na veemência. (idem, p. 36)

Sigmund Freud (1908), ao dissertar sobre a escolha do objeto amoroso, concluiu que determinados homens (sobretudo aqueles muito ligados à mãe, na infância) estão psiquicamente impedidos de aliar afeto e desejo, pois “quando amam, não desejam, e quando desejam, não podem amar” (cf. Freud, 1908; p. 166). Cotejando essa conclusão com o estudo de Duby, diremos que a avaliação psicológica de Freud encontra num certo nível uma causalidade cultural nesse esforço da Igreja em incutir nas personalidades masculinas e femininas a dissociação entre amor e paixão, atribuindo uma idéia de pecado à motivação passional para o casamento. A análise freudiana sobre a patologia na escolha do objeto amoroso e do objeto de desejo pode explicar as diferenças nos conceitos masculino e feminino para o amor – o que, por vezes, justifica relacionamentos extraconjugais. Um impasse comportamental se forma, nesse contexto, uma vez que, na visão da Igreja, o adultério é uma válvula de escape tão condenável quanto seria o casamento motivado pelo desejo.

O problema da dissociação entre amor e desejo se complica à medida que se valoriza cada vez mais na sociedade moderna a liberdade de escolha. O indivíduo moderno não se sente mais obrigado a se contentar com um relacionamento baseado em convivência, afeto e amizade, defendidos pela Igreja como pressupostos de um casamento feliz. Entre o amor religioso e o amor individual está um sentimento que pensamos ser inevitável à natureza humana, que é a atração pela aparência. Com isso, a busca pela felicidade e pelo prazer

umenta as expectativas de que o casamento possa suprir as demandas do desejo. Quando isso não acontece, o que resta é a infelicidade, o divórcio, ou a traição.

A pesquisa de Duby enfoca, por outro lado, a relevância do enlace matrimonial para a construção dos pilares socioculturais dentro da sociedade medieval:

O que de fato importa é a reprodução não apenas dos indivíduos, mas também do sistema genético cultural que os reúne e que ordena as suas relações. Aos preceitos do código genético individual acrescentam-se, portanto, os de um código de comportamento coletivo, de um conjunto de regras que aspiram a ser igualmente inquebráveis e que pretendem definir antes de tudo o estatuto respectivo do masculino e do feminino - (...). No centro desses mecanismos de regulação, cuja função social é primordial, tem o seu lugar, com efeito, o casamento. (1989: p. 11)

Esses “mecanismos de regulação” funcionavam principalmente sobre o sexo feminino. O “código matrimonial” colocava a mulher numa espécie de encarceramento social, pois, segundo Duby, era o homem que lhe dava um nome, e incumbia-a de gerar seus herdeiros. No capítulo anterior, falamos da obsessão de Henrique VIII em ver sua família perpetuada no trono inglês, através de filhos homens. As diversas esposas de Henrique VIII serviram unicamente ao papel de tentar produzir um príncipe que conservasse a dinastia Tudor no poder. Em contrapartida, aquelas que não o conseguiram amargaram a separação e o ostracismo, ou morreram executadas. O interesse masculino em relação às mulheres, de uma forma geral, não diferia muito do que verificamos no exemplo de Henrique VIII. As mulheres eram consideradas reprodutoras de luxo, propriedades exclusivas de seus maridos tanto quanto a casa em que moravam. Se pensarmos na concepção freudiana de que a mulher figura sempre como uma inimiga no inconsciente masculino, podemos dizer inclusive que o casamento servia para regular o comportamento da mulher, que estava “condenada a ser sempre uma estrangeira, um pouco suspeita de traição furtiva nesse leito em que ela penetrou, onde ela vai preencher sua função primordial: dar filhos ao grupo de homens que a acolhe, a domina e a vigia” (Duby: 1989, p. 15). No tocante aos deveres da mulher dentro do casamento, os modelos leigo e religioso são consoantes, uma vez que ambos defendem a união social e espiritual entre homens e mulheres com a finalidade de procriação; isto é, a mulher se casa, única e exclusivamente, para ser mãe. Nada mais lhe pode ser permitido.

Apesar da aparente preocupação do Estado e da Igreja com a moralidade no casamento, Duby esclarece que, na prática, era comum o homem trair sua esposa. Para o homem, o adultério funcionava como uma afirmação de sua virilidade. Mas esse comportamento era inconcebível na mulher, porque a traição de uma esposa poderia originar uma geração que não representava o sangue do marido, isto é, uma geração bastarda. A demonstração máxima do poder masculino constituiu-se em dominar a “perversidade feminina”, garantindo, em primeiro lugar, a virgindade da moça solteira; e, em segundo lugar,

a fidelidade da mulher casada. Essa moral doméstica está no cerne de toda uma cultura baseada na superioridade do masculino: os casos de rapto de uma moça virgem, bem como o adultério de uma esposa, são resolvidos com derramamento de sangue pelos pais e parentes masculinos da moça, ou pelo marido ultrajado (Duby, 1989: p.17). O papel vigilante do marido com relação à sua esposa deriva, portanto, do temor da bastardia, que se justificará ideologicamente por meio da prevenção da leviandade feminina.

É interessante observar que na construção dessa ética masculina, o homem internalizou a idéia da perversidade inata da mulher e, psicologicamente, desenvolveu uma espécie de medo patológico de ser traído, de figurar no seu meio social como um monstro com chifres. Copelia Kahn (1981) afirma que uma das fontes dessa atitude cornofóbica é o fato de o casamento patriarcal conferir ao marido a posse exclusiva dos favores sexuais de sua esposa, cuja infidelidade diminui consideravelmente o valor dessa propriedade (p. 121). Em outras palavras, o marido vítima de adultério tem nas mãos uma mulher lasciva, desligada da importância de seu papel social como mãe e parceira – e, acima de tudo, uma mulher cuja virgindade poderia ter pertencido a qualquer outro homem, o que tira do marido o valor da sua conquista. Por outro lado, paira no inconsciente masculino a idéia de que se a esposa trai o marido, é porque ele não a satisfaz sexualmente, o que constitui um enorme golpe na sua virilidade; seria mais fácil então supor que a traição faz parte da natureza feminina. À natureza masculina, portanto, resta a desconfiança – e em nome da prevenção, a sociedade patriarcal cercou a mulher (sobretudo a esposa) de interditos severos.

O que podemos concluir é que a institucionalização do casamento, tanto no aspecto religioso quanto no secular, contribuiu para legitimar certas atitudes misóginas, convenientes à manutenção da supremacia patriarcal; e que a moralização dos ritos matrimoniais serviu para promover uma coexistência tensa entre o desejo individual e os costumes sociais e religiosos que normatizam a conduta de homens e mulheres perante a comunidade. É importante entender que essas relações psicossociais só são possíveis porque o processo de institucionalização do casamento desvinculou a *escolha* individual do *desejo* individual – ou seja, o indivíduo deve tomar uma decisão equilibrada, ponderada (*escolha*) e não se deixar atrair pela aparência (*desejo*). Na verdade, o que sociedade e religião entendem por “boa esposa” ou “bom marido” se origina basicamente dos atributos considerados pelas famílias quando arranjavam o casamento de seus filhos, a saber: estabilidade financeira, posição social, boa saúde (para fazer filhos saudáveis) e, por último, a possibilidade do vínculo afetivo

(e não carnal). Em outras palavras, o matrimônio é uma forma de socializar o desejo individual, ou seja, adequá-lo às convenções sociais.

O indivíduo, portanto, acaba se tornando uma interação de referências pessoais e coletivas, o que muitas vezes provoca uma tensão entre desejo e dever – isto é, o homem não sabe se agrada à sociedade ou a si mesmo. A solução, segundo Duby, é separar amor e desejo – porque assim é possível manter um relacionamento convencional, baseado em afeto; ao lado de um relacionamento à margem das convenções, mas que traga satisfação pessoal. Há ainda a possibilidade de, em se desdobrando os sentimentos, anular um deles: Freud explica que alguns homens ou amam, ou desejam; ou baseiam todos os seus relacionamentos em afeto e companheirismo, ou sempre se envolvem apenas sexualmente. Em ambos os casos, a personalidade individual busca subterfúgios para se adaptar a um contexto onde a sua vontade se encontra em um contínuo *agon* com o senso comum. É importante lembrar que por mais que esses subterfúgios sejam inconvenientes socialmente, a ética patriarcal tende a fechar os olhos para os desdobramentos emocionais dos homens, tolerando a lascívia do homem casado, ou a promiscuidade do homem solteiro. O desdobramento emocional feminino, no entanto, é completamente marginalizado: na ótica masculina, ou as mulheres são esposas, ou prostitutas. Até hoje alguns homens se referem às mulheres com expressões do tipo “essa é para ficar (casualmente)” ou “essa é para casar”, como uma classificação da dignidade feminina.

A maneira como o indivíduo lida com os próprios sentimentos acaba afetando as suas escolhas amorosas, principalmente na hora de casar – e o casamento é a representação social onde a relação entre os conceitos de “escolha” e “dever” é mais complexa, porque aquele que escolhe se casar, escolhe também absorver uma série de obrigações sociais que acabam limitando a mesma liberdade que lhe fez optar pelo casamento. Há vários elementos complicadores envolvidos. Em primeiro lugar, a escolha do cônjuge pode não ser propriamente uma escolha, já que também pode ser movida pelo desejo. Em segundo lugar, o casamento, por seu próprio processo de institucionalização, parece estar contaminado por noções pré-concebidas a respeito do homem e da mulher, noções estas encapsuladas num ideário misógino que acaba sendo nocivo a casamentos potencialmente felizes. Essas idéias nos parecem pertinentes na análise da tragicidade dos personagens nas tramas de Shakespeare e Nelson Rodrigues. A frustração dos protagonistas com relação a seus casamentos vem em boa parte da internalização de preconceitos a respeito da mulher e do amor – e o embate entre esses preconceitos e as escolhas dos personagens é que precipita as suas ruínas. As escolhas

dos protagonistas Otelo e Olegário tornam-se verdadeiros tormentos à medida que ambos se deixam bombardear pela misoginia e pela moral sexual embutida no casamento. A degeneração de Otelo e a paranóia de Olegário são os sintomas mais contundentes desse bombardeio – assim como o sofrimento de Desdêmona e Lídia, que acabam tachadas de traidoras por seus maridos.

A coexistência tensa entre casamento e suspeita de adultério nessas tramas, portanto, pode ser vista como uma estratégia dramática para introduzir o elemento trágico. A construção dos personagens dentro desse contexto dá consistência ao tragicismo doméstico porque, no nosso entender, o personagem que imagina ser traído sacrifica a própria subjetividade, defendendo inconscientemente o senso comum – ou seja, motivado por pré-concepções sociais e por uma suposta necessidade de auto-preservação, o indivíduo põe a própria imaginação a serviço de uma cultura que, na verdade, o aliena. É essa *persona* – que chamamos na nossa Introdução de *cornio imaginário* – que prepara o terreno para a utilização do casamento como pivô do trágico em *Otelo* e *A mulher sem pecado*. Nesse terreno, o choque entre o indivíduo e a força superior que define a própria essência do trágico, se manifesta no choque entre indivíduo e uma cultura degenerada na forma de preconceito.

Nos tópicos a seguir, discutiremos de que forma os autores constroem a dialética entre casamento e tragédia nas obras do *corpus*, através da avaliação do discurso e da personalidade atribuída aos seus personagens. Dessa forma, pretendemos fortalecer a nossa proposta de aproximação das obras escolhidas, procurando estabelecer como se desenha o tragicismo doméstico na ótica de Shakespeare e Nelson Rodrigues.

## 2.2 – “Só a mulher peca”<sup>2</sup>: misoginia e tragédia em *Otelo* e *A mulher sem pecado*.

Em *Otelo*, ficam claras desde no início as ideologias que inspirarão as complicações da trama. A expressão dessas ideologias vem principalmente do alferes Iago, enquanto planeja destruir o general Otelo, supostamente por tê-lo preterido numa promoção a tenente. Diremos “supostamente”, porque este é apenas um dentre os muitos caminhos criados pelo alferes durante a trama para justificar um ódio que não fica nem parcialmente esclarecido. Os motivos de Iago, se é que existem, são totalmente obscuros. O que é fato na trama é a sua disposição para desconstruir Otelo – usando para isso os preconceitos estabelecidos pela máquina patriarcal, que são dirigidos, essencialmente, às mulheres. Por isso, a relação de

<sup>2</sup> Frase atribuída a Nelson Rodrigues, embora não tenhamos encontrado referência bibliográfica.

Otelo e Desdêmona será fundamental para o sucesso do plano de Iago – porque é através dela que ele articulará as intrigas que irão desestabilizar e degenerar a personalidade do mouro.

Para começar, Iago usa a fuga e o casamento de Desdêmona e Otelo para expor a desobediência de Desdêmona ao pai Brabâncio e assim, abrir o primeiro precedente na peça com relação à conduta transgressora feminina. A conotação erótica impressa por Iago à união dos fugitivos tanto auxilia na sua construção negativa sobre o caráter de Otelo quanto insinua a suscetibilidade de Desdêmona, quando ele diz a Brabâncio, sem que este o veja:

IAGO — Foi roubado, senhor; vista o casaco. Seu coração partiu, sua alma foi-se; Neste momento, *um bode velho e preto cobre a sua ovelhinha*; venha logo. Vá despertar com o sino os que dormiam, senão o demo vai fazê-lo avô. Levante logo.

BRABÂNCIO — O quê? Estão insanos? (...)

IAGO — Pelas chagas de Cristo, senhor, parece ser dos que não servem a Deus nem que o diabo apareça. Porque aqui viemos para prestar-lhe um serviço, julga-nos rufões; terá sua filha *coberta por um garanhão da Barbaria*; terá netos que relincham, terá corcéis por primos e ginetes por consangüíneos.

BRABÂNCIO — Que infeliz profano és tu?

IAGO — Alguém, senhor, que lhe vem dizer que sua filha e o Mouro *estão agora formando a besta de duas costas*.

(I.1 – p. 17-18; grifos nossos)<sup>3</sup>

É interessante notar como o vocabulário escolhido por Iago expõe a gravidade da traição que Desdêmona cometera; Iago afirma que Brabâncio foi *roubado*, que teve seu coração partido, e que sua alma se fora. Esse conjunto de expressões está carregado de uma idéia de pecado bastante ardente, equivalente a um adultério – de fato, o dever da filha para com seus pais denota uma espécie de compromisso tão profundo quanto o dever da esposa para com seu marido (cf. Duby, 1989). Por outro lado, o preconceito dirigido à Otelo fica bastante evidente: o mouro é sempre o *bode velho*, o *ganhão da Barbaria*. O mais incisivo no discurso de Iago, no entanto, é a sugestão sobre o ato quase grotesco que estaria prestes a acontecer entre Otelo e Desdêmona. Tal representação erótica sugere, assim, o lugar onde Iago investirá sua malícia no projeto ainda embrionário de destruição de Otelo.

Das inúmeras justificativas que o alferes engendra para amadurecer o plano de desintegração de Otelo, uma idéia reforça, também no início da trama, o conceito patriarcal da “perversidade feminina”: em dado momento, Iago assume a idéia de que a própria esposa, Emília, teria sido amante do mouro: “(...) e dizem por aí que em meus lençóis ele fez meu papel; não sei se é certo... Mas, para mim, só suspeitar é o mesmo que certeza, no caso.” (I.3 – p. 46). Iago, portanto, além de alimentar a idéia de que Emília e Otelo o teriam traído, ainda “acredita” que a promiscuidade de Emília seja conhecida “por aí”. Mas Emília e sua suposta traição são apenas as pontas do iceberg misógino de Iago. Já em Chipre, ele faz questão de estender o pensamento que tem de Emília às mulheres em geral: “Na rua são como retratos;

<sup>3</sup> Todas as citações da peça serão retiradas da edição de 1999 de *Otelo, o mouro de Veneza*, publicada pela Ed. Nova Aguilar/RJ, com tradução de Bárbara Heliodora.

na sala, sinos; na cozinha, feras. Santas se ofendidas, demos na ofensa. Na casa brincam, o ofício é na cama” (II.1 – p. 53)

A cena em que Iago traveste em “poesia” aquilo que pensa sobre as mulheres, com Desdêmona e Emília como ouvintes, é significativa porque se tornam evidentes tanto a ideologia misógina por trás dos versos quanto o esforço dissimulado de Iago em fazê-los poéticos. Desdêmona, para se distrair da preocupação com o paradeiro de Otelo, que ainda não havia chegado a Chipre, desafia Iago a elaborar elogios às mulheres. Iago diz que não sabe se conseguirá fazer versos porque a sua invenção lhe seca o cérebro; e quando a sua Musa finalmente surge, os seus “versos” nada mais são além da repetição de clichês masculinos a respeito das mulheres (II.1 – p. 54-56). A mulher bonita, a mulher feia, a inteligente, a burra, a atitude dessas em relação ao casamento e aos homens – todos os temas dos versos de Iago, como a própria Desdêmona observa, são tão corriqueiros que servem apenas para divertir os homens nas tascas (idem – p. 55). Os clichês misóginos de Iago, disfarçados num pretense esforço em fazer versos, permitem-lhe expressar o seu ódio de forma casual, diluindo os seus pensamentos e sentimentos numa atitude condizente com a sua máscara de homem rude, mas leal e sincero. Como conseqüência, os versos do “honesto” alferes são considerados sem charme nem poesia, mas apenas em razão de uma truculência que, como Cássio faz questão de apontar, parece típica de um militar: “há de apreciá-lo mais como soldado do que como intelectual” (II.1 – p. 56). A rudeza de Iago, porém, é útil para dissimular a sua sensibilidade na observação do comportamento de Desdêmona: a sua sinceridade, inocência (porque ignora por completo o sarcasmo da “poesia” de Iago) e, principalmente, seu relacionamento cortês com Cássio. É ao vê-los juntos que Iago começa a tecer a teia de intrigas que irá desfavorecê-los diante de Otelo:

IAGO – Ele a toma pela mão. Isso, muito bem, segredem. Com uma teiazinha dessas eu apanho uma mosca do tamanho de Cássio. Isso, sorria um pouco mais para ela. É isso mesmo. Se truques como esses o privarem de sua tenentice, teria sido melhor que não beijasse seus próprios dedos tantas vezes, como irá fazer já de novo, para ser cavalheiro. Muito bem; beijou bem, vai bem a cortesia! De novo os dedos nos lábios? Para você, seria melhor que fossem clisteres!  
(II.1 – p. 56)

O que percebemos então é que embora a suspeita do adultério de Emília com o mouro servisse para criar uma motivação mais pessoal para a manipulação de Iago, a verdade sobre essa traição não faz diferença, já que a idealização que move Iago é a propensão da mulher ao pecado. Na passagem acima, Iago planeja usar as gentilezas de Cássio contra ele, distorcendo-as para que pareçam evidências de uma intimidade inadequada com Desdêmona. Mas é importante perceber que um plano como esse só é possível porque Iago também enxerga a

aceitação inocente de Desdêmona dos galanteios do tenente – da mesma forma que Emília aceitara um beijo de Cássio, momentos antes. Iago planeja o inferno pessoal de Otelo a partir do seu próprio inferno, através da exteriorização da idéia preconceituosa que ele faz das mulheres, inclusive da sua, o que serve de base para que ele construa uma personalidade leviana para Desdêmona. Ao concebê-la a partir de uma visão misógina, Iago empresta ao “personagem adúltero” de Desdêmona uma consistência tal que acaba corrompendo Otelo pelo ciúme, minando seu casamento.

Emília, a esposa que Iago faz questão de espezinhar, procura não contradizer o marido diante de outras pessoas. É uma mulher de personalidade forte, mas de atitude discreta. Procura contornar a grosseria de Iago com o mínimo de respostas, com um discurso sempre curto, embora não necessariamente condescendente. É importante dizer que Emília também não desconfia do ódio de Iago por Otelo, ou dos seus estratagemas: quando Cássio perde o posto de tenente, ela acredita sinceramente na solidariedade do marido, sem saber que foi Iago quem induziu Cássio a beber e a brigar, provocando a própria destituição (II. 3). Quando Desdêmona deixa cair o lenço que ganhou de Otelo, Emília o entrega de bom grado a Iago, fornecendo inadvertidamente aquilo que servirá como prova da infidelidade de sua patroa. O seu intuito é apenas agradá-lo, mas Iago continua a agredi-la (III.3). A relação de Iago e Emília nos parece desgastada pela constante depreciação que ela sofre nas mãos do marido; depreciação esta que carece de justificativa. Iago resolve agir com Emília como se tivesse certeza de que ela lhe é infiel; simplesmente a inclui no estereótipo patriarcal da mulher perversa sem motivo aparente, já que ele mesmo confessa que não sabe se Emília o traiu com Otelo. A misoginia em que se baseia o comportamento de Iago, portanto, também está representada no ódio que ele parece nutrir pela esposa.

Emília, por sua vez, ao considerar que trata o marido com o respeito que lhe deve, ressentente-se do tratamento que recebe de volta. Mas somente exterioriza esse ressentimento quando está longe do marido. Da mesma forma que Iago entende a conduta de Emília como tipicamente feminina (isto é, acreditando na sua perversidade), Emília generaliza o comportamento do marido como tipicamente masculino, inspirado pelo desprezo às mulheres. Quando Otelo começa a agredir Desdêmona, já desconfiado de sua fidelidade, Emília compara os homens a estômagos vazios e as mulheres ao alimento que os sacia, para depois serem “arrotadas” (III.4). Mais adiante, numa conversa com uma Desdêmona já consternada pelos constantes maus tratos do mouro, Emília critica o comportamento dos homens para com suas mulheres, deixando claro que se as mulheres são infiéis, a culpa é dos maridos:

EMÍLIA – (...) Mas eu creio que a culpa é dos maridos, se a mulher falha: esquecem seus deveres dando o nosso tesouro a outros corpos; ou por ataques de ciúmes mesquinhos, mantêm-nos presas: ou por nos baterem, cortar-nos verbas por mesquinaria. Nós também temos fel; se somos doces, sabemos nos vingar. Saibam os homens, que nós temos sentidos, que nós vemos, cheiramos, separamos doce e amargo, assim como os maridos. O que fazem os que nos trocam por outras? Só brincam? Creio que sim: a causa foi paixão? Creio que sim. Por fraqueza é que erram? É também. E não temos nós paixões? E fome de brincar, fracas como eles? Pois que nos usem bem; e tomem tino: Os nossos erros vêm do seu ensino. (IV. 3 – p. 162)

Emília também é a primeira a desconfiar que alguém estivesse influenciando Otelo contra Desdêmona, assim como ela acredita que alguém influenciou Iago contra ela. Esse alguém, segundo Emília, é “algum velhaco vil, algum safado pronto a bajular”, sendo assim um “crápula pútrido, nojento” (IV.2) – de onde concluímos que Emília nem desconfia o quanto poderia odiar o próprio marido. De qualquer forma, o discurso de Emília sobre o adultério feminino expressa, ao mesmo tempo, uma defesa para a transgressão feminina e o eco de um pensamento que os homens sempre tentam negar. Um pensamento que já tínhamos antecipado com a discussão sobre o efeito psicológico da misoginia no herói shakespeariano, e que nos parece pertinente repetir aqui: a idéia de que ao se deparar com a traição de sua esposa, o marido se sente incompetente como homem, “castrado” na sua sexualidade e, portanto, mais “feminino”. O homem tem medo de ser traído não apenas porque acredita na falibilidade da personalidade feminina, mas porque uma traição da mulher implica expor diante de uma coletividade patriarcal que o marido não é capaz de satisfazê-la sexualmente. Quando Emília diz que as mulheres têm as mesmas sensações que os homens, e que se as mulheres traem é para satisfazer seus desejos exatamente como os homens, ela também está dizendo que as sensações e desejos persistem nas mulheres apesar de seus maridos – e que se eles não lhes dão a devida importância, elas podem perfeitamente procurar quem o faça.

Em outras palavras, o pensamento de Emília é que as mulheres são capazes de devolver na mesma moeda aquilo que recebem de seus homens; de onde intuímos que se os homens se mantiverem fiéis, não darão a elas um motivo para trair. Essa é a diferença fundamental entre a visão feminina do adultério e a visão masculina – enquanto as mulheres vêem a traição como um mecanismo de defesa contra a intolerância masculina, os homens acham que as mulheres vão enganá-los independentemente do modo como as tratam, porque toda mulher é perversa por natureza. É também por conta dessa maldade natural que a traição feminina se torna indesculpável para os homens em sociedade, enquanto a traição masculina não é levada em consideração. A diferença entre as visões feminina e masculina para o adultério é importante tanto na traição imaginária em *Otelo* quanto na traição que se torna real

em *A mulher sem pecado*, quando percebemos que Lídia se deixa seduzir por Umberto muito mais porque está exausta dos maus tratos que recebe do marido, Olegário.

Desdêmona, embora se escandalize com a agressividade das opiniões de Emília, parece concordar com a idéia de que o compromisso marital constitui um dever de fidelidade e amor recíprocos. Ao explicar para o pai Brabância por que deve ficar com Otelo, Desdêmona afirma que está agindo exatamente como a mãe dela agiu quando saiu da casa de seus pais para casar-se com ele (I.1). O seu senso de um “dever dividido” – um para com o pai que lhe deu vida e educação, e o outro para com o marido por quem se apaixonou – alia o modelo leigo do casamento, que pressupõe um comprometimento da esposa para com seu marido, e o modelo religioso, que fundamenta esse comprometimento numa escolha individual, e não familiar (cf Duby, 1989). A coragem com que Desdêmona enfrenta o pai para defender sua escolha pelo mouro é a mesma que a faz tolerar as agressões de Otelo, depois que ele começa a suspeitar dela. Desdêmona não aceita que Otelo questione sua fidelidade e se mantém nessa posição até o fim; ela não se defende porque se recusa a aceitar as acusações contra ela. Enquanto Emília parece compreender o pecado como a forma de que a mulher dispõe para lutar com a indiferença dos homens, Desdêmona não desiste do amor como forma de libertação. Ela segue a máxima religiosa do casamento à risca – parece ver o casamento como um *consensus*, e acredita que sua alma está ligada à do mouro num compromisso que durará “até que a morte os separe”:

DESDÊMOMA – (...) Estou de joelhos: se contra o seu amor pequei um dia, em pensamentos, palavras, ou obras, ou se meus olhos, ou quaisquer sentidos procuraram prazer em outra imagem, ou se algum dia, agora, no passado, ou por vir (mesmo que ele me abandone em mísero divórcio) não o amar, seja eu maldita! O malquerer faz muito; e dele o malquerer me tira a vida, mas não mancha o amor. “Putá” eu não digo; eu me abomino só por pronunciá-lo; fazer o ato que merece o título nem pelo mundo inteiro eu poderia. (IV. 2 – p. 152)

O discurso de Desdêmona contra-ataca a essência do de Emília, reforçando o nosso entendimento de que para ela o mais importante é a dignidade, a retidão. É fundamental perceber, nesse ponto, que a dignidade que Desdêmona carrega está associada a uma ausência total de malícia – ou seja, Desdêmona jamais percebe que a repentina agressividade de Otelo pode se dever a algum tipo de intriga, que alguém suficientemente próximo aos dois pode estar colocando um contra o outro. Nem quando Emília levanta a suspeita de que alguém esteja deliberadamente enganando Otelo, ela parece atinar para essa possibilidade. Em vez disso, Desdêmona imagina que algum assunto de Estado o esteja incomodando (IV.2). Ela não enxerga nenhum adversário ou impostor contra quem lutar – apenas um marido desequilibrado por algum motivo, e que precisa de paciência e amor para voltar à razão. A

ingenuidade absoluta de Desdêmona, então, contribui diretamente para sua ruína. Ela acredita tão piamente na boa natureza humana que pede justamente a Iago para aconselhar Otelo com relação ao seu comportamento para com ela. A ingênua Desdêmona é o pivô perfeito para o exercício de maldade do arguto Iago: é aquela que fará tudo certo e ainda assim, porá tudo a perder. Iago destrói a imagem que Otelo faz de Desdêmona incentivando cada vez mais a sua generosidade, fazendo-a defender repetidamente o injustiçado Cássio – e por outro lado, envenenando Otelo com a idéia de que a sua insistência significa um afeto maior que o normal pelo ex-tenente. Seguindo as leis da irmandade dos cornos, Otelo passa a crer nos “sinceros” avisos de Iago, desconfiando cada vez mais abertamente da esposa.

Entretanto, mesmo depois de ofendida e até agredida fisicamente, Desdêmona acredita na força do seu amor por Otelo, e confia nele tanto para reconquistar o marido, quanto para se resguardar de sua agressividade injustificada. Ela se mantém fiel ao mouro, mesmo quando ele já não acredita no seu comprometimento; e se recusa a continuar ouvindo a teoria de Emília de que as mulheres devem trair para dar o troco. A sua sensibilidade lhe permite ver o cerco fechando ao seu redor – a cena da canção que não lhe sai da cabeça, um pouco antes de sua morte, é sugestiva (IV.3). Desdêmona sente que a crueldade do marido pode lhe tirar a vida, mas, mesmo assim, declara um amor incondicional, eterno. Na verdade, apesar de ser um ato equivocado do mouro, o assassinato de Desdêmona é um final heróico para ela, porque fica implícito que ela se deixou matar para pôr fim ao sofrimento do marido. É claro que esse sofrimento não termina, porque está conectado, no caso da trama shakespeareana, a uma rede de revelações, de saberes que não terminam com a morte de Desdêmona; ao contrário, essa rede se reinicia com mais força, a partir de seu aniquilamento. Não por acaso é Emília quem redime a patroa, contando a verdade sobre a inocência de Desdêmona ao denunciar os estratagemas do marido Iago, antes de ser assassinada por ele. A ironia shakespeareana permite que uma mulher completamente sem pecado seja sacrificada, enquanto outra propensa a esse pecado sobreviva tempo suficiente para fazer-lhe justiça. Talvez Shakespeare esteja sugerindo que a sobrevivência de Emília a Desdêmona signifique que a primeira tem um equipamento mais eficaz para lidar com a misoginia. Sua visão desidealizada tanto da mulher quanto do homem reflete uma capacidade de existência mais segura num mundo que via a mulher como traidora em potencial. Não é aqui, na tragédia, que essa capacidade salvará Emília; mas nas comédias, Shakespeare demonstra como a malícia emiliana transmuta-se em possibilidade de preservação de si.

Uma das questões mais intrigantes da trama shakespeariana é que, independentemente da personalidade tolerante de Desdêmona e das suas constantes demonstrações de afeto, Otelo sucumbe às intrigas de Iago cada vez mais intensamente, até atingir o ápice da violência ao matá-la – não sem antes degradar-se fisicamente com ataques epiléticos. Essa atitude do mouro, no nosso entender, é justificada pela influência dos preconceitos a respeito do feminino. Depois que Iago começa a incutir na mente de Otelo a suspeita da deslealdade de Desdêmona, o mouro se desilude com o casamento e com a esposa muito rapidamente, e julga “conhecer” Desdêmona através do conhecimento que julga ter sobre as mulheres em geral – um conhecimento compartilhado e disseminado por uma cultura de valores patriarcais. Otelo assume a conduta compatível com o que todo homem casado pensa ser seu “destino inevitável” – o de ser corno. E se volta com toda a força contra a sua inocente esposa. Kahn (1981) esclarece que o efeito cultural da misoginia e das conceituações patriarcais a respeito do casamento e do adultério contribuem para que o homem culpe apenas a sua mulher ao ser traído:

A noção de adultério resulta da confluência de três fenômenos mutuamente reforçados. Primeiro, a misoginia, em particular a crença de que todas as mulheres são lascivas e volúveis; segundo, a parcialidade, pela qual a infidelidade masculina é tolerada, enquanto a feminina é considerada uma falta imperdoável; e terceiro, o casamento patriarcal, que faz com que a honra de um homem dependa da castidade de sua esposa. (p. 121)

Otelo, assim como Iago, Cássio e Brabâncio têm o pensamento delimitado por essas premissas. Brabâncio deixa bem claro que não considera mais Desdêmona sua filha, depois de vê-la trair o seu sangue ao casar-se com alguém que por ele não foi escolhido – e chega ao ponto de dizer que preferia um filho adotado a um filho gerado (I.1). Já no caso de Otelo, a misoginia seria uma das maneiras de ratificar a sua “conversão” ao mundo ocidental, abandonando de vez a sua origem exótica ao internalizar os valores da sociedade européia, representada em Veneza. Na introdução ao texto de *Otelo* para a compilação da *Norton Shakespeare* (1997), organizada por Greenblatt, Walter Cohen observa que “com a paixão dos recentemente convertidos, Otelo é levado a matar não por retornar ao barbarismo africano, mas por aderir a uma versão extrema e perversa da lógica da sociedade cristã” (p. 2095). De fato, parece de suma importância para Otelo ser visto como um membro inspirador da absoluta confiança do Estado ao qual serve. É importante que, como alguém não nascido naquela cultura, ele absorva os seus preceitos de tal maneira a fazer os ocidentais nativos esquecerem a sua origem forasteira. Para isso, a sua alta patente e a sua nobreza de atitude devem ser supervalorizadas, assim como a sua obediência aos ritos daquela sociedade deve ser estrita. No episódio em que Desdêmona pede permissão para viajar com Otelo para

Chipre, por exemplo, o mouro deixa claro ao Doge que a presença de Desdêmona em Chipre não o desviará de suas tarefas de guerreiro:

OTELO – (...) e eu vos rogo atender-lhe o pedido. Não o peço para atender desejos de apetite, nem para servir fervores ditos jovens, que em mim já são passados, ou pro gozo de uma satisfação própria e correta, mas sim para estar tranqüilo quanto a ela; e peço aos céus que nunca vos ocorra julgar que eu poderia ser relapso por tê-la ao meu lado. Não; quando brinquedos ou asas de cupido, com luxúria, tolherem-me a razão e atividade, e o meu prazer manchar o meu trabalho, que o meu escudo vire frígideira, e que as mais sórdidas adversidades venham manchar minha reputação! (I. 3 – p. 40)

Dessa declaração de Otelo depreendem-se dois aspectos importantes: o grau de comprometimento do general mouro com as instituições, com os deveres impostos pelo Estado; e a relevância desse comprometimento em relação aos compromissos pessoais, como o seu casamento. O amor de Otelo por Desdêmona é um sentimento desvinculado dos “brinquedos ou asas de cupido”, ou seja, amor e desejo não possuem a mesma intensidade, tampouco a mesma influência na “razão e atividade” do mouro. Em outras palavras, a imagem que Otelo faz de si mesmo leva em conta, antes de tudo, a sua reputação como guerreiro. O Otelo marido é um conceito ainda em formação, uma postura recém-adotada por alguém acostumado aos campos de batalha, às dificuldades de combate. É bastante significativa, nesse contexto, a afirmação de que se o Otelo marido chegar a corromper o Otelo guerreiro, as adversidades mais sórdidas se erguerão contra ele – quando Iago destrutura o casamento de Otelo e Desdêmona, o Otelo guerreiro também cai por terra, e a sua reputação se desfaz depois que o assassinato de Desdêmona é descoberto. Otelo se degenera ao ponto de se tornar um homem atormentado pela paixão e pelo ciúme, como também profundamente focado em manter a reputação e o respeito que ele considera ameaçados pela futura fama de chifrudo. As colocações do mouro, portanto, além de profetizarem o seu futuro tormento individual, expõem uma escala de prioridades em que a sua satisfação pessoal jamais deverá interferir nos assuntos sérios do Estado. Em outras palavras, Otelo não conhece a si mesmo.

Enquanto Otelo separa a sua conduta como marido da sua capacidade como guerreiro, Desdêmona declara ter dedicado “sua alma inteira” ao mouro: “Que amava o Mouro pra viver com ele, a minha violência e desafio gritam ao mundo (...) vi o rosto de Otelo em sua mente, e à sua honra e à sua valentia consagrei minha alma e meu destino” (I.3). O entusiasmo de Desdêmona, portanto, contrasta com a aparente tranqüilidade de espírito do mouro; e esse arrebatamento de Desdêmona acabará depondo contra ela, uma vez que Otelo o tomará por leviandade, ao mesmo tempo em que sentirá que ela o rechaçou em suas funções de marido em razão da diferença de idade. A escolha de Iago por Cássio não é gratuita, já que ele

também é jovem, bonito, europeu, no auge da sua potência sexual, e poderia facilmente ser tentado a roubar a esposa de um homem, porque acredita nas mesmas ideologias misóginas que os outros personagens masculinos – haja vista o tratamento que dispensa à prostituta Bianca, a quem mente e ridiculariza perante outros homens. Seu relacionamento com Desdêmona, no entanto, é pautado por profunda admiração e respeito, sobretudo por ela ser a esposa de Otelo, por quem nutre a mais absoluta lealdade, a ponto de servir de mensageiro no romance entre Otelo e Desdêmona. Nesse sentido, o plano de Iago em usar Cássio e Desdêmona contra Otelo se torna mais maquiavélico, já que além da misoginia, envolve outros valores como fidelidade, respeito à hierarquia (já que Otelo é seu superior) e às instituições.

Um aspecto abordado por Kahn é o fato de os homens se solidarizarem naquilo que acreditam ser seus destinos enquanto homens casados – o de estarem sempre ameaçados pela traição de suas mulheres: “se todas as mulheres são vadias, todos os homens são cornos e, portanto, irmãos. Embora o adultério coloque os homens uns contra os outros, (...) também cria um elo entre eles que (...) é baseado na humilhação compartilhada” (1981: p 125). A “irmandade dos cornos” é também uma noção fundamentada no preconceito masculino contra as mulheres, e justifica em certa medida a facilidade com que Otelo se une a Iago ao “descobrir” a traição de Desdêmona. Em momento algum, Otelo desconfia que Iago possa estar mentindo – isso porque, pelas leis da “irmandade”, os homens casados protegem-se uns aos outros, alertando-se sobre a possibilidade de estarem sendo traídos. A “honestidade” de Iago, nesse contexto, fica absolutamente legitimada. O interessante nesse caso é que Iago desconfia de Emília na mesma proporção em que faz com que Otelo desconfie de Desdêmona – e Otelo, sem saber, ajuda Iago a vingar-se do suposto amante de sua mulher, arruinando o próprio casamento. Ademais, da mesma forma que Iago age contra Otelo como se o mouro lhe tivesse tomado Emília, Otelo age contra Cássio como se tivesse certeza de que ele lhe tomou Desdêmona. A mera suspeita é suficiente para precipitar a competitividade entre os homens e a violência contra as mulheres.

Tanto o herói quanto o antagonista shakespearianos personificam a cornofobia sobre a qual nos referimos anteriormente. Kahn cita Madelon Gohlke (1980) para explicar o efeito psicológico do adultério no herói em Shakespeare:

Para um herói shakespeariano, ser traído por uma mulher (...) significa ser humilhado ou desonrado e, por conseguinte, colocado numa posição de vulnerabilidade que o faz psicologicamente um homem castrado e assim, semelhante a uma mulher. Para se defender contra o medo de tal castração, os homens a antecipam em fantasia, e se voltam contra as mulheres chamando-as de prostitutas. (1981: p. 132).

O herói que imagina a traição, conforme já antecipamos, contamina a própria imaginação com ideologias que muitas vezes se conflitam com os seus desejos. A castração psicológica sobre a qual Gohlke comenta guarda uma relação de causalidade com a castração cultural à qual homens e mulheres são submetidos. O homem atordoado pelo seu próprio comportamento acaba desenvolvendo uma reação inconsciente contra sua parceira, uma estratégia de autodefesa que, no caso de Otelo, por exemplo, é totalmente desnecessária.

Também os demais personagens masculinos da trama parecem guardar o mesmo sentimento de medo de castração com relação às mulheres. A agressividade física e verbal que Otelo adquire quando começa a desconfiar de Desdêmona soma-se ao sarcasmo explícito com que Iago se refere às mulheres, à atitude de desdém que Cássio assume com relação à sua amante, Bianca; e ao desprezo de Brabâncio pela filha que o decepciona amargamente. É nosso pensamento que a total ausência de “mães” nesse contexto é um indício que complementa a abordagem misógina da peça. A única representação de parentesco de Desdêmona na trama é o *pai*; até onde sabemos, Emília e Iago não têm filhos; e Bianca é solteira, com uma atitude que os homens consideram promíscua. Essa ausência, no nosso entender, deve-se ao fato de que a maternidade, enquanto função exclusivamente feminina redimiria em parte a misoginia que ambienta o pensamento masculino em *Otelo*. A sua ausência pressupõe a falta de uma perspectiva redentora para as mulheres na trama, fazendo com que as personagens femininas sejam vistas sob uma ótica que as associa invariavelmente ao pecado.

Entendemos, contudo, que no drama de Otelo a castração psicológica também pode estar aliada a uma espécie de impotência psíquica<sup>4</sup>, haja vista a freqüência com que o mouro adia ou, no mínimo, abrevia os seus encontros íntimos com Desdêmona. Otelo parece tentar conciliar a paixão de Desdêmona com as suas necessidades de homem experiente. Quando Desdêmona pede ao Doge que a deixe seguir com Otelo para a Ilha de Chipre, Otelo deixa claro que deseja que ela vá apenas para que ele se tranquilize quanto a ela e não “pro gozo de uma satisfação própria e correta” (I.3). Mais tarde quando se encontram em Chipre, Otelo diz que a presença de Desdêmona lhe causa tanta alegria que lhe faltam as palavras (II.1). Considerando que a fluência verbal caracteriza o indivíduo sob controle (cf. Elton, 1990), podemos dizer que Otelo não sabe bem o que fazer com a paixão que Desdêmona tem por ele. Parece plausível concluir que o medo masculino da “exuberância” feminina encontra um exemplo microcósmico no medo que Otelo aparenta sentir pela energia da esposa

---

<sup>4</sup> Conceito freudiano desenvolvido nos textos publicados em *A Psicologia do Amor* (1908), segundo o qual o homem se abstém ou de amar ou de desejar o seu parceiro.

Desdêmona. A nossa visão é que, inconscientemente, Otelo acredita que o tempo já lhe tirou o “fervor” necessário para acompanhar os desejos da jovem esposa, e por isso teme não satisfazê-la – o que nos remete à observação de Kahn de que o adultério da esposa atesta contra a competência sexual do marido.

Harold Bloom integra um grupo seletivo de críticos que considera não ter havido relação sexual entre Otelo e Desdêmona. Bloom argumenta, inclusive, que a suspeita de adultério se torna mais forte para Otelo porque ele não pode atestar a virgindade de Desdêmona:

À medida que vou lendo a peça, *o casamento jamais é consumado, apesar dos ardentes desejos de Desdêmona*. (...) Isto certamente ajuda a explicar a sua ira assassina [de Otelo], uma vez que Iago desperta seu ciúme, e também torna o seu ciúme mais plausível, já que Otelo literalmente não sabe se sua mulher é virgem, e tem medo de descobrir, de uma forma ou de outra. (...) Por que Otelo se casou, se ele não deseja sexualmente Desdêmona? Iago não pode nos ajudar neste caso, e Shakespeare nos permite apenas especular por nós mesmos, sem nunca nos dar informação suficiente para resolver a questão. (1998: p. 457 – grifo nosso)

Bloom começa essa passagem com uma afirmação sobre a não-consumação do casamento de Otelo e Desdêmona. Pretendemos transformar essa afirmação numa pergunta que nos interessa diretamente neste estudo: afinal, houve sexo entre Otelo e Desdêmona? Já comentamos na página anterior que Otelo procura diminuir o tempo de seus encontros íntimos com a esposa. Teria havido tempo suficiente para consumir essa união? Parece-nos que Shakespeare deixa essas questões, como bem disse Bloom, para a platéia; já compreendemos através de Hunter que Shakespeare nunca trabalha para esclarecer, mas sim, para complicar a trama e as relações entre os seus personagens. De forma que para responder essa pergunta, seria mais produtivo refletir sobre os valores que constituem as complicações da trama, para então entender as reações de seus personagens.

No estudo de Duby sobre o casamento da Alta Idade Média, discutido na primeira seção deste capítulo, nos parece claro o fato de que a institucionalização do casamento se solidificou através da agregação de valores morais e sociais, que incluíam uma dissociação entre escolha e desejo – isto é, o indivíduo podia *escolher* o seu parceiro, *amar* o seu parceiro, mas não *desejar* o seu parceiro – e por desejo, entendemos a atração puramente sexual. Já no âmbito da crítica de *Otelo*, comentamos a afirmação de que a origem estrangeira do mouro reforça a sua disposição de seguir cada vez mais vigorosamente a moral e os costumes da sociedade da qual pretendia fazer parte (Cohen *apud* Greenblatt, 1997). Se unirmos essas duas perspectivas, aceitando a idéia de que em *Otelo* a complicação dramática se ambienta dentro de um relacionamento marital, podemos dizer que a relação de Otelo e Desdêmona nasceu a partir de diferentes expectativas amorosas, que se explicitaram na visão que ambos têm do desejo sexual. Enquanto Desdêmona não parece fazer distinção entre amor e desejo, Otelo

enxerga claramente essa diferença e, embora ame Desdêmona, não entende o desejo como prioridade na relação. Talvez em consequência da sua experiência e maturidade, Otelo compreenda melhor os ritos sociais que constituem o casamento – ainda que, no seu caso, esses ritos não tenham sido seguidos à risca, já que precisou fugir para casar com Desdêmona. No entanto, a partir do momento em que a sua união com Desdêmona foi legitimada pelo Estado Veneziano – na cena da reunião com o Doge e os Senadores – Otelo sente que pode construir uma vida conjugal com Desdêmona como mandam as normas sociais. E essas normas, segundo Duby, prevêm a construção de um relacionamento afetivo, e não sexual. Otelo sente que deve à Desdêmona não mais que “uma hora de amor” (I.3), porque mais do que isso seria considerado promíscuo, quase tão grave quanto um adultério.

Na cena do segundo ato em que Otelo revê Desdêmona em Chipre, temos o general perfeitamente confortável com a idéia de ter uma esposa, de ter um amor para toda a vida, um amor cuja felicidade é tão plena que ele poderia até morrer, pois sente que nada o faria mais feliz. Em outras palavras, Otelo se conforma com a imagem do amor puro, um amor espiritual, como o defendido pela Igreja, e lhe parece certo amar Desdêmona nesses termos. O fato de ela lhe inspirar tal sentimento o enche de alegria; a única coisa para a qual ele não está preparado é o entusiasmo sexual de Desdêmona. Este, sim, o assusta, o faz perder o discurso. Enquanto Otelo confiava em Desdêmona, ele tentava conciliar o seu próprio modo de amar com a intensidade amorosa de sua esposa. Não se pode precisar, por exemplo, quanto tempo Otelo e Desdêmona ficaram sozinhos na noite em que Cássio brigou com Rodrigo e Montano. Mas a disposição de Otelo em cuidar pessoalmente do problema significa exatamente o que vínhamos defendendo: Otelo não acha adequado priorizar o prazer sexual; a sua atitude nos parece corroborada pela sua visão idealizada do amor, bem como a sua necessidade de ver sua “estrangeirice” relevada através de admiração e respeito. Por outro lado, ele também não sabe como “esfriar” o desejo que a jovem e apaixonada Desdêmona tem por ele. Então, o grave incidente entre Cássio e os outros cavalheiros, além de exigir sua intervenção como representante do Estado Veneziano em Chipre, é também um modo de manter a esposa sob controle. Desdêmona parece compreender completamente a decisão de Otelo, e não se interpõe entre ele e os negócios do Estado – até porque Otelo já tinha deixado claro em Veneza que não deixaria o seu amor por Desdêmona afetar os seus deveres. Além disso, ela parece dedicar ao mouro cada vez mais amor, referindo-se repetidamente a ele como “meu senhor”. De maneira que, em nossa opinião, a consumação do casamento ocorreu nos moldes dos ritos aos quais Otelo sente que deve respeitar, isto é, os moldes defendidos pela Igreja

para o intercuro entre marido e mulher: sem demonstrações de desejo, sem entusiasmos, sobretudo por parte da esposa. Desdêmona certamente tem uma visão de amor mais intensa, mais associada ao desejo, mas também muito ingênua, uma visão de conto de fadas, no qual Otelo é seu príncipe encantado numa armadura de guerreiro. A juventude de Desdêmona é provavelmente levada em conta pelo experiente Otelo, que embora não saiba lidar com o fervor juvenil da esposa, não enxerga leviandade na sua paixão – até Iago começar a abusar de seus ouvidos. A partir daí, o comportamento de Otelo varia da condescendência à total intolerância:

OTELO – (...) Se a provo indomada, mesmo peada às fibras de meu peito, eu a empurro, batida pelo vento, pro seu fado. Quiçá por ser eu preto, e faltar-me as artes da conversa, dos cortesãos, ou por estar descendo para o vale dos anos – mas nem tanto – ela foi-se, ofendeu-me, e o meu alívio tem de ser odiável. *Casamento maldito*, que nos dá tais criaturas, mas não seus apetites! Antes ser um sapo no vapor de um calabouço que ter só parte de uma coisa amada, pr'uso dos outros: é praga dos grandes, com mais direito a isso que os menores, *destino inevitável, como a morte: essa maldita praga bifurcada é nossa de nascença*. (...). (III.3 – grifos nossos)

Quando Iago sugere um excesso de intimidade entre Cássio e Desdêmona, o mundo de Otelo começa a ruir. Mas, em nossa opinião, isso não se deve ao fato de Otelo não poder atestar a virgindade de Desdêmona. Otelo não se ressent de não ter tido Desdêmona, mas sim de não ser o único e exclusivo dono de “seus apetites”. Enciumado, Otelo maldiz o casamento, se sente enganado pela instituição que se baseia num sonho de amor, numa união espiritual que ele julga não ter se concretizado. Ressente-se por ter sido “trocado” pela juventude e o fervor sexual de Cássio; por Desdêmona supostamente ter dado mais valor ao desejo do que ao amor que ele lhe oferecia. A partir do momento em que Otelo perde a confiança em Desdêmona, ele adquire outra perspectiva sobre o entusiasmo, a juventude, e a beleza da esposa. O fato de ela ter enganado o pai para seguir com ele se transforma num padrão de comportamento, segundo o qual Desdêmona teria o dom de mentir, dissimular suas emoções; e o seu “apetite” se torna um indicativo de luxúria, de uma mulher cujo entusiasmo juvenil exige permanente satisfação sexual, que ela não se furtaria a procurar longe do marido. E se Otelo se refere aos apetites da esposa, é porque os conhece; é exatamente por conhecer o furor sexual de sua esposa que a intriga de Iago faz tanto sentido para o mouro. Otelo tem consciência de que o seu amor por sua mulher não necessariamente se traduz em desejo sexual; e sabe que Desdêmona tem uma profunda paixão dentro de si, que ele julgava lhe pertencer. A palavra “indomada” que Otelo usa para se referir à Desdêmona sugere o esforço do mouro em controlar o furor de sua esposa. Mas, no momento em que Iago insinua uma aproximação entre Desdêmona e Cássio, Otelo se sente ameaçado, teme que não a tenha domado, sobretudo porque sabe que não pode corresponder às suas expectativas sexuais. É a

impotência psíquica sobre a qual nos referimos anteriormente. Otelo reprime suas pulsões, porque aprendeu a considerá-las inapropriadas à sua posição de guerreiro e marido; e teme que a jovem e exuberante esposa tenha procurado satisfação em outro homem. Apenas por essa suspeita de que ela o esteja desmoralizando já vale a pena odiá-la. Em suma, Otelo adere a um valor patriarcal da misoginia, admitindo que ser corno é o destino dos homens casados, o que implica dizer que toda esposa é uma traidora nata.

A fúria assassina à qual Bloom se refere, portanto, nos parece plenamente justificada se considerarmos as ideologias que fundamentam o pensamento dos principais personagens masculinos da trama. No caso de Otelo, a visão do casamento defendida pela sociedade patriarcal tem total influência nas suas atitudes para com Desdêmona. Assim, respondendo às perguntas que fizemos a partir da afirmação de Bloom, diremos que Otelo e Desdêmona começaram um casamento de forma não-convencional, mas consumaram essa união da forma mais tradicional possível – isto é, Otelo transforma o ato sexual numa relação de amor, e não de desejo, conforme manda a moral social. E por que casar sem desejo? Porque o desejo nunca foi prioridade para Otelo: ele queria o amor de Desdêmona, queria uma esposa, queria ser completo, um guerreiro reconhecido pela sua bravura e um marido respeitado. Queria ser, enfim, um membro definitivo daquela sociedade, legitimado através do respeito aos seus ritos. Muito de sua ira descontrolada vem do fato de ver esse sonho destruído pela vergonha de ser apontado como corno, o que faz com que ele se volte contra quem ele pensa ser a única culpada dessa destruição: Desdêmona.

As contradições do desejo fazem com que as personalidades mais diferentes se atraiam irremediavelmente. Otelo e Desdêmona são um casal incongruente em todos os sentidos: diferentes em origem, idade, pensamento. Mesmo assim, decidiram desafiar uma ordem estabelecida para viver juntos. De certa forma, essa embriaguez amorosa parece construir uma verdade que só pertence aos amantes, uma verdade acima do bem e do mal, das convenções, de tudo o que se constitui a sociedade. No entanto, como dizia nosso outro autor, Nelson Rodrigues, *não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo*. De fato, depois da embriaguez, há sempre a dor da ressaca, como uma alegria pela qual se paga caro. Em outras palavras, o mundo particular dos amantes, que eles por alguns momentos crêem imune ao mundo social, mostra-se em seguida permeável à entrada dos diferentes discursos – patriarcais e misóginos – contra os quais parecia blindado.

Assim, o mouro passa instantaneamente do contentamento ao espanto na presença de Desdêmona; a felicidade de Desdêmona, por sua vez, se transforma em suplício, quando Otelo a acusa de alguma coisa que ela afirma desconhecer inteiramente. Otelo resolve matar Desdêmona para salvá-la e a si mesmo – bem como a outros homens, como ele mesmo diz – da degradação (cf. Neely, 1986). E Iago, o grande gênio manipulador da trama, é o agente por meio do qual a tragédia se instaura com a mesma rapidez que o amor para Otelo e Desdêmona. Pelas palavras do alferes se identificam todos os valores da sociedade patriarcal: a manutenção da honra, a importância da lealdade, crime, castigo, violência; pelos seus “apartes”, percebemos que esses valores também o atingem, uma vez que ele integra a mesma sociedade. Já afirmamos aqui que as razões pelas quais Iago decide destruir Otelo não são claras; Iago parece transitar por diferentes caminhos, nos deixando sempre fora do alcance das suas motivações. Mas se levarmos em conta a natureza desses “caminhos”, podemos dizer que Iago enxerga um Otelo desleal, em vários sentidos: um homem que lhe preteriu numa promoção; um homem que lhe teria roubado a esposa; um homem que lhe roubou a carreira, mesmo depois de anos de serviços prestados, para favorecer a quem acobertou seu romance com Desdêmona. É nosso pensamento que Iago faz do valor patriarcal da lealdade uma peça fundamental nas suas tentativas escorregadias de se justificar, que acabam não satisfazendo nem a platéia a quem se dirige, nem a ele mesmo. Mesmo assim, ao atacar o casamento de Otelo pela suspeita de infidelidade de sua mulher, Iago devolve ao mouro o sentimento de deslealdade, e ainda prova inútil a sua aventura amorosa com Desdêmona. Iago também parece sentir prazer em “não ser o que é”, isto é, em ser capaz de enganar Otelo completamente, porque considera que Otelo também “não foi o que é” com ele; e assim, o caminho para destruí-lo é fazê-lo suspeitar que Desdêmona e Cássio também “não são o que são”; é fazê-lo desacreditar aqueles que na verdade lhe são leais, e acreditar exatamente em quem não lhe é fiel. Em outras palavras, Iago resolve usar todos os valores patriarcais juntos, dentro de um contexto também patriarcal de demonização do feminino, porque também enxerga ser essa a única maneira de desestabilizar o general. Iago, sem dúvida, é o vilão, justamente por ser o porta-voz de ideologias que o transcendem.

Entendemos que a convergência de diversos fatores – a ameaça da castração psicológica, o medo de ser traído, a certeza da perversidade inata da mulher – é que faz com que Otelo aceite tão passivamente as insinuações do “honesto” Iago. As teias insinuantes de Iago enredam praticamente todos os personagens – Rodrigo, Cássio, Otelo, Desdêmona, Emília e até mesmo Brabâncio, que considera ter perdido o amor da filha. Ironicamente, Otelo

se torna ativo em dois momentos: quando assassina Desdêmona, atordoado pela mentira; e quando se mata, atordoado pela verdade. O trabalho de Iago, isto é, a sua *desconstrução* de Otelo (cf. Bloom, 2006), é facilitado pela inabilidade de todos os personagens em ultrapassar as próprias pré-concepções para chegar à verdade sobre o que de fato existe. E essas pré-concepções se desenham, basicamente, a partir do *pecado* atribuído à Bianca, Emília e Desdêmona – o de serem, antes de tudo, mulheres.

Ser mulher é também o maior pecado de Lídia, a esposa infeliz de *A Mulher sem Pecado*. O título de Nelson Rodrigues para a peça é ao mesmo tempo irônico e perverso, uma vez que a trama gira unicamente em torno da suspeita doentia do marido Olegário de que Lídia o trai, de toda e qualquer forma possível – em pensamento, quando olha para o lado na rua, quando vai ao cabeleireiro ou à costureira, ou até quando não usa combinação. A conduta de Lídia é questionada a todo o momento pelo marido, não com as meias palavras de Otelo, mas com uma eloquência ferina, agressiva. O discurso furioso de Olegário se relaciona com as mesmas ideologias presentes nos discursos de Iago e Otelo:

LÍDIA: Mas o que foi que eu fiz, meu Deus? Aponte uma coisa qualquer, ao menos isso. (*enérgica*)  
Você não tem nada, nada, contra mim. Você não vê que isso até fica feio para você – feio?

OLEGÁRIO (*irritado*): “Feio”! O que é que é “feio”? Como é imbecil a gente dizer que fica “feio”!

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

OLEGÁRIO (*sardônico*): Me desafia! Diz “minha vida não tem mistérios”! E eu ando atrás de você o tempo todo? Sei lá pra quem você olha na rua? Estou dentro de você para saber o que você sente, o que você sonha?

LÍDIA (*suspirando, dolorosa*): Ah, Olegário!

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

(Ato I – p. 21-22)<sup>5</sup>

A discussão de Lídia e Olegário aponta o tom sarcástico com que ele trata a indignação da mulher com a sua desconfiança. Olegário parece ter absoluta certeza de que Lídia é capaz tanto de traí-lo quanto de dissimular essa traição, fingindo-se injustiçada e inocente. As rubricas de Nelson Rodrigues para os personagens ajudam a explicitar essas reações. Rodrigues imagina um Olegário continuamente “irritado” – variações dessa palavra serão usadas nas rubricas para Olegário durante toda a peça – como também “sardônico”, isto é, dotado de uma ironia maldosa. Lídia, embora consiga eventualmente um tom enérgico, desafiante com o marido, é quase sempre descrita como suspirante, sofredora, revoltada com a acusação desconcertante de Olegário. A afirmação de Olegário sobre o vazio que constitui a

<sup>5</sup> Como *A mulher sem pecado* constitui-se de três atos sem subdivisões por cenas, optamos por localizar as citações também pelo número de página correspondente.

vida da mulher honesta, configurando o adultério como um desejo de aventura na vida, parece corroborar a crença masculina na lascívia feminina como algo do qual nenhuma mulher consegue fugir, ou tenha como controlar. Esse vazio também pode se reportar à quebra de expectativas com relação ao casamento, como um relacionamento amoroso que não satisfaz a busca individual por prazer e felicidade.

Olegário fala com total propriedade sobre o que ele pensa ser a conduta de Lídia porque, na verdade, não consegue dissociá-la da conduta da sua falecida primeira mulher, sobre a qual Olegário não admite que ninguém comente. Fica claro através do discurso de Lídia e de outros personagens durante a trama que a primeira esposa de Olegário o traiu, antes de morrer. As circunstâncias de sua morte jamais são esclarecidas, nem há qualquer menção à sua aparência, ou idade, ou posição social; mas o fato é que, ao se casar com Lídia, uma moça bem mais jovem e pobre do que ele, Olegário pretendia um casamento no qual ele tivesse todo o controle da situação, com alguém que lhe devesse gratidão e subserviência, alguém que não tivesse coragem de enganá-lo. Entretanto, a sua confiança na natural “perversidade feminina” é tão grande quanto a sua desconfiança de que Lídia, afinal, não pode evitar a traição, pois pensamentos, assim como sentimentos, não se controlam.

No afã de ratificar as suas suspeitas, Olegário inicia um jogo de poder e, ao mesmo tempo, de auto-flagelação. Fingir-se de parálítico aparentemente é um plano deliberado para colocar a esposa à sua disposição – mas também é uma forma de se punir pelo desejo incontrolável de saber tudo, que ao mesmo tempo o impulsiona e o consome. A paralisia lhe permite observar todos à sua volta, mas não lhe permite controlá-las fora do seu campo de visão – portanto, muito do sofrimento que Olegário se impõe vem da necessidade de imaginar o que acontece quando ele não está por perto. Na sua busca pela “verdade”, Olegário suborna, manipula a ambição alheia e, em contrapartida, acaba achando sempre quem lhe diga exatamente aquilo que quer ouvir – isto é, alguém que confirme aquilo de que ele suspeita, o que obviamente transforma sua vida num tormento cada vez maior. O círculo vicioso que se forma em torno de Olegário se torna a origem de uma agressividade que atinge não apenas Lídia como aqueles que seriam os seus aliados. Joel, o empregado da firma que quer ser promovido, consegue o que quer depois de descobrir um apelido antigo de Lídia, uma alcunha explicitamente masculina e com uma conotação erótica, que afinal, pode não passar de um comentário maldoso entre homens, mas para Olegário, é uma evidência irrefutável da

leviandade de Lída. O apelido, “V-8”, era uma gíria para se referir às curvas femininas<sup>6</sup> – mas no contexto da peça, se tornou sinônimo de um comportamento promíscuo que a mulher de Olegário possuía já antes de se casar com ele. Olegário, no entanto, além de colocar Joel no lugar daquele que espalhou o apelido de Lída no escritório, ainda adverte o funcionário sobre as fofocas com o nome da sua mulher:

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

JOEL: - Estou. Eu sei, doutor.

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

JOEL: - Eu sei, doutor Olegário.

(Ato I – p. 31)

É bom lembrar que da mesma forma que uma mulher não pode desmoralizar seu marido, também o homem tem o dever de preservar sua esposa de infundadas maledicências – até porque, ao fazê-lo, estará protegendo também a si mesmo. Para que um marido acuse a sua mulher de adultério, portanto, não basta apenas apontá-la como tal diante da sociedade; é preciso, antes de tudo, fazer com que todos “saibam” daquilo que qualquer homem, enquanto marido, sempre “soube”. O excessivo empirismo de Olegário, como também o de Otelo, vem dessa necessidade de não “cair na boca do povo”, de não figurar como um corno manso, ou um homem privado de sua virilidade. Explicando melhor, a necessidade da prova é o meio pelo qual a sociedade patriarcal justifica a misoginia, defendendo o próprio ponto de vista com relação à conduta da mulher. A veemência com que Olegário afirma “saber” que a honestidade traz um vazio na vida das mulheres traduz a sabedoria que todo homem julga ter a respeito da personalidade feminina, tida, nesse contexto, como voraz e insaciável.

Todo o esforço de Olegário, no universo que ele próprio criou, se torna inútil, porque a irmandade dos cornos já o considera “um predestinado”, alguém cujos casamentos sempre descambam para o adultério: “A sua primeira mulher não lhe foi fiel. E agora a segunda também não lhe é fiel...”, afirma um Joel ansioso para receber a promoção prometida (ato I – p. 32). A paranóia de Olegário se origina de um paradoxo criado por ele mesmo, segundo o qual ele sofre por saber e ao mesmo tempo por não saber – ou seja, como homem inserido numa cultura misógina, Olegário *sabe* que “toda mulher esconde uma infidelidade passada, presente ou futura” (ato II – p. 51); mas, como marido, ele não tem certeza se a sua mulher foi, é, ou será infiel. O fato de não ter controle sobre o próprio destino e, como lhe parece pior, o destino de sua esposa, faz com que Olegário se sinta impotente, inválido, como a sua

<sup>6</sup> De acordo com a nota de rodapé na edição que lemos da peça, V-8 era um motor de carro Ford/1940 em forma curvilínea, que se tornou uma gíria masculina para se referir ao corpo de uma mulher bonita.

pretensa paralisia sugere. Olegário, como aponta Magaldi, se torna um indivíduo “na iminência de perder totalmente a noção da realidade, prestes a rasgar a fronteira que o desligará em definitivo do mundo” (2004: p. 12). É esse Olegário perturbado e contraditório que Rodrigues nos apresenta desde o primeiro ato – o desenvolvimento do “procedimento obsessivo” do protagonista não é representado na trama, ao contrário do que faz Shakespeare, que engendra uma agonia crescente para Otelo a partir das insinuações de Iago, e nos faz testemunhas oculares desse processo.

O que Olegário não percebe é que a sua repetitiva desconfiança de Lúdia acaba predispondo-a ao pecado, ao pensamento erótico, ao desejo. É a pressão que Olegário exerce o tempo inteiro sobre Lúdia que faz com que ela reflita sobre sua insatisfação com o casamento, o que esperava aprender e não aprendeu; o que esperava ter e não teve. O desespero incentiva Lúdia a reavaliar sua vida com Olegário e dá a ela a coragem para se dividir entre o compromisso com o marido e o desejo por Umberto, o motorista que se finge eunuco. É muito interessante a relação irônica que Rodrigues parece fazer entre a castração sexual masculina e a transgressão feminina nesta peça. Primeiramente, apresenta um marido paraplégico, que impõe à sua esposa uma abstinência de amor que ela não sonhava para si mesma. Em seguida, um candidato a amante que, para se aproximar do seu objeto de desejo, finge-se incapaz de qualquer intercurso sexual; e ainda temos Maurício, irmão de criação de Lúdia, que mesmo admitindo namorar várias mulheres, ainda é virgem aos dezessete anos. A ironia se torna cada vez mais mordaz à medida que descobrimos que Umberto não é castrado, e que Olegário nunca foi inválido. Olegário usa a paralisia para evitar suas funções de marido, e Umberto usa a castração para dissimular os seus atributos de amante; um procura privar, e o outro liberar. O artifício dissimulador, no entanto, é o mesmo – isto é, a falsa perda da virilidade.

Em *A mulher sem pecado*, portanto, Olegário assume uma incompetência sexual implícita na sua invalidez e transforma a sua virilidade em uma conduta constantemente agressiva com relação à Lúdia. Essa transformação também é evidente em *Otelo*, uma vez que o mouro, à medida que dá crédito às manipulações de Iago, trata Desdêmona com cada vez menos cortesia, chegando a agredí-la fisicamente. Otelo se sente atingido em seu orgulho de macho, e assim como Olegário, separa as atitudes de homem e marido, enfatizando a violência como prova de sua masculinidade. O vigor de Otelo está no seu talento para a guerra, para a retórica, e parece sempre fora de lugar no ambiente marital; da mesma forma, o espírito controlador de Olegário parece adequado à sua ganância, à sua capacidade de ganhar

cada vez mais dinheiro e através dele, exercer a sua manipulação. Trazer esse talento empreendedor para o casamento se revelou um desastre, pois o seu dinheiro só serviu para tornar Lídia mais bonita e, por conseguinte, mais cobiçada por outros homens: "Você não podia ser tão bonita. Chega a ser... indecente", ele diz. "Agora é que você é, de fato, mulher." (ato II – p. 46). A afirmação de Kahn sobre a relação entre o adultério feminino e o desempenho sexual do marido ganha uma conotação irônica na trama rodrigueana, na medida em que Olegário abre mão desse desempenho para praticamente induzir a infidelidade da esposa.

É interessante observar que o entusiasmo sexual de Olegário, assim como o de Otelo, não é o mesmo que o de suas jovens e belas mulheres. Em *A mulher sem pecado*, pode-se observar que a disposição de Lídia em "saber de amor" contrasta com a idéia de Olegário de que o casamento devia ser totalmente desprovido de sexo:

OLEGÁRIO: (...) Sabes o que acharia bonito, lindo, num casamento? Sabes? Que o marido e a mulher, ambos, se conservassem castos – castos um para o outro – sempre, de dia e de noite. Já imaginaste? Sob o mesmo teto, no mesmo leito, lado a lado, sem uma carícia? Conhecer o amor, mesmo do próprio marido, é uma maldição. E aquela que tem a experiência do amor devia ser arrastada pelos cabelos...  
(Ato II – p. 44)

No seu delírio, Olegário imagina a si mesmo e a sua mulher numa relação sem os arroubos do desejo carnal. Uma relação como o "compromisso de almas" defendido pela Igreja (cf. Duby, 1989). O nosso entendimento, nesse caso, é que a castidade é o argumento de Olegário para convencer a esposa dos malefícios da fornicção. Com esse discurso em prol do casamento casto, Olegário assume, conforme vimos defendendo, uma indisposição ao ato sexual com sua mulher, ou pelo menos, uma indisposição para o desejo sexual por sua mulher:

LÍDIA: As minhas amigas me contam coisas... E eu fico espantada, espantadíssima... Nem abro a minha boca, porque não convém... Eu sou uma esposa que não sabe nada, ou quase... No colégio interno aprendi muito mais que no casamento. Parece incrível! (...)  
OLEGÁRIO: Você era esposa e não amante! E eu não podia, compreendeu? Para a esposa existe um limite!  
LÍDIA: Ah, eu não compreendi, nunca, esse limite! Eu pensando que o casamento era outra coisa – tão diferente – e quando acaba você foi sempre tão escrupuloso! (...)  
(Ato II – p. 43)

Magaldi (2004) afirma que Lídia é o substrato de todas as personagens femininas frustradas que povoariam o universo rodrigueano. De fato, o descaso de Olegário com o seu casamento é quase tão obsessivo quanto as suas suspeitas sobre a esposa. Antes de se fingir de paralítico, Olegário parecia dispensar muito pouca atenção à Lídia: "como eu poderia ser feliz abandonada? Abandonada, sim, por um marido que chegava em casa às duas, três horas da manhã!", ela desabafa (ato II – p. 42). As "providências mundanas", para Olegário, só

poderiam ser tratadas com as amantes. Lídia devia ser casta, sagrada. Depois que vai para a cadeira de rodas, Olegário encontra o pretexto perfeito para que Lídia se mantenha pura:

OLEGÁRIO: Mas não faz mal. Eu não me queixo. Até gosto, acho tudo ótimo, magnífico. E se me queixei foi antes. Agora, não. No momento, eu estou com uma disposição fantástica. Porque o fato é o seguinte: eu estou assim – imprestável. Muito bem. E, então, como consequência do meu estado, nós dois, e, sobretudo você, mocíssima, somos o casal – veja você – que, ao contrário dos outros, se mantém ferozmente casto... Que tal, hem? (Ato II – p. 45)

Irônico ou não, Olegário dispensava à Lídia a mesma atenção sexual que Otelo parecia dispensar a Desdêmona, isto é, nenhuma. Em ambas as peças, o ardor da mocidade abandona os protagonistas na mesma proporção em que prolifera em suas mulheres. A diferença entre os dois contextos talvez seja o tempo de casados – na trama shakespeariana, Otelo e Desdêmona acabaram de se casar; na peça de Rodrigues, Olegário e Lídia estão casados há algum tempo, e antes do casamento, tinham um histórico de convivência, porque Olegário era vizinho de Lídia quando ela era pequena. No tempo shakespeariano, Otelo e Desdêmona têm apenas a imagem que fazem um do outro, uma imagem construída pelas conversas, pelas histórias de aventura que Otelo contava com maestria e Desdêmona devorava; Olegário e Lídia, ao contrário, já atingiram um patamar de intimidade em que conseguem identificar suas incompatibilidades. O caráter recente da união de Otelo e Desdêmona permite apenas insinuar as suas diferenças de expectativas amorosas; diferenças que até poderiam se tornar problemas de relacionamento, se o casamento dos dois não se tivesse deteriorado prematuramente através das mentiras de Iago.

Todas as questões relativas à sexualidade masculina e feminina que vínhamos discutindo – a misoginia, a cornofobia, a castração psicológica, a impotência psíquica – servem, nas duas peças, como pano de fundo para apresentar um contexto em que a feminilidade é sinônimo de pecado e traição. Em *A mulher sem pecado*, a traição de Lídia é um grito de independência, uma forma de liberação de uma libido reprimida num casamento infeliz e reaquecida pelas insinuações do próprio marido. Em *Otelo*, a traição de Desdêmona não passa de uma fantasia de Iago, mas, ainda assim, essa fantasia só se torna verossímil em razão da facilidade de se imaginar que a mulher só pode ser ela mesma quando trai. É essa a premissa que fundamenta tanto a angústia de Otelo e a intriga de Iago quanto a paranóia de Olegário e o cinismo de Umberto.

É salutar dissertar, neste ponto, sobre a natureza das afinidades que unem Otelo e Iago, Olegário e Umberto. Já dissemos que a cornofobia e a misoginia caracterizam em grande medida a confiança que Otelo deposita tão rapidamente nas palavras de Iago. O mesmo se pode dizer de Umberto e Olegário – com a diferença de que sob nenhum aspecto pode-se

afirmar que são as palavras de Umberto que instigam Olegário a desconfiar de Lúdia. O trabalho de Umberto, em *A mulher sem pecado*, é confundir, desnortear cada vez mais a já desestruturada mente do protagonista, de forma que ele não perceba o seu interesse pessoal em sua esposa; por outro lado, quanto mais Olegário exaspera Lúdia com suas suspeitas, mais frágil ela se mostra e, portanto, mais suscetível às investidas do chofer. O plano de Umberto é tão pessoal quanto o de Iago, mas num outro nível – Umberto assume seu desejo pela patroa, e está determinado a conquistá-la; o Iago de Shakespeare, em princípio, não baseia suas ações em nenhum sentimento além do ódio por Otelo – ódio cuja motivação tem sido objeto de especulação da crítica shakespeariana há anos.

Entretanto, se concordarmos com Hunter na sua idéia de que Shakespeare procura tornar os personagens e tramas de suas peças mais complicados e obscuros do que nos textos que os inspiraram, podemos dizer que os sentimentos de Iago, ao engendrar seu plano contra Otelo, podem ser considerados, no mínimo, confusos. Em *Hecatommithi*, o conto de Giraldo Cinthio que inspirou *Otelo*, todo o ódio e a inveja que motivam as ações do Alferes<sup>7</sup> contra o Mouro e sua mulher Disdemona vêm da paixão que ele nutre pela bela dama, que o despreza. A amizade de Disdemona com o Capitão provoca o ciúme do Alferes, que manipula o Mouro para suspeitar de infidelidade dos dois. Ao conceber *Otelo* a partir do conto, Shakespeare nomeia todos os personagens e, como defende Hunter, subverte-lhes as marcas de personalidade, de forma que suas ações tenham motivações cada vez mais complexas. No contexto criado por Shakespeare, a traição e ciúme que causam as ações do alferes shakespeariano não são provocados pelo desejo carnal por uma mulher, mas pelo desejo de reconhecimento de um homem. A relação de Iago e Otelo, nesse sentido, torna-se mais intrincada do que a relação de Olegário e Umberto já que, na trama shakespeariana, percebemos um redirecionamento do desejo masculino para um contexto ainda mais masculino, um contexto de insígnias, patentes, e ressentimentos profissionais.

Conforme sugerimos anteriormente, o amor não correspondido, no caso de Iago e Otelo, se relaciona primeiramente ao grau de fidelidade que Iago dispensou a Otelo, que não foi reconhecido com a promoção que esperava. Em vez disso, Iago foi “trocado” por Cássio, um homem mais erudito que guerreiro, que intermediou o romance de Otelo e Desdêmona. Dentro do universo de motivações criado por Iago, há o fato de se sentir traído duplamente, pois considera que Otelo favoreceu um homem despreparado para o cargo apenas porque ele

---

<sup>7</sup> Quando nos referirmos aos personagens do conto de Cinthio, colocaremos os termos “alferes” e “mouro” iniciados com letras maiúsculas, porque assim eles são referidos no texto original; os personagens que inspiraram Iago e Otelo não têm nomes próprios no conto cinthiano; por isso, o autor se refere a eles com adjetivos personificados.

o ajudou a conquistar uma mulher; e essa mulher, Desdêmona, merece o profundo desprezo do alferes, já que se tornou o pivô da traição que Otelo cometera para com ele. Esse enredamento dramático criado por Shakespeare confere às ações de Iago um contexto onde amor e ódio se misturam e ainda, se realocam para um ambiente desprovido de feminilidade. Além do mais, podemos sempre supor que o ódio de Iago por Otelo não tem justificativa, posto que o próprio alferes explica seu projeto de destruição do mouro por diversas vias. Não podemos descartar, assim, uma visão de Iago que o aproxima do Vício nas moralidades (cf. Cohen *apud* Greenblatt, 1997), uma encarnação do mal, exatamente como funciona o Alferes de Cinthio. O Mouro, em contrapartida, funciona como a encarnação da virtude, da generosidade e da justiça que, envolvido pelo maléfico Alferes, acaba cometendo a atrocidade de matar a única personagem cinthiana com um nome – a esposa do Mouro, Disdemona.

O Umberto de *A mulher sem pecado*, no que diz respeito à natureza de seus sentimentos, seria melhor associado ao Iago original, isto é, o Alferes de Cinthio, já que sua relação com Olegário e Lídia está inserida no mesmo contexto “feminino”, o contexto do pecado, do desejo carnal, que se percebe em *Gli Hecatommithi*. No entanto, não podemos deixar de perceber que algumas das características comuns às personalidades do Iago de Shakespeare e do Alferes de Cinthio também estão presentes no Umberto de Rodrigues: a habilidade para a dissimulação – tanto Iago quanto Umberto “não são quem são” e trabalham apenas para a satisfação de seus próprios interesses; o conhecimento profundo da personalidade de seus patrões, suficiente para confundi-los ainda mais; a capacidade de reverter situações a seu favor: quando foi surpreendido com a criada Inézia em seu quarto, inventou a história da castração como justificativa para sua inocência. A castração, conforme já observamos, é um artifício que será útil a Umberto para se aproximar de Lídia; Olegário não vê problemas em ter um homem castrado ao lado de sua esposa, porque um homem sem pênis é, psicologicamente falando, uma mulher. A aura de feminilidade conferida a Umberto facilita a sua identificação com Lídia em todos os sentidos, inclusive no pecado, já que Umberto trai a confiança de Olegário ao fugir com sua esposa. Dessa forma, a identificação de Umberto com a mentira persiste, assim como no Iago de *Otelo*. A maior diferença entre os dois seria o grau de manipulação de que cada um é capaz com relação a seus patrões – enquanto Iago é o grande agente destruidor da subjetividade de Otelo, Umberto apenas contribui para atormentar uma mente que se auto-envenena pelo ciúme e pelo preconceito. A participação “menor” de Umberto na degeneração mental de Olegário faz com que Flávio Aguiar o considere “um Iagozinho de segunda mão”, isto é, um Iago que se dá bem no final,

mas não alcança a grandeza do espírito manipulador do Iago que o inspirou (in Rodrigues, 2005: p. 94). Mesmo assim, o personagem Umberto acaba contribuindo para manter a representação perversa da feminilidade na trama rodrigueana.

Em suma, podemos concluir que o tratamento do feminino em *A mulher sem pecado* segue o mesmo padrão misógino que em *Otelo*, embora com modos de representação diferentes. Em *Otelo* percebemos que a cultura misógina se faz representar numa espécie de supressão do feminino na trama (cf. Neely, 1983); as poucas personagens femininas, apesar da participação expressiva no enredo, são vencidas pela fama de deslealdade que as persegue: Desdêmona e Emília são assassinadas por seus maridos, e Bianca só aparece para ser humilhada por Cássio. Desdêmona e Emília passam de esposas a prostitutas, na imaginação de seus maridos; Bianca é a prostituta de fato da trama, ou pelo menos assim é considerada a sua atitude pelos personagens masculinos. A feminilidade representada na tolerância e no amor é vencida pela violência e o radicalismo de homens guerreiros como Otelo e Iago, que menospreza tanto a erudição de Cássio quanto o sentimentalismo de Rodrigo. De acordo com Carol Thomas Neely,

Em *Otelo*, a sagacidade feminina é constringida, seu poder sobre os homens se perde, e os homens retrocedem – (...) as fantasias homicidas dos homens permanecem intocadas pela afeição, inteligência e argúcia femininas. A peça termina como começou, em um mundo masculino – político, sem amor, selvagem. (1983; p. 215)

Em contrapartida à supressão do feminino explicitada em *Otelo*, temos em *A mulher sem pecado* um universo onde a feminilidade envolve o “mundo masculino”. A misoginia e a cornofobia também são determinantes no desenrolar da trama rodrigueana, mas estão representadas num ambiente onde os personagens masculinos estão metaforicamente castrados na sua potência sexual e, por conseguinte, em igualdade de condições com a abstinência amorosa da qual Lídia é vítima. A atmosfera de carência de amor é evidente – além de Lídia, a criada Inézia fracassa em seduzir o motorista Umberto, que se professa impotente; Márcia, a mãe de Lídia, se incomoda com a movimentação amorosa dos criados; o irmão de criação Mauricio, que tomava banho nu ao lado de Lídia na infância, parece venerar a irmã e se esconde atrás da virgindade; e a mãe de Olegário é louca, portanto incapaz de manifestações de afeto. Contudo, a importância da satisfação amorosa está sempre presente na atitude dos personagens. Até mesmo Olegário, com sua retórica feroz, denuncia uma motivação sentimental por trás de seu procedimento obsessivo, pois todo o seu sacrifício em se invalidar como homem perante a esposa advém da sua necessidade de ter certeza de que

ela lhe é fiel e merecedora do seu amor e respeito. No terceiro e último ato, quando se revela saudável fisicamente e certo da fidelidade de Lúdia, Olegário se mostra capaz de um discurso entusiasmadamente amoroso:

OLEGÁRIO – Foi uma experiência... Uma experiência que eu fiz com Lúdia... Precisava saber, ter certeza absoluta, mortal... Agora sei, agora tenho a certeza... Há no mundo, uma mulher fiel... É a minha... E perdão, Maurício... Chama a tua mãe... Ela que me perdoe também... Vou-me ajoelhar diante de Lúdia... (*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*) Lúdia, Lúdia!  
(Ato III – p. 88)

Depois do entusiasmo, o choque: Lúdia abandonara Olegário para partir com Umberto, deixando ao marido um seco bilhete de despedida. Mesmo depois de se descobrir finalmente traído por Lúdia, a agressividade de Olegário não se materializa em violência física. Pelo menos, não contra a esposa. O seu suicídio iminente na última parte do terceiro ato demonstra que Olegário culpa a si mesmo pela sua transformação num monstro com chifres. O tom melodramático de Rodrigues, que termina a peça com Olegário portando um revólver, enquanto uma voz em um microfone reproduz o conteúdo da carta de despedida de Lúdia, traduz o tormento interno do protagonista, traído pela própria obsessão, destruidor do amor que perseguiu tão ferozmente. A sedução, a cobiça, a expressão exagerada de sentimentos, tudo contribui para um contexto determinado pelos excessos que podem resultar do relacionamento amoroso. Um contexto que, em nossa opinião, se distancia bastante do desenhado por Neely como “mundo dos homens” – podendo identificar-se, em contrapartida, como um mundo feminino. Em *A mulher sem pecado*, existe um ambiente doméstico associado diretamente à incorporação de aspectos da feminilidade, enquanto em *Otelo* o que se vê é um ambiente em que o feminino tem o seu poder anulado pela falta de amor e sensibilidade, configurando-se, portanto, como um ambiente selvagem (cf. Neely, 1983).

Em comum, as tramas shakespeariana e rodrigueana têm a exploração da misoginia como precursor cultural do trágico nos relacionamentos amorosos dos personagens. As reações de Otelo e Olegário são determinadas em grande medida pelas idealizações negativas do comportamento de suas esposas, que por sua vez são influenciadas por ideologias machistas, segundo as quais a mulher é sempre a inimiga – é a partir dessas ideologias que se elabora o plano de destruição de Iago em *Otelo*, assim como a ação obsessiva de Olegário em *A mulher sem pecado*. Desdêmona e Lúdia, contrariando as especulações de seus maridos e dos homens em geral, são mulheres sem pecado, fiéis, atingidas pelo preconceito e pela maledicência. A desmoralização do feminino permeia o imaginário cornofóbico não apenas dos protagonistas, mas de todos os personagens masculinos em ambas as tramas. A irmandade dos cornos se esforça por eliminar a ameaça de degradação embutida no que Otelo chamou de

maldição do casamento, aniquilando ou, pelo menos, desesperando as suas mulheres – mas não sem se destruírem no processo. O *pathos* do “herói” trágico doméstico, portanto, se forma a partir da tensão entre a misoginia e as expectativas positivas depositadas no amor e no casamento. O corno imaginário, no nosso entender, é um dos frutos dessa tensão, que acaba por transformar um compromisso de almas num prenúncio de tragicidade.

### 2.3 – “Não sou o que sou”<sup>8</sup>: a construção de si e o discurso dos protagonistas em *Otelo* e *A mulher sem pecado*

Além de uma base cultural misógina e patriarcal, os textos de *Otelo* e *A mulher sem pecado* contam com um fator que auxilia, sobretudo, a delineação dos personagens principais. Esse fator, no nosso entender, é a capacidade dos protagonistas de se reinventarem, de colocarem a sua subjetividade em constante processo de criação, embora não necessariamente de evolução. Tais criações são vivenciadas em diferentes níveis pelos protagonistas de ambas as tramas. O desfecho trágico que atinge os principais casais nas duas peças, na nossa concepção, passa diretamente pela imaginação de Otelo e Olegário, e pela habilidade de Iago e Umberto em manipular ou simplesmente alimentar essas especulações.

Em *Otelo*, a percepção de Iago, que parece permear toda a peça, é que a impulsividade com que Otelo e Desdêmona se uniram não levou em conta suas diferenças, e sim apenas as impressões que tinham um do outro. Iago não deixa de ter razão. O amor de Otelo por Desdêmona nos parece uma projeção narcisista, uma forma de amar a si mesmo, de afirmar o próprio heroísmo e seu valor como homem, já que Desdêmona se apaixonou ouvindo suas histórias de guerra, sua vida de sofrimentos de que tanto se orgulha; já Desdêmona parece desejar para si um homem nobre, bravo, forte, “um príncipe encantado” exótico e por isso mesmo, muito atraente, inclusive sexualmente. As emoções que Desdêmona e Otelo despertam um no outro são influenciadas por essa imagem de amor que construíram – Otelo amando a si mesmo através do outro, e Desdêmona amando a virilidade e a paixão do herói de guerra. O trabalho de Iago, portanto, se resume a substituir as imagens de amor por outras que o ajudem na destruição de Otelo. Essa é a aposta do alferes quando resolve destruir o casamento de seu general. Iago se coloca radicalmente contra a falta de autocontrole, professando que a união de Desdêmona e Otelo foi intempestiva e por isso, impossível de se sustentar. Também afirma que o ser humano tem que ser capaz de dominar o próprio pensamento e as próprias ações, como percebemos quando ele diz a Rodrigo:

<sup>8</sup> In: *Otelo*, I.1 – fala de Iago a Rodrigo, que se torna o moto principal do alferes durante toda a trama.

IAGO – (...) É em nós mesmos que somos assim ou assim: nossos corpos são jardins, dos quais nossas vontades são os jardineiros, de modo que podemos (...) cultivá-lo com um gênero de ervas ou dispersá-lo com muitas; tê-lo estéril pelo ócio ou estrumado pela indústria - ora, o poder, como a autoridade corretora dele reside em nossa vontade. (I.3 – p. 43)

Com esse pensamento Iago resume o conceito de *self-fashioning*, discutido por Stephen Greenblatt (1984), e que chamaremos aqui de *construção de si*<sup>9</sup>. De acordo com Iago, as “nossas vontades” devem prevalecer sempre em nossa auto-representação – e por vontade aqui entendemos não o desejo desenfreado, inconseqüente, mas a vontade cujo “poder e autoridade” estão no equilíbrio da razão. Para o alferes, o poder de criação individual deve ultrapassar qualquer impulso, qualquer sentimentalismo e, acima de tudo, deve servir a um objetivo pessoal, um benefício. De fato, Iago é o único personagem em *Otelo* que assume não ser quem é, ou seja, ele deixa claro desde o início que engendrou uma versão de si mesmo para expor para todos os personagens. Prova de sua eficácia é a quantidade de vezes em que é referido como “honesto” por diferentes personagens. Apenas o público sabe o que ele pretende, ou o que pensa sobre aqueles com quem convive. A construção de si, no caso do alferes, não significa mentir a si mesmo, mas criar uma máscara com a qual pode manipular os outros personagens, usando-os para atingir seus objetivos. Observamos, por exemplo, que o seu plano de destruição de Otelo começa a tomar corpo a partir do mundo de aparências que ele decide construir em torno de Cássio e Desdêmona:

IAGO – (...) Ele me estima, o que me facilita abusar dele. Cássio é direito. Eu preciso pensar... pra ter-lhe o posto, e cumprir meu desígnio, com baixeza dupla. Como? Deixe eu ver. Depois de um tempo, sussurrar a Otelo que Cássio é muito livre com sua esposa: ele é suave de aspecto e de maneiras, tem jeito de fazer mulher trair. O Mouro é de nascença franco e aberto, julgando honesto quem o aparenta, tão fácil de levar pelo nariz quanto um asno. (...) (I.3 – p. 46)

A decência de Cássio se transforma numa meiguice suspeitável, assim como a aparência honesta de Iago não passa de uma máscara para sua “baixeza dupla”. Mais importante que isso é entender o conhecimento que Iago tem da personalidade de Otelo, a ponto de antecipar o modo como o general vai lidar com as suas insinuações. Iago está convicto de que a natureza aberta do mouro é um solo fértil no qual ele infiltra o seu veneno; e sabe ainda que quanto mais honesto ele parecer, mais credibilidade terá a sua história. A generosidade faz de Otelo, na opinião de Iago, uma criatura dócil e manipulável. O alferes aproveita essa percepção para conceber o seu “monstro”, como ele mesmo diz – ou seja, o seu plano de destruição.

---

<sup>9</sup> A expressão “construção de si” é nossa tentativa de traduzir a idéia de *self-fashioning*, que sugere a capacidade do indivíduo de modelar a si mesmo, de criar para si uma forma conveniente.

Greenblatt (1984) identifica a sensibilidade construtiva de Iago como uma antecipação shakespeariana do conceito de “empatia” formulado pelo sociólogo americano Daniel Lerner (1958). O talento de Iago para se colocar no lugar daquele que ele quer manipular, adaptando a sua atitude e o seu discurso à personalidade de sua vítima estaria relacionado com o que Lerner chamou de “personalidade em movimento”, típica da sociedade ocidental. Uma personalidade em movimento, segundo Lerner, é caracterizada por uma “capacidade elevada de identificar novos aspectos de seu ambiente” e de “incorporar novas demandas pessoais que surgem a partir da sua experiência externa” (*apud* Greenblatt, 1984: p 225). Resumindo, o homem inserido na sociedade ocidental estaria sensível às mudanças inerentes ao ambiente social para, uma vez adaptado a essas mudanças, criar novas necessidades pessoais. Greenblatt afirma que em Shakespeare, essa sensibilidade está iconizada na figura do alferes manipulador que observa as personalidades dos personagens ao seu redor para utilizá-las a seu favor. A necessidade de construir novas versões de si mesmo vem da sua observação do ambiente externo, da sua percepção, por exemplo, da ingenuidade de Rodrigo, da cortesia exacerbada de Cássio, da generosidade de Otelo. Ao colocar-se no lugar desses homens, dissecando-lhes a personalidade, Iago assume, na opinião de Greenblatt, a definição de Lerner para “empatia” – que seria “a capacidade de ver a si mesmo na situação de outra pessoa” (*apud* Greenblatt, 1984; p. 225).

Partindo da idéia de empatia de Lerner, Greenblatt procura aprofundar a descrição das habilidades de Iago, por meio da introdução do conceito de “improvisação” – elaborado pelo próprio Greenblatt – segundo o qual um modo de comportamento segundo o qual o indivíduo seria capaz de “capitalizar o inesperado e transformar aquilo que está a mão num cenário aproveitável” (1984: p.227). Em outras palavras, o processo de construção de si de Iago se desenvolve em dois aspectos: primeiro, na sua percepção do ambiente que o cerca, como também das pessoas que o cercam; segundo, na identificação e seleção de aspectos do comportamento das pessoas e das situações pelas quais elas passam que possam se adequar à imagem que ele deseja construir. É essa a seqüência que podemos depreender, por exemplo, quando ele observa as gentilezas de Cássio com Desdêmona, para mais adiante incitá-lo a pedir à bela dama que influencie Otelo a seu favor, no episódio em que perderá seu cargo graças a uma armação do próprio alferes. A sugestão de Iago também leva em conta o comportamento de Desdêmona, que ele teve a oportunidade de observar quando ela defendeu a sua atitude de fugir para casar com Otelo: a sua dignidade, e principalmente, a sua persistência e entusiasmo jamais a deixariam desistir de uma causa justa, como a de Cássio.

Assim, Iago tinha certeza de que ela tentaria de todas as maneiras convencer o marido a readmitir o amigo. O mouro, já alertado por Iago quanto ao excesso de atenções que Cássio e Desdêmona estariam dispensando um ao outro, toma a insistência da esposa para que ele perdoe Cássio como uma prova de seu sentimento pelo ex-tenente.

Também quando Desdêmona perde o lenço que Otelo lhe deu de presente, Iago inesperadamente o recupera através de Emília e imediatamente engendra uma forma de colocá-lo em poder de Cássio para usá-lo como a prova cabal da infidelidade de Desdêmona. Iago, por conseguinte, manipula as situações e comportamentos no intuito de veicular uma “verdade” que ele mesmo constrói. Nas palavras de Greenblatt, o alferes *improvisa*; e é através dessa improvisação que ele exercita uma habilidade crucial para o desenvolvimento das complicações da trama de *Otelo*: um talento capaz de transformar as qualidades em defeitos; de fazer a beleza e a disposição da jovem Desdêmona parecer pré-requisitos para a deslealdade; e de transformar a cortesia e a erudição de Cássio em técnicas vis de sedução. Um talento capaz de transformar a perda de um lenço na prova de uma “patifaria”. A habilidade de Iago acaba lhe conferindo um poder que uma pessoa na sua posição jamais teria – o poder de direcionar o pensamento e as vontades daquele a quem deveria apenas servir. Iago é como um autor teatral, responsável pela criação de uma história com cenário e personagens próprios. Greenblatt afirma que ser um bom improvisador

depende da habilidade e da disposição em representar um papel, de se transformar, mesmo que por um curto período, em outra pessoa. É necessária a aceitação do disfarce, a habilidade de efetuar um divórcio (...) entre a palavra e o coração. Tal representação depende da transformação da realidade do outro em uma ficção manipulável. (1984, p. 228)

O que Iago faz é exatamente transformar a realidade de Otelo numa ficção manipulável, numa falsa realidade onde ele determina as ações. A construção de si de Iago resulta, nas palavras de Greenblatt, em “um divórcio entre palavra e coração”, pois tudo o que ele diz ou faz na sua interação com os demais personagens contrasta diretamente com os seus pensamentos, expostos apenas para o público. Iago é dissimulado, durante todo o tempo decorrido da peça – e quando não pode dissimular, não é nada. Depois que o seu plano é exposto, Iago se cala, para os personagens e para o público. O seu silêncio denota a sua incapacidade de se revelar, sem máscaras. Iago é um personagem, para a o público que assiste à peça, mas também para a trama da qual faz parte. A construção da identidade de Iago leva em conta esse constante movimento de adaptação às situações e às ações dos que o cercam. Uma vez descoberto, a sua posição de observador é comprometida; portanto, a construção de

si se torna inviável e conseqüentemente, toda e qualquer palavra divorciada se torna impossível de ser dita.

A palavra, portanto, é o grande veículo através do qual a construção de si de Iago é demonstrada. Greenblatt aponta que a improvisação de Iago é bem-sucedida, sobretudo porque na trama shakespeariana há uma constante “submissão à narrativa da construção de si” (1984: p. 234), isto é, todos os personagens apresentam uma predisposição a se deixarem envolver pela construção de si uns dos outros. Desdêmona, por exemplo, se apaixona por Otelo ao se submeter ao seu discurso heróico irresistível. Otelo, por sua vez, sucumbe aberta e rapidamente às narrativas de Iago sobre o caráter de Cássio e Desdêmona, como também acredita piamente na imagem “honesta” que o alferes criou para si. Greenblatt afirma ainda que Iago é

sensível às formas habituais e auto-limitadoras do discurso, à reação de Cássio quando bebe ou quando alguém menciona Bianca, ao extremismo retórico de Otelo, ao tom e à persistência de Desdêmona quando pede por um amigo; ele é demoniacamente sensível à maneira como os indivíduos interpretam o discurso, aos sinais que eles ignoram e àqueles aos quais eles respondem (1984: p. 235).

A constante reinvenção da sua identidade se resume numa única frase, dita por ele mesmo: “não sou quem sou”. E afinal quem é Iago? Essa é uma pergunta que, no nosso entender, jamais é respondida na peça. É possível identificar-lhe as ações e os pensamentos, mas Iago, enquanto idealizador de si mesmo, jamais se auto-define. Greenblatt disserta sobre como Shakespeare constrói esta lacuna na personalidade do antagonista de *Otelo*, através de seu próprio discurso:

“Não sou quem sou” ultrapassa a dissimulação social: não apenas Iago se apresenta para a sociedade como o alferes honesto, como no seu íntimo ele experimenta uma desconcertante sucessão de pequenas narrativas que críticos vêm tentando, com algum sucesso, entender como motivações. Essas narrativas internas – compartilhadas apenas com a platéia – prometem continuamente revelar o que está por trás da enganação pública, (...) e continuamente falham em fazê-lo; ou por outra, elas revelam que o seu coração é precisamente uma série de comportamentos e imagens, cada uma se referindo a uma outra, que parece sempre fora de alcance. “Não sou quem sou” sugere que essa ilusão é permanente, e que até o seu interesse pessoal, cuja garantia transcendental é o divino “não sou quem sou”, não passa de uma máscara. (1984; p. 236)

Essa contínua construção de si pode ser percebida, em nossa opinião, também no protagonista de *Otelo*. A construção de si do general mouro advém de uma cuidadosa narrativa de si, uma história aperfeiçoada, como Greenblatt coloca, com “extremismo retórico”, tentando equilibrar o horror e a violência de sua vida com a beleza das palavras. A mistura dá certo: Otelo se apresenta como um guerreiro valoroso, cujo respeito foi conquistado apesar de suas misérias, de sua cor, e cuja coragem é profundamente necessária às demandas do Estado veneziano. A sua construção de si consegue aplacar o preconceito

contra sua origem, um efeito parcialmente quebrado no início da peça, quando ele precisa responder pelo suposto rapto e enfeitiçamento de Desdêmona, mas que só vem a se desfazer com o assassinato da bela dama, perpetrado por ele sem motivo.

A narrativa de Otelo é marcada, ao contrário da de Iago, por um total casamento de palavra e coração – isto é, Otelo transforma suas dores, seu sofrimento e suas vitórias em história, em um conto de si mesmo. A narrativa é o seu principal instrumento na construção de uma identidade que procura agregar o máximo de valor à figura intrusa do mouro, inserido na sociedade veneziana à custa da necessidade dos seus serviços. Mesmo na ocasião da fuga de Otelo e Desdêmona, o Doge dá crédito ao pleito do casal, exatamente porque precisa do general para defender o Estado veneziano numa batalha em Chipre. Ao consolar Brabâncio, o Doge afirma: “(...) se à virtude jamais faltasse encantadora beleza, seu genro seria muito mais belo do que negro” (I.3). Essa afirmação denota ao mesmo tempo o preconceito racial e o reconhecimento de uma virtude que é bastante útil ao Estado, e que Otelo faz questão de legitimar através da figura do guerreiro invencível, improvisada em sua narrativa.

Sobre a apropriação do conceito de *self-fashioning* à personalidade de Otelo, Greenblatt afirma que a identidade de Otelo depende de um desempenho constante de sua narrativa, uma história que omite as suas origens, e que absorve e reitera as normas de uma outra cultura (1984: p. 245). Otelo, no seu teatro de si mesmo, exerce também um tipo de *empatia*, isto é, o mouro abandona as próprias referências e se coloca no lugar de um indivíduo pertencente a uma cultura ocidental, branca, patriarcal, para então incorporar seu discurso e através deste, engendrar uma versão de si próprio compatível com aquela sociedade. A construção de Otelo, porém, é uma necessidade particular, inerente a um eu ansioso por ter o seu valor reconhecido, como militar, como homem, como cidadão do mundo. Seguindo a terminologia de Greenblatt, podemos dizer que ao contrário de Iago, que submete os outros personagens ao seu discurso, a submissão de Otelo se dá primeiramente à sua própria narrativa de autoconstrução, isto é, a sua construção de si é, antes de tudo, uma história para ele mesmo acreditar.

Otelo, assim como Iago, parece ter um talento para criar imagens não apenas de si mesmo, mas de outros personagens. Sua visão de Iago está diretamente influenciada pelas máscaras das quais o alferes faz uso diante dos outros personagens. A sua visão de Desdêmona, porém, primeiramente é apenas especular, narcísica, e a seguir se desenha a partir de suas idealizações negativas sobre a mulher, que levam em consideração uma série de valores patriarcais, conforme já discutimos. Neely afirma que a tarefa de Iago ao manipular

Otelo é facilitada pelas suas concepções idealistas do amor, que incluem o objeto desse amor, Desdêmona (1983: p. 216). Segundo Neely, o sexo para Otelo “é secundário e potencialmente frívolo e debilitante” (ibidem). O encontro dos amantes em Chipre ilustra a perspectiva romântica, profundamente idealizada que Otelo faz do amor, para cujo êxtase da carne ele parece não estar preparado:

OTELO – É com tanta alegria quanto assombro que eu te vejo, alegria da minha alma! Se toda a tempestade traz tal calma, que os ventos soprem acordando a morte, e que os cascos escalem montes de água até o Olimpo, pra afundar tão longe quanto o inferno do céu. *Morrer agora seria o auge da felicidade, pois temo que minha alma ora alcance nível tão alto de contentamento que outro momento tão confortador não apareça no porvir.*

DESDÊMOMA – Que os céus permitam que eles *e o amor só cresçam até nossa velhice.*

OTELO – Amém aos deuses! *Não consigo falar de tanto bem.* Ele [o bem] sufoca; é alegria demais. (...). (II.1 – p. 57-58. Grifos nossos)

Otelo enxerga o seu amor por Desdêmona como um bálsamo, um contraponto às tempestades de sua vida de guerras. Desdêmona é a musa que encanta seu espírito, e por cujas mãos ele aceita morrer. A constante associação entre as palavras “satisfação” e “morte” sugere que o contentamento para Otelo transcende as necessidades do corpo, cujo desaparecimento não determina o fim de sua alegria. Para Otelo, nenhum prazer pode ser maior que a paz do espírito proporcionada pelo amor. Já para Desdêmona, o amor tem que ser capaz de aumentar cada vez mais com o tempo. Para ela, o contentamento do corpo e da alma vem ao mesmo tempo. Não existe para ela uma separação entre amor e desejo. Já para Otelo, o contentamento físico não é tão absoluto quanto o da alma, ao contrário, esse contentamento o confunde de tal maneira que até as palavras lhe fogem – o que, em principio, é o mesmo que proclamar a sua “morte” já que o discurso é o modo pelo qual Otelo constrói sua identidade. É interessante notar que o amor fervoroso, exigente de satisfações e prazeres que Desdêmona lhe devota é exatamente o tipo de amor que o assusta, e para o qual ele não tem resposta. O que nos leva a intuir que não existe ainda, na personalidade de Otelo, um parâmetro de discurso que o defina como “marido” ou “amante”. A sua construção de si ainda não leva em conta este novo aspecto de sua vida, o aspecto do homem casado; por outro lado, há a fervorosa aquiescência de Otelo à lógica social à qual ele se converteu – o que inclui não apenas o seu dever para com o Estado, mas também a escolha de uma esposa, e a formação de uma família. Nesse momento, no entanto, em que ele volta do que seria mais uma batalha, a visão que Otelo tem do seu sentimento por Desdêmona ainda se constrói em contrapartida à sua identidade de guerreiro, de homem sofrido. A sua identidade como homem-macho, provocador dos prazeres de uma mulher, ainda não se define isoladamente.

É importante lembrar que essa conversa entre os dois se dá exatamente diante do grande “devorador de discursos” da trama, o alferes Iago. Àquela altura, Iago já havia cogitado envenenar Otelo quanto à honestidade de sua esposa e de seu amigo Cássio. A conversa dos amantes em Chipre parece, nesse sentido, justificar diante de uma platéia atenta aquilo que Iago já havia intuído – que o caminho mais fácil para destruir Otelo é atingi-lo onde qualquer definição ainda é incipiente. O “Otelo marido” é um conceito ainda em formação, inclusive para o próprio general. É ainda um espaço vazio, dentro do qual se pode colocar qualquer coisa. Diante disso, tornam-se mais claras, no nosso entendimento, as razões pelas quais Otelo se submete tão rapidamente ao discurso manipulador de Iago. Um discurso, como bem observa Neely, baseado em coincidências (como a da perda do lenço) e absurdos (1983: p. 214); um discurso, como bem complementa Greenblatt, que leva em conta apenas “impossibilidades prováveis” (1984: p. 234) – resumindo, um discurso construído para induzir a uma fantasia cuja plausibilidade se faz graças a ideologias socioculturalmente assentadas, e não pelo conhecimento de si próprio. Os “absurdos” a que Neely se refere são exatamente as idéias misóginas com as quais Iago preenche seu discurso. As “impossibilidades prováveis” citadas por Greenblatt dizem respeito às situações que podem se desenhar a partir da aceitação dessas mesmas premissas machistas como também dos preconceitos sociais. O amor autêntico de Desdêmona e Otelo se torna potencialmente incongruente não pelas diferenças sociais, mas pela visão inteiramente antagônica que eles têm sobre em que deve se basear esse amor. Se apenas isso fosse levado em consideração, o trabalho de Iago já seria bastante apurado. Mas, além disso, há o fato de que a influência desse amor na identidade de Otelo ainda é obscura, e Iago joga com isso para submeter Otelo a um discurso incompatível com a realidade do amor de Desdêmona, mas conveniente aos seus propósitos.

Bloom (1998) afirma que Iago dá início ao processo de desconstrução de Otelo fazendo uso magistral das artes da “desinformação, desorientação e desarranjo” (p. 446). Mas como Iago desinformaria, desorientaria e desarranjaria se não fosse pelo discurso? Bloom defende que Shakespeare apresenta um Otelo com “um poder de expressão distinto ainda que dividido, e deliberadamente falho” (p. 445). Otelo, segundo Bloom, acredita no seu próprio teatro, de forma que as suas “opacidades”, ou seja, as falhas do seu discurso, se escondem atrás da “hombridade da linguagem de sua alma” (ibidem). Essas opacidades, porém, não escapam ao olhar arguto de Iago, que percebe o abismo que existe entre o mito criado por Otelo e sua percepção de si mesmo. Ou seja, Iago percebe que Otelo não tem uma definição

completa de si, um conhecimento de seus próprios sentimentos, reações; tudo o que Otelo sabe de si se resume às histórias de aventura e glória que ele próprio sustenta. Otelo enxerga a si mesmo de cima para baixo, e nunca se aproxima o suficiente do seu íntimo. Iago sente que essa distância que Otelo se impõe pode ser preenchida com pensamentos correntes sobre o casamento, a mulher e o amor – porque esse é o tipo de experiência que Otelo não possui. Lutar com Otelo, espada contra espada, não resolve, porque esse terreno o mouro conhece bem; é preciso atacar justamente onde a identidade, ou o mito de Otelo, é mais vulnerável. Essa vulnerabilidade se transforma numa degeneração da mente do mouro, que o faz perder tudo, inclusive a capacidade de expressão, como nesta contundente cena do penúltimo ato:

OTELO – Deitou-se com ela, deitou-se nela? Digamos deitou-se nela e deitemos culpa nela – deitou-se com ela, pelas Chagas de Cristo, isso é nojento! O lenço – confissões – o lenço! Confessar e se enforcar por isso. Primeiro ser enforcado e depois confessar; tremo à idéia. A natureza não se lançaria à paixão tão obscura sem ter algum sentido. Psh! Narizes, orelhas e lábios. Será possível? – Confessar? – O lenço? – Ah demônio! (Ele cai)  
 IAGO – Vamos, trabalha! Avante, meu remédio: assim os crédulos, assim os tolos e as mulheres castas sem culpa são punidos. Meu senhor! Ouça, senhor! Otelo! (...)  
 (IV. 1 – p. 128.)

Instigado por Iago, que afirma que Cássio confessou seu romance com Desdêmona, Otelo perde completamente o senso das palavras, seus pensamentos se esvaecem e como ele mesmo já havia profetizado, é a volta do caos – mas um caos diferente do da guerra, um caos em que nem o mouro-guerreiro consegue mais se definir. Um caos acima de tudo masculino, sem redenção através do amor das mulheres. O remédio manipulador de Iago consegue desconstruir Otelo de maneira aparentemente irreversível, roubando-lhe a paz, a sanidade, e devolvendo-lhe o primitivismo anticristão do “olho por olho, dente por dente” – de forma que ao mouro, já totalmente dominado pelo monstro do ciúme, só resta o ódio e o desejo por vingança.

Bloom define a disposição destruidora de Iago como o avesso do que antes era uma devoção cega ao deus-da-guerra, Otelo. Qualquer que seja a sua motivação, Iago parece se sentir traído, rejeitado, transformando a destruição de seu “deus” numa guerra pessoal, numa questão de recuperar o caminho de si mesmo, que ele considera perdido. Talvez por isso, não tenhamos uma noção exata de quem seja Iago, ao final da peça. O soldado devoto morreu quando Otelo o preteriu; o gênio manipulador perde a razão de ser quando o seu plano infernal é exposto, irônica e vexatoriamente, por sua mulher. Otelo é potencialmente destruído; sua reputação fica manchada para sempre com o assassinato covarde e injustificável de Desdêmona. Mas a exposição dos “vícios do sangue” de Otelo não significa a redenção de Iago, porque seu plano, embora bem-sucedido, não passa impune.

A complexidade do personagem shakespeariano atinge, no caso de *Otelo*, tanto o protagonista quanto o antagonista. Iago, o gênio construtor de imagens, passa toda a peça dando pistas falsas, ou no mínimo incompletas, sobre seu próprio eu. Conforme nos afirma Greenblatt, alguma coisa em Iago parece estar sempre “fora de alcance”, possivelmente até para ele mesmo. Otelo, por outro lado, reforça tão obsessivamente a sua grandeza nas armas, na guerra, que acaba perdendo a batalha mais importante de sua vida – a de se firmar também como homem, como amante, como marido. Ao se deixar influenciar por Iago, Otelo parece desistir de entender a si mesmo fora dos parâmetros militares que ele mesmo criou e fora das convenções cuja aceitação ele inconscientemente crê fazer parte de sua integração àquela sociedade. Ele esperava que pudesse ser “apenas” um deus, uma entidade diante da qual as mazelas da carne, da vida cotidiana simples, parecem fúteis. Mas é claro que ele não podia ser apenas o deus – Iago se encarregou de mostrar que ele também é um homem, sujeito a todos os defeitos, preconceitos, sentimentos e reações de homem. Shakespeare constrói esse conflito de personalidades com maestria, colocando frente a frente dois homens que são, ao mesmo tempo, algozes de seus casamentos e de suas mulheres, uma vez que ambos acabam por assassiná-las. Certamente por isso tendemos a concordar com Bloom quando ele diz que *Otelo* é a tragédia mais dolorosa que Shakespeare já escreveu (1998: p. 447), sobretudo para a platéia.

O que podemos identificar em *A mulher sem pecado*, no tocante à construção de si, está concentrado nos dois personagens masculinos centrais, Olegário e Umberto, como também sugerido na protagonista feminina, Lídia. A trama já se constrói a partir de um Olegário preso a uma cadeira de rodas, e severamente vigilante de sua mulher, a bela e jovem Lídia. Umberto é o chofer da casa, o homem que leva Lídia a todos os lugares, e também vigilante de seus passos, a mando do patrão. A obsessão de Olegário e o cinismo de Umberto são marcados com cores bem fortes por Rodrigues, já no primeiro ato. É através desses traços que se vai observando as várias construções de si de Olegário e de Umberto, ao longo da trama.

A primeira construção de si de Olegário é a última a ser descoberta – a sua paralisia é uma farsa, que só descobrimos no final do último ato. Olegário se faz passar por doente, impotente, e terrivelmente só. E além de tudo, traído. A questão sobre a fidelidade de Lídia é o que move um pensamento em ritmo alucinado, e muitas vezes contraditório. É por causa dessa dúvida que Olegário inventa um personagem de si, o de um marido cuja invalidez

poderia, ao mesmo tempo, provocar ou desencorajar uma traição – isto é, a paralisia extingue abruptamente a intimidade sexual; por outro lado, um marido inválido não tem culpa de não poder satisfazer a mulher. Estabelece-se aí um ciclo de carência e culpa bastante complicado. Um ciclo do qual Lídia não consegue escapar justamente por obra e arte do próprio Olegário. A partir do momento em que sabemos que a sua paralisia não passa de uma fantasia, percebemos que a privação (de amor, de liberdade, de sossego) a qual Lídia foi submetida se revela completamente desnecessária; entretanto, Lídia decide abandonar Olegário antes que este lhe conte a verdade. O sofrimento de Olegário com a dúvida passa a ser ainda maior com a certeza: quando resolve abandonar seu personagem inválido, e revelar-se para Lídia como o marido apaixonado que ela sempre sonhou, Olegário descobre que é tarde demais – Lídia deixa um bilhete para o marido, dizendo que partirá com Umberto, terminando o casamento e consumando a traição que Olegário temia, e que o seu personagem paralítico tinha a função de assegurar que não existiria. A ironia rodrigueana deixa claro que a traição existiu, única e exclusivamente, por conta desse personagem: o Olegário paralítico, traumatizado e neurótico, que levou Lídia ao extremo do desespero e da carência afetiva, e praticamente obrigou-a a deixá-lo.

E como Olegário constrói esse personagem de si mesmo? Fazendo uso, no nosso entender, de um discurso cujo poder de expressão se encontra deturpado por uma mente já profundamente desequilibrada. Na primeira rubrica do primeiro ato, quando descreve a ambientação e os personagens da peça, Nelson Rodrigues descreve a figura de uma menina sentada com as mãos tapando o sexo, que ele afirma fazer parte apenas da “imaginação doentia” de Olegário. O próprio Olegário constata: “tenho um inferno aqui dentro” (ato I – p. 35). Vale a pena repetir aqui o pensamento de Magaldi, de que Olegário é um homem no limiar de se desligar completamente do mundo. Por isso, segue se reinventando, mas de uma maneira que causa sofrimento para todos à sua volta, inclusive para ele mesmo. Lídia afirma que antes de se tornar “paralítico”, Olegário passava o seu tempo com ela conversando sobre negócios: “Quando eu me lembro que você – quantas vezes – depois de um beijo, de uma carícia... (...) vinha me falar dos seus negócios! Essa mania de ganhar dinheiro!” (ato II – p. 41). E constata que o ciúme de Olegário só apareceu depois que ele ficou doente. “Engraçado... você não era assim!”, ela repete (ato II – p. 35).

A sugestão de Lídia é de que existiu, um dia, um Olegário marido, mas um marido ausente, que só pensava nos negócios, que achava suficiente dar a ela estabilidade material e que, se sabia algo de amor, não praticava com ela. Um marido que chegava sempre tarde em

casa, e que sequer a notava. O texto de Rodrigues não deixa claro como ou por quê Olegário achou necessário testar a fidelidade de Lúdia de forma tão dramática. Magaldi afirma que a personalidade controladora de Olegário pode ter feito com que ele rompesse a fronteira do real com o imaginário, tentando tomar a vida de Lúdia como um todo em suas mãos:

A tessitura psicológica de Olegário é a de um temperamento sequioso de absoluto, incapaz de aceitar um compromisso menor com a realidade. Daí ele não se conformar que o passado de Lúdia não lhe pertença. E quem moraliza o pensamento e o sonho, se eles são livres? Se Olegário pode vibrar com uma bela mulher, por que Lúdia não vibraria com um belo homem? Num esforço para aceitar a fraqueza humana, ele acha que a fidelidade devia ser uma virtude facultativa... (2004: p. 14)

A paranóia de Olegário faz com que ele, num momento, defenda que algumas mulheres deviam ter o direito de trair; em outro momento, que diga que conhecer o amor até com próprio marido é uma maldição, que marido e mulher deveriam se manter virgens, que o rosto é tão obscuro quanto o resto do corpo. O “temperamento sequioso de absoluto” a que Magaldi se refere dá conta de um homem que não se conforma em não ser Deus; um homem para quem a onipresença, a onipotência e, principalmente, a onisciência não são possíveis, porém desejáveis. Um homem para quem os namorados e os apelidos de infância de Lúdia configuram um adultério tanto quanto os seus possíveis amantes no presente, e no futuro; que se sente traído ainda que Lúdia apenas imagine ou sonhe com um outro qualquer que ela possa ter visto. Um homem cujo dinheiro compra olhos e ouvidos em todo lugar, sobretudo nos lugares onde está a sua esposa. Olegário não aceita uma realidade da qual não tem total ciência, ou controle; uma realidade que ele só pode alcançar até o limite de seus olhos. Portanto, decide romper esse “compromisso menor”, reconstruindo a si mesmo, como também a sua mulher, segundo a própria imaginação.

O problema dessas constantes reinvenções é que a imaginação de Olegário, como ele mesmo admite, é uma imaginação doente, e por isso, continuamente insatisfeita com as suas próprias imagens: “o que posso fazer senão começar sempre?” (ato I – p. 21), ele diz à sua mulher. Olegário se especializa em inventar histórias para atormentar Lúdia: inventa que poderia encostá-la na parede e fazê-la confessar que deseja o próprio irmão de criação, Maurício; no fim do primeiro ato, inventa que recebeu um telegrama avisando que o amante dela teria sofrido um acidente de carro, ficando com as pernas esmagadas. O amante, é claro, não existe. Nem o acidente. É mais um dos muitos teatros com que Olegário atormenta a mulher para ver se ela confessa a própria infidelidade, uma infidelidade que ainda não aconteceu.

Mas o maior teatro que Olegário faz é o teatro de si mesmo. Olegário inventa deliberadamente um personagem para a esposa, para os empregados, dentro do contexto da

trama, como também para o público, que só descobre a farsa nos últimos instantes da peça. Ao contrário de Otelo, que acredita na própria construção de si, e Iago, que assume representar um papel apenas para a platéia, Olegário surpreende a todos com o próprio fingimento. Só não surpreende a Lídia e Umberto, que já estão longe no momento da revelação de Olegário. Falar a verdade não o redime. Até porque Olegário, quase que imediatamente após levantar-se da cadeira, assume um outro papel, o seu último: o marido arrependido, apaixonado, certo da fidelidade de sua mulher. Depois de ler o bilhete de Lídia, as reinvenções de Olegário perdem o sentido. Ele finalmente perdera o controle de tudo – sua mulher, seu casamento. As histórias, o personagem paralítico, a loucura que ele mesmo forjou – nada foi capaz de suprir a falta da onisciência que ele tanto perseguiu. Lídia lhe escapara, e com o único homem que julgava não representar qualquer perigo: o motorista “castrado” Umberto. Olegário, então, perde o chão. O suicídio iminente ao cair das cortinas é a sua declaração de desistência. É possível até dizer que a grande tragédia de Olegário não é sua morte, e sim sua vida – uma vida que ele desperdiçou buscando aquilo que jamais alcançaria. A fidelidade de Lídia, os sonhos de Lídia, o seu passado, presente e futuro – tudo isso é um microcosmo do grande objetivo de Olegário – estar em tudo, em todo lugar. A fuga inesperada de Lídia lhe deixa claro que ele nunca o conseguiria. Diante do insucesso desse “compromisso maior”, o “compromisso menor”, isto é, a realidade medíocre, o dia-a-dia, não lhe interessa. Assim, a sua saída, o seu *gran finale*, é a arma em sua mão.

Ao contrário de *Otelo*, uma trama em que a construção de si não faz vencedores, em *A mulher sem pecado* temos o grande vencedor do disfarce: Umberto, o chofer cínico, dissimulado, que engana completamente o patrão e ainda rouba-lhe a esposa. Umberto é retratado por Rodrigues como “moço, meio sinistro”, o que já nos traz a idéia que se trata de alguém que esconde o que pretende, que não é quem é. Até Olegário tem essa impressão, que ele explicita na primeira conversa dos dois:

OLEGÁRIO (*com suspeita*) – Estou começando a desconfiar que você não é chofer. E quando cismo uma coisa, dificilmente erro!

UMBERTO (*entre misterioso e sardônico*) – O senhor acha então que eu não sou... chofer? (*noutro tom*) Quer ver a minha carteira profissional?

OLEGÁRIO (*insistente*) – Você não tem cara de chofer!...

(Ato I – p. 15)

Em meio à sua obsessão em vigiar tudo e todos, Olegário acerta em cheio: Umberto não é apenas o que diz ser. As rubricas de Rodrigues para o discurso do chofer reforçam essa idéia: o chofer é sempre *misterioso, sardônico*, sempre falando aquilo que planeja *com desprante, com descaramento, com intenção*. A “intenção”, quase sempre, é alimentar cada

vez mais a loucura forjada de Olegário, é incrementar o personagem do protagonista com cada vez mais suspeitas sobre a mulher, Lídia; e, ao mesmo tempo, deixar a patroa fragilizada, carente, cada vez mais cansada dos achaques do marido, para que seja mais receptiva à sua sedução cafajeste. Umberto imagina-se um profundo conhecedor da alma feminina, ou talvez seja apenas um profundo observador de uma única alma – a do objeto do seu desejo. Lídia, num monólogo esclarecedor, confessa à mãe de Olegário que sonha diariamente com a morte do marido; e que gostaria que a “seviciassem num lugar deserto” (ato III – p. 84). Ou seja, é uma mulher que não conhece o amor, nem mesmo com o marido, mas gostaria de aprender, e sua imaginação erótica está à flor da pele. Umberto percebe isso, e trabalha para instigar o desejo da patroa.

UMBERTO (*baixo*) – É toda minha?

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

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

LÍDIA (*assustada*) – Tudo o quê? (...) Já sei. Não precisa dizer! E meu marido?

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

LÍDIA (*fascinada*) – Sei.

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

(Ato III – p. 74)

De chofer que não tem cara de chofer, Umberto tinha passado a ser o eunuco, alguém que sofreu uma mutilação na meninice que o deixou incapaz para o sexo. “Eu podia espiar o banho de todas as esposas”, ele diz (ato II – p. 59). Olegário exulta em saber que Umberto não pode ameaçar o seu casamento. Mas a verdade que Olegário não percebe é que Umberto, como ele próprio, é um mentiroso compulsivo, que “gosta de mentir quando sabe que está mentindo” (ato III – p. 71), e que por vezes mistura ficção e realidade. Um homem capaz de sonhar que a mulher do patrão o instigou a entrar em seu quarto para beijá-la; e que ao mesmo tempo diz ao patrão, logo após confessar-se castrado, já ter visto Lídia seminua. O discurso de Umberto soa tão natural que em alguns momentos confunde as expectativas da platéia, de forma que não se sabe quando Umberto está mentindo ou, tomando emprestado o conceito de Greenblatt, quando está *improvisando*, ou seja, incorporando os pensamentos de Olegário e alimentando-os com situações que ocorreram realmente. O fato é que Umberto cria diversas versões de si quase que simultaneamente e, como ele mesmo afirma, apenas Lídia sabe o que ele quer de verdade:

LÍDIA – Fique onde está!

UMBERTO (*aproximando-se*) – Não se mexa. Assim, quieta.

LÍDIA (*num lamento*) – Não quero!

UMBERTO – Quer, sim. Quer agora mais do que nunca. (*grave e triste*) Agora que sabe quem sou eu.

(Ato III – p. 72)

O tom “grave e triste”, sugerido para o momento em que Umberto diz à Lídia que ela sabe quem ele é, parece contribuir para o caráter enigmático do personagem. Seria Lídia a única pessoa para a qual Umberto não estaria mentindo? Essa perspectiva é especialmente interessante quando observamos que Olegário mente o tempo todo, inclusive para si mesmo. O que nos leva a concluir que o talento para a dissimulação de Umberto se anula diante do objeto de seu desejo, Lídia. Anula-se, como a rubrica de Rodrigues sugere, contra a sua vontade. Mesmo assim, o cinismo de Umberto confunde o público, como também fascina Lídia. A única pessoa que se deixa enganar completamente é Olegário – justamente por estar envolvido demais nas próprias narrativas de si.

Um outro ponto a ser considerado seria o fato de que Umberto encarna um tipo de homem com o qual Lídia vem sonhando desde que Olegário começou a incutir-lhe a noção do pecado. Um homem capaz de agarrá-la, beijá-la à força, e dizer-lhe coisas obscenas. Um homem que ela tem medo de encontrar num lugar deserto. Para uma mulher desesperadamente acuada, que deseja conhecer o amor e sabe que isso só será possível com um homem completamente diferente do marido, Umberto é o candidato ideal. Ou pelo menos, é o mais próximo a ela. Por isso, Umberto se apresenta com um discurso arrojado, dotado de extremo cinismo e de insinuações eróticas, deixando claro o seu desejo. Num primeiro momento, Lídia fica aturdida com as investidas do motorista, mas depois cede. Rodrigues não nos fornece detalhes do envolvimento entre Lídia e Umberto – depois do encontro dos dois no segundo ato, não há registros na peça de aproximações passadas ou futuras. Mas pode-se inferir que algum envolvimento tenha se iniciado, ou teríamos que supor que Lídia tenha perdido repentinamente o medo trair o marido.

Os discursos de Umberto e Olegário demonstram traços distintos de personalidades desses dois homens. Para Olegário, a mentira lhe dá a oportunidade de manipular, de guiar pessoas e situações de acordo com a sua vontade; para Umberto, o objetivo é dissimular, confundir. Em ambos os casos, a ferocidade do discurso criado por Rodrigues é marcada, como explica Magaldi, por um diálogo “direto, enxuto, isento de literatice” e dotado de um ritmo capaz ao mesmo tempo de dar agilidade à trama e construir a psicologia dos personagens (2004: p. 13). Por isso mesmo, alguns detalhes sobre o relacionamento dos personagens permanecem obscuros, como o primeiro casamento de Olegário ou o grau de aproximação entre Lídia e Umberto. Mesmo assim, as construções de si construídas para Olegário e Umberto delineiam o embate entre a obsessão e o cinismo, centralizado nas

atenções a uma mesma mulher. O fracasso de Olegário é fruto, sobretudo, do seu egocentrismo, da teodicéia que ele construiu em torno de si. Um “complexo de Deus” que despreza o trivial, mas, ao mesmo tempo, quer controlá-lo, já que a obsessão de Olegário gira em torno de seu casamento. E a derrota de Olegário significa a vitória de Umberto. Fugir com Lúdia faz de Umberto o único algoz da trama de Rodrigues, aquele que troca a morte iminente de Lúdia pela de Olegário. É neste momento que identificamos a sutil construção de si de Lúdia: para se libertar do marido, Lúdia precisa se travestir de pecadora, isto é, precisa sucumbir a pré-conceitos masculinos em relação à mulher, e efetivamente tornar-se uma adúltera, abandonando o marido para fugir com outro homem. Podemos dizer que Lúdia se submete a narrativa da construção de si que impera no ideário masculino: a de que a mulher é perversa, traidora, e precisa ser vigiada de perto. Olegário encarna tão eficientemente o papel de marido controlador, vigilante, que Lúdia se submete ao pensamento que o marido representa. A grande tragédia na peça de Rodrigues, portanto, acaba não sendo a aniquilação do protagonista masculino, mas, sim, a maculação da protagonista feminina, enquanto mulher e acima de tudo, enquanto esposa. Em *A mulher sem pecado*, a convenção social, isto é, o casamento, é o ambiente da doença, do desespero e do desperdício; o adultério, ironicamente, é a única saída de volta à vida.

O que desencadeia o trágico, portanto, no ambiente doméstico representado em ambas as peças é essa permanente tensão entre o discurso da construção de si e os vários discursos que se entrelaçam na formação do código matrimonial. No ambiente das duas peças, destacamos a importância do discurso misógino na representação que os maridos fazem de suas esposas, e de como esse mesmo discurso, cuja aceitação parece fazer parte da construção de si masculina, pode ser nociva a essa mesma construção, ao permitir que um marido desconfie abertamente de sua esposa, sem uma motivação concreta. O que acontece em *Otelo* e *A mulher sem pecado* é que tanto Otelo quanto Olegário têm na misoginia um parâmetro fundamental de definição do caráter feminino, de uma forma geral, e inevitavelmente aplicam esse definição às suas próprias esposas, na primeira oportunidade. No caso de Otelo, essa oportunidade é concedida por meio do brilhante stratagema do alferes Iago, que apóia no discurso misógino a construção que faz das mulheres da peça, convencendo Otelo fácil e rapidamente da deslealdade de Desdêmona. Em *A mulher sem pecado*, é o inferno pessoal que o próprio Olegário admite ter dentro de si que oferece a oportunidade de atormentar a esposa Lúdia com suas desconfianças sem sentido. A consumação da traição, e a fuga de Lúdia com o

motorista Umberto, embora configurem uma tragédia maior para a mulher do que para ele, não mudam o fato de que é a influência do discurso misógino dentro do casamento que precipita as idealizações negativas de Olegário, e a sua conseqüente atitude doentia perante a esposa.

È importante entender que Shakespeare e Nelson Rodrigues constroem o aparecimento do trágico no contexto dessas duas peças através do efeito ambíguo que o discurso social tem sobre a auto-representação do indivíduo. A “instância superior” que suplanta a individualidade, e que constitui a essência da tragédia, se identifica na confluência de discursos que compõem o ambiente marital. O casamento se torna um *locus* profícuo para o trágico por força do seu próprio processo de institucionalização que, conforme já discutimos, se faz pela permeabilidade dos discursos próprios da coletividade – ideologias, preconceitos – nos discursos elaborados pela individuação. O casamento procura aliar a vontade individual à conveniência social, mas essa aliança não deixa de fora representações negativas já culturalmente enraizadas. O resultado é o *agon*, o conflito; discursos que compõem a individualidade também podem desintegrá-la, por internalizarem ideologias, pré-concepções. O que constrói também pode destruir – e essa constatação, que prenuncia o trágico nas duas peças, está invariavelmente representada dentro da instituição do casamento.

## Conclusão – O indivíduo e o outro: uma visão psicossocial do trágico

*A mancha do adultério em mim se alastra. Trago no sangue o crime da luxúria, pois se ambos somos um, e prevaricas, na carne trago todo o teu veneno, por teu contágio me tornando impura. (A Comédia dos Erros)*

*William Shakespeare*

*O amor entre marido e mulher é uma grossa bandalheira. É abjeto que um homem deseje a mãe dos seus próprios filhos.*

*Nelson Rodrigues*

À luz das questões sobre as quais nos debruçamos no capítulo anterior, isto é, a transformação da escolha amorosa em escolha trágica a partir da influência de ideologias socioculturais, que afetam tanto a construção de si quanto a interação entre os indivíduos, achamos possível afirmar nesta conclusão a noção que pretendíamos no início da nossa dissertação, a saber, o casamento como um lugar plausível para o aparecimento da tragédia. Assim sendo, procuraremos expor aqui em linguagem mais teórica, com apoio de um texto de Sigmund Freud intitulado *A moral sexual “civilizada” e a doença nervosa moderna* (1912), as delicadas relações entre indivíduo e sociedade. Estas relações, segundo Freud, incluem uma repressão do desejo determinante no conflito psíquico que caracteriza os protagonistas masculinos de ambas as peças investigadas; essa repressão, no nosso entender, parece exigir uma constante construção de si e, no contexto do casamento, também uma construção do parceiro amoroso. A análise do efeito que o relacionamento amoroso tem sobre a imagem que o indivíduo faz de si e do outro é essencial, bem como a dialética que o casamento estabelece com os interesses individuais e sociais, pois além de se estabelecer sob o arbítrio individual, também é uma instituição estruturada social e eclesiasticamente. Existe algum ponto em que esse aspecto bi-focal do casamento (isto é, o foco pessoal e o foco coletivo) se harmoniza? Nossa idéia é de que exatamente a repressão social sobre o desejo individual – que se constitui na internalização de uma série de ordens, ideologias e preconceitos – é que pode colocar o indivíduo contra si mesmo e, por conseguinte, contra esse outro que estará diante dele, por ocasião do convívio marital. Colocar-se contra si mesmo, nesse contexto, significa usar as referências que constroem o discurso de auto-representação para destruir essa mesma representação; significa não conseguir evitar que o mesmo discurso que contribui para definir o indivíduo seja responsável pela sua degeneração. Por esse viés psicossocial acreditamos encontrar uma forma de diálogo na estruturação das tragédias domésticas apresentadas no *Otelo* de William Shakespeare e *A mulher sem pecado* de Nelson Rodrigues.

A contextualização psicológica dos personagens nos ajuda a entender a natureza do conflito que sofre um indivíduo angustiado dentro de si mesmo. Victor H. Adler Pereira afirma que na obra de Nelson Rodrigues “não cabem as explicações psicologizantes do comportamento individual”; em vez disso, o que temos na cena rodrigueana é “um mundo povoado de formas surpreendentes de comportamento humano, que, em seu limite, manifestam-se em seres quase monstruosos, denunciando a ‘desrazão’ da sociedade moderna” (1999: p. 167). No nosso entender, Adler Pereira refere-se a uma tendência crescente da obra rodrigueana em abandonar os psicologismos em favor da expressão de uma monstruosidade em estado bruto, sem qualquer análise que favoreça uma explicação suavizante da ação dos personagens. Mas, é importante lembrar que aqui estamos tratando da primeira tentativa de Nelson Rodrigues na dramaturgia. É nossa opinião que em *A mulher sem pecado* ainda existe todo um “psicologismo” na caracterização dos personagens – Sábato Magaldi disserta sobre a “tessitura psicológica” de Olegário, e sobre o esmagamento psicológico ao qual Lídia é submetida pelo marido. É forçoso lembrar, também, que o compromisso de Rodrigues em representar as obsessões individuais resguarda uma relação direta com sentimentos como repressão, frustração e fuga, que dizem respeito também diretamente à posição do indivíduo frente à sociedade; à sensação do indivíduo de estar sozinho diante de um discurso que não favorece a completa satisfação de seus desejos. Na verdade, os monstros rodrigueanos denunciam a falta de consistência das ideologias sociais, isto é, são monstros criados exatamente por meio de uma relação repressora com o civilismo, com a norma. Portanto, concordamos com Adler Pereira quando ele diz que a estrutura dos personagens rodrigueanos desafia os padrões de comportamento humano aceitos em sociedade. Mas, no que diz respeito às “explicações psicologizantes”, percebemos que no contexto da peça inaugural de Rodrigues, as ações dos personagens ainda podem estar atreladas a um julgamento psicológico – que também é possível nas ações dos personagens shakespearianos. É com esse julgamento que pretendemos aproximar as relações entre casamento e tragédia representadas em *Otelo* e *A mulher sem pecado*.

O que discutimos, em primeiro lugar, foram os contextos de origem de William Shakespeare e Nelson Rodrigues. Discutimos a conjuntura sócio-política, econômica e cultural da Inglaterra quando da transição da Idade Média para a Idade Moderna, e os efeitos das contradições da Inglaterra daquela época no indivíduo que formaria a platéia do teatro shakespeariano. Da mesma maneira, consideramos como a situação política e sócio-cultural que se estabeleceu no Brasil durante os sucessivos governos autoritários no séc. XX redesenhou o teatro brasileiro quando surgiu a dramaturgia rodrigueana. O que pudemos

visualizar foi que situações extremas, como a Inglaterra de cabeça para baixo dos séculos XVI/XVII e a cultura brasileira violentada e censurada do século XX, constituem ambientes propícios para a representação do trágico, sobretudo porque a expressão trágica é a que melhor traduz um contexto de crise, bem como o estado de espírito de um indivíduo em um contexto de crise (cf. Kiernan, 1996). E o indivíduo a que nos referimos é aquele cujo olhar sofreu mutações profundas em função de ter de se adaptar às experiências do mundo moderno; cujo arbítrio individual aumenta sensivelmente a sua participação na sociedade, mas não o suficiente para desestruturá-la política ou ideologicamente. É essa incapacidade do indivíduo em suplantar o senso comum que vemos influenciar os conflitos relacionais nas tramas analisadas em nosso *corpus*.

Percebemos pela análise das duas peças que o trágico se desenha a partir de personagens que se destróem, principalmente, por não poderem se livrar da internalização de discursos sociais que terminam por suplantar o que parecia lhes ser mais íntimo e individual. É importante entender que existe um conflito fundamental entre o indivíduo enquanto dono de si e de suas escolhas, e o indivíduo enquanto parte de uma cultura que, pela moral ou pela ética, determina o seu comportamento. Existe uma dificuldade do indivíduo em lidar com o fato de que o seu modo de ver o mundo e principalmente, de ver o outro, está invariavelmente atrelado às grades que o convívio social impõe à sua subjetividade. Ao mesmo tempo em que procura preservar uma essência só sua, por assim dizer, primitiva, não pode evitar que o seu comportamento seja influenciado pela sociedade, já que é obrigado a veicular uma imagem de si mesmo compreensível, aceitável do ponto de vista coletivo.

Se aproveitarmos então a idéia de Lerner (apud Greenblatt, 1986) de que o sujeito dotado de empatia é aquele capaz de reagir ao ambiente de maneira a absorver e reinventar o próprio comportamento, num processo de auto-adaptação, podemos dizer que a atmosfera trágica das obras de Shakespeare e Nelson Rodrigues se deve à apresentação de personagens que encarnem o turbilhão ideológico que caracteriza o seu ambiente social dentro da trama, com uma confluência de discursos ao mesmo tempo formadores e destruidores de opinião, de consciência, e de identidade. No caso shakespeariano que consideramos aqui, esta representação parece bastante explícita no protagonista de *Otelo*. A adesão profunda de Otelo aos discursos que compõem a mentalidade social que o cerca – ou seja, a sua construção de si – transforma-o num paradigma dessa sociedade, num exemplo a ser seguido e admirado – como também, e paradoxalmente, num assassino. O caráter marginal de sua conduta, tão fácil e preconceituosamente associável à sua estrangeirice, é na verdade um produto da sua fervorosa absorção dos discursos da cultura à qual deseja pertencer; portanto, é o resultado de uma empatia absoluta, e por isso mesmo, trágica.

Em *A mulher sem pecado*, observamos um Olegário se reinventando frenética e compulsivamente: o inválido, o moralista, o ciumento. Entretanto, a sua construção de si não serve para enquadrá-lo num papel social, e sim como fomento para um processo degenerativo que se sugere desde o início da peça, com a visão da mãe louca do protagonista, enrolando um pedaço de pano, tecendo lentamente a loucura que se manifesta agressivamente no filho. Olegário é a imagem da confluência caótica de diversos discursos – os mesmos encontrados em *Otelo*. No entanto, a doença nervosa de Olegário deixa claro que sua absorção nunca é completa e muito menos definitiva – ao contrário de sua esposa, Lídia, que vai gradativamente abandonando sua posição de mulher injustiçada e atormentada para assumir o lugar que lhe é imputado pelo marido, consumando a traição com Umberto. O trágico, na peça de Rodrigues, não reside somente no retumbante fracasso do processo de empatia do protagonista, que oscila entre várias construções de si, sem assumir nenhuma completamente; mas no fato de que Lídia, no intuito de sua auto-preservação, se vê obrigada a aderir ao discurso misógino predominante em sua sociedade, transformando-se na traidora que se espera que a mulher seja. O processo de empatia de Lídia, portanto, depende de uma total subversão de valores, apoiada na tortura psicológica promovida pelo doente Olegário.

A consciência individual, portanto, sofre forte influência dos valores socioculturais da comunidade na qual o indivíduo está inserido. Na medida em que o indivíduo se define também pelas próprias escolhas, podemos dizer que essas escolhas estabelecem uma curiosa relação com as ideologias sociais. Com base no estudo de Georges Duby sobre o casamento na Alta Idade Média, que disserta sobre o “desdobramento” emocional a que o indivíduo é submetido pela moralização das instituições sociais, separamos aqui os conceitos de *escolha* e *desejo*, tendo como parâmetro o grau de influência do senso comum. Percebemos que o que se entende por *escolha* individual pode levar em consideração a sua conveniência social, bem como o seu caráter moral e ético; já o *desejo* nos parece bem mais primitivo, mais inerente à subjetividade – portanto, menos suscetível a moralismos. É o *desejo* individual que entra em constante conflito com o senso comum, num embate para determinar quem influenciará mais fortemente as *escolhas* do indivíduo. Indivíduo e comunidade se complementam e se repelem com a mesma intensidade, se pensarmos que as escolhas individuais podem ser determinadas pela ética social, mas não os seus *desejos*. Dentro do contexto em que se determina a complicação dramática nas duas peças, temos em *Otelo*, por exemplo, um homem negro e uma mulher branca que desejam um ao outro (embora com intensidades diferentes) e que escolhem viver juntos contra qualquer previsão social. Mas os ritos, interditos, e pressões socioculturais continuam presentes em suas vidas, de tal maneira que seus comportamentos e

ações internalizam, no caso dos personagens masculinos, também os preconceitos. No contexto da tragédia, essa internalização é dramatizada no seu extremo; a trama shakespeareana discute uma variedade de ideologias culturais restritivas – racismo, classismo, misoginia. Mas no drama de *Otelo*, o discurso misógino consegue o que o racismo e o classismo não conseguiram. Iago faz uso do conceito patriarcal negativo sobre as mulheres para envenenar Otelo contra Desdêmona. Embora ame Desdêmona, Otelo, pressionado pela ideologia misógina com a qual também compactua, não consegue mais confiar na esposa. Consequentemente, o seu desejo por ela é suplantado por uma idealização pejorativa, entranhada no subconsciente masculino, de forma a determinar as suas escolhas e as suas atitudes. Essa é a premissa para o aparecimento do trágico no ambiente doméstico representado na peça.

Em *A mulher sem pecado*, temos novamente a misoginia como o valor social mais influente na pressão psicológica que Olegário faz sobre a esposa, Lídia. O título de Rodrigues para a peça é sugestivo da participação de um preconceito patriarcal contra as mulheres, invariavelmente associadas à perversão, e ao pecado. Olegário, assim como Otelo, não consegue confiar na sua jovem e bela esposa. Rodrigues concentra as escolhas de Olegário na pressão misógina que ele faz sobre si mesmo, e que é alimentada por um outro personagem masculino – o chofer Umberto, apaixonado por Lídia. Na trama de Rodrigues, Olegário é seu próprio Iago. O seu desejo não é propriamente um desejo, mas uma obsessão, que é mais que sexual, mas que é igualmente reprimida pelo senso comum, que procura rebaixá-lo à condição de simples indivíduo, coisa que ele não suporta. Olegário tem uma espécie de complexo de Deus, procurando ter olhos e ouvidos em todo lugar. Quando isso não lhe é possível, escolhe Lídia como bode expiatório, numa tentativa de ganhar a onisciência tão ferozmente perseguida. A expiação de Lídia, porém, tem o efeito contrário ao sugerido no título da peça: desesperada pela pressão de Olegário, Lídia cede à sedução de Umberto e vai embora com ele no último ato. O “pecado” da fuga é para Lídia uma escolha mais por sobrevivência que por desejo; mas para Olegário, é a derrota absoluta de sua obsessão. Na trama rodrigueana, o senso comum vence dos dois lados: colocando Olegário no seu lugar de simples indivíduo; e colocando Lídia no lugar que a sociedade patriarcal coloca todas as mulheres: o de pecadora, já que, mesmo considerando a pressão psicológica de Olegário, ela acaba de fato traindo o marido. Não queremos dizer com isso que Rodrigues concorde com as ideologias da sociedade patriarcal (apesar do seu folclórico machismo); ao contrário, o que defendemos é que Rodrigues expõe nessa peça a fragilidade da moral social, que se contradiz ao criar monstros como Olegário, para depois destruí-los; e forçar mulheres como Lídia a se dobrarem ao preconceito, para sobreviverem. Se continuasse com Olegário, mantendo-se fiel, sem

pecado, Lúdia se martirizaria inutilmente, e acabaria desaparecendo, como a Desdêmona de *Otelo*.

Identificamos, portanto, um propósito didático na representação dramática de Rodrigues, que caracteriza a trama e, principalmente, os personagens com marcas fortes, distintas – o vilão, a vítima, o cafajeste, o louco – no intuito de abrir uma ferida nos ideologismos, no excesso de “verdades” absolutas, chamando a atenção do espectador sobre a sua própria fragilidade, alertando-o para que não se torne o monstro que assusta no palco. Essa marcação didática, moralista inclusive, já que procura determinar comportamentos, não se salienta em momento algum em *Otelo*, ou na dramaturgia shakespeariana em geral. Shakespeare, ao contrário de Nelson, se preocupa com a multi-referencialidade, borrando ao máximo as linhas que determinam o desenho dos personagens. A encarnação shakespeariana é abrangente, fragmentada, complexa. Não procura em nenhum momento a educação, mas a reflexão. Não é juiz, nem professor. É mais um bardo, inspirado a cantar a natureza humana em todas as suas nuances.

No tocante às ideologias e preconceitos que pautam a construção do trágico nas peças do *corpus*, diremos que a moral sexual instituída no casamento está na origem do ideário misógino que determina o comportamento dos personagens masculinos nas duas peças; em *Otelo*, essa moral está presente na visão promíscua que Iago possui das mulheres em geral, que determina sua construção de personagens adúlteros para a própria esposa, Emília, e para Desdêmona – esta última, ele engendra deliberadamente, com um firme propósito de destruir um casamento e assim, atirar Otelo num abismo de si mesmo, transformando-o num assassino. Em *A mulher sem pecado*, a influência da misoginia ganha contornos neuróticos, através do pensamento paradoxal do pseudo marido traído, Olegário. A obsessão de Olegário em garantir a fidelidade de Lúdia, o seu personagem paralítico, o seu discurso sempre nervoso, sarcástico e contraditório, tudo evidencia a apropriação de um comportamento paranóico que substitui o comportamento sexual que ele deveria ter com a esposa. Podemos falar o mesmo, embora em medidas diferentes, de Iago e do próprio Otelo. Parece plausível supor, pela extrema agressividade e suspeita com que se refere à Emília, que Iago não mantém uma vida sexual regular com sua esposa. E a possível impotência psíquica de Otelo, a sua atitude sexual hesitante, quase assustada diante do vigor da esposa, tanto facilita a sua aceitação da suposta traição de Desdêmona quanto o faz virar-se contra ela ao ponto de agredi-la fisicamente e, mais tarde, de matá-la. Em ambas as peças a agressividade, a violência física e psicológica – e no caso específico de *A mulher sem pecado*, a paranóia - acabam tomando o lugar do desejo que Olegário e Otelo temem sentir por suas mulheres, porque o desejo “não fica bem” em

homens civilizados; mas, ironicamente, essa conduta agressiva se contradiz com a mesma civilidade que Otelo e Olegário se esforçam em manter.

Em *Otelo*, existe uma relação direta entre a misoginia e a cornofobia que Otelo desenvolve com a mera suspeita sobre a fidelidade de Desdêmona. Embora as reações de Otelo não configurem, em nossa opinião, uma obsessão como a de Olegário, parece evidente que o mouro se rende aos valores patriarcais que marcam o seu próprio comportamento e delineiam a aparência social que ele deseja veicular. A sua consciência, nesse caso, está atrelada à moral e à ética masculinas; o que sentimos ausente em *A mulher sem pecado* predomina em *Otelo*: enquanto na peça de Rodrigues as figuras femininas cerceiam a trama – as vozes de mulher, a imagem da menina, a mãe, a esposa – em *Otelo* há uma presença absoluta do pai, chefe de família; do doge, chefe de Estado; bem como de soldados, espadas, bebedeiras e batalhas, ou seja, há todo um contexto masculino que reserva à mulher apenas a posição de esposa rechaçada, ou de prostituta, tanto profissionalmente quanto como sinônimo de esposa infiel. A atmosfera que envolve Otelo se une com os propósitos devastadores do discurso de Iago, que joga com as mesmas premissas misóginas para reinventar Desdêmona aos olhos de seu general.

Em *A mulher sem pecado*, o casamento de Lídia e Olegário se complica a partir do temperamento “sequioso de absoluto”<sup>1</sup> do protagonista. Olegário se apóia em fantasias misóginas para reinventar uma Lídia que justificasse a sua conduta obsessiva. Olegário se sente impuro, ao mesmo tempo culpa Lídia por desejá-la, por querer que ela seja apenas sua. A moral que rege a conduta sexual dentro do casamento tolera a relação íntima entre homem e mulher apenas para a procriação. Lídia e Olegário não têm filhos. Mas também não têm sexo. No seu transe obsessivo, Olegário imagina Lídia sem roupas de baixo, andando de roupão pela casa à vista de outros homens, como também o traindo em sonho, em pensamento, e de fato, com qualquer um, inclusive o seu irmão de criação, Maurício. Só não consegue imaginá-la com ele mesmo, o próprio marido. O conflito entre os sentimentos de Olegário e o que se espera dele como marido, como homem empreendedor, como homem social, resulta numa paranóia que se volta contra aquela que lhe desperta as pulsões que a sociedade exige que ele reprima. Lídia, a mulher sem pecado, é o grande pecado com o qual Olegário não consegue conviver, principalmente porque não consegue ter total controle sobre ele; por isso a obsessão cada vez mais forte em vigiar o passado, o presente e o futuro da esposa.

A partir da desconfiança dos protagonistas masculinos em relação às suas mulheres, há uma constante tendência à degeneração física e mental desses personagens; em *Otelo*, essa degeneração se traduz em agressividade, incoerência no discurso, decorrente de uma total

---

<sup>1</sup> In: Magaldi, Sábado. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global, 2004. p. 14.

desestruturação emocional, por conta de se achar traído pela esposa. Iago instiga a fragilidade erótica de Otelo, ao fazê-lo imaginar Desdêmona nua ao lado de Cássio; ou ao descrever o suposto sonho de Cássio com Desdêmona, em que o tenente abraça Iago pensando estar abraçando a esposa de Otelo. As intrigas de Iago visam reforçar a diferença de expectativa sexual entre Desdêmona e Otelo, que também observamos em Lídia e Olegário. A juventude de Desdêmona e Lídia e a meia-idade de Otelo e Olegário são relacionadas, em ambas as peças, com as diferentes visões de amor dos personagens. Essa diferença transportada para o casamento afeta o convívio entre o casal, e parece funcionar como um motivo a mais para os maridos desconfiarem da lealdade de suas esposas. As visões de amor de Desdêmona e Lídia guardam relações diferentes com a moral sexual estabelecida – Lídia parece estar mais aberta a aventuras, fantasias, a ler livros proibidos, e sente-se genuinamente tentada por outro homem, enquanto Desdêmona enxerga o entusiasmo sexual como uma consumação de seu ardente amor pelo marido; nenhum outro homem a atrai, além de Otelo. Tanto Otelo quanto Olegário, porém, parecem ver o sexo como mais uma das obrigações do casamento, e não lhe dão a mesma importância na relação que suas jovens mulheres. De qualquer maneira, aos olhos da ética social, a conduta de Desdêmona é tão condenável quanto a de Lídia: primeiro, porque não se casou de fato – apaixonou-se por um homem mais velho e amasiou-se com ele, sem o consentimento do pai; segundo, porque ainda que seu desejo sexual se direcione exclusivamente ao marido, tal excitação é reprovada pela moral sexual que rege o código matrimonial, segundo a qual uma mulher deve fazer sexo com o marido apenas para exercer a sua função primordial no casamento: a maternidade. Desdêmona e Lídia são duas mulheres jovens, bonitas, e conscientes do que desejam do amor – e que, por isso mesmo, tem seu comportamento mal-interpretado, sobretudo por seus maridos.

No tocante ao desaparecimento das protagonistas femininas das peças, diríamos que o destino de Desdêmona é muito mais cruel do que o de Lídia. Na peça de Rodrigues, o desaparecimento de Lídia é atrelado a uma sensação de vitória, já que ela se liberta do casamento fugindo com o motorista – embora se possa concluir que a sua inocência se corrompe em culpabilidade, como forma de sobreviver ao ataque misógino do marido. Desdêmona, ao contrário, é derrotada pela própria ingenuidade, permanecendo injustiçada até o seu assassinato. Desdêmona nunca se liberta de Otelo, porque assim não o deseja: ela o ama acima de tudo, e apesar de tudo. O amor de Lídia por Olegário, se algum dia foi real, se perdeu na asfixia psicológica que ele impôs a ela, ao acusá-la continuamente de algo que, até aquele momento, ela nunca havia pensado em fazer. Desdêmona e Lídia são encarnações

femininas do que Freud chamou de “moral sexual natural”<sup>2</sup>: a sua libido segue um caminho que a sociedade consideraria normal, e as suas escolhas amorosas culminam diretamente com a união marital. Porém, são esmagadas pelo excesso de moralismo do mundo patriarcal civilizado, com uma moral sexual que reprime homens e mulheres, e causa conflitos psíquicos que facilitam o aparecimento de perversões e obsessões.

O efeito psicológico que a supressão da vontade individual pela normatização social tem sobre o relacionamento amoroso, no contexto de ambas as peças, se faz representar através do casamento. De acordo com Duby (1989), no estudo antropológico a que nos referimos no capítulo anterior, o casamento foi inicialmente estruturado para ser uma instituição puramente social, uma moeda de negociação entre famílias, que casavam seus filhos para garantir a perpetuação de seu poder econômico e político; e que apenas com a sacralização dos ritos matrimoniais foi-se instituindo a noção de que o indivíduo, não a sua família, é quem deveria escolher com quem se unir para o resto da vida. A contribuição religiosa na institucionalização do casamento se revelou fundamental para a inserção da vontade individual num modelo de relacionamento que antes era apenas social; mas, paradoxalmente, tentou colocar essa vontade sob parâmetros rígidos de moral e conduta, que substituíram a falta de liberdade de escolha que reinava quando o casamento era um negócio familiar. Igreja e Estado usaram a institucionalização do casamento para alternarem seus próprios círculos de influência dentro da mente dos indivíduos, obrigados a conviver em grupo; mas, ao fazê-lo, reforçaram um impasse fundamental entre vontade e necessidade, entre desejo e dever. Nossa idéia é de que o casamento estabelece um círculo vicioso onde a escolha individual e a conveniência social nem sempre se harmonizam, e onde a moral social intervém inevitável e culturalmente no desejo individual. O indivíduo atormentado por esse impasse se volta contra a instituição, contra si mesmo e mais contundentemente, contra o outro, o objeto de seu desejo a quem passa a responsabilizar por entrar nesse conflito sem solução. “Por que me casei?”, pergunta-se um Otelo já envenenado pelos discursos negativos sobre a conduta sexual feminina; “toda mulher esconde uma infidelidade passada, presente e futura”, afirma categoricamente um Olegário traído pelo próprio ciúme, e por um conceito moral que não pode evitar. Esse nos parece o uso que se faz do casamento como *locus* da representação trágica.

Os personagens masculinos em ambas as peças parecem condensar toda a complexidade desse impasse que, no contexto da tragédia, não tem chance de se resolver sem dor. A construção que o indivíduo faz de si determina a sua imagem no mundo exterior, como

---

<sup>2</sup> In: *A moral sexual “civilizada” e a doença nervosa moderna*. Edição Standard brasileira das obras psicológicas de Freud, Vol IX. Ed. Imago, 2006.

também a atração que exerce sobre o outro; as suas escolhas e as do outro, se convergem, são determinadas por essa atração entre imagens. Mas essa imagem também é influenciada pelos valores do grupo, porque o indivíduo precisa buscar a sua aceitação; de forma que se a sua escolha pelo outro ameaça essa aceitação, algo começa a se quebrar. O indivíduo se volta para aquilo que ele conhece, aquilo que lhe foi ensinado; por conta disso, não pode e não se voltará para o outro, porque o outro é uma construção tanto quanto ele mesmo e assim, potencialmente, um desconhecido. Esse funcionamento intrincado, por vezes contraditório, aparece fortemente marcado no comportamento de Otelo e Olegário com relação aos seus casamentos. Em *Otelo*, sobretudo, essa marcação tem um componente extra, que é o brilhante estratagema montado por Iago, um personagem com absoluta percepção dessa confusão que parece aplicável à figura de um homem negro, de natureza generosa, mas exótica, cuja construção de si passa por uma adaptação ao discurso do senso comum. Iago parece engendrar o seu plano aos poucos, à vista de situações que ele enxerga como potenciais para escancarar justamente esse conflito entre Otelo, que busca um total reconhecimento social, inclusive através de seu casamento, e Desdêmona, uma jovem linda e apaixonada, cuja ausência de malícia acaba facilitando a desconfiança do marido. O objetivo de Iago ao engendrar a destruição do casamento de Otelo é exatamente desestabilizar a imagem que Otelo tem de si mesmo, por meio da degeneração da imagem que Otelo tinha da esposa.

Já em *A mulher sem pecado*, o jogo de manipulação se complica à medida que percebemos que é o próprio Olegário quem dá as cartas. Umberto, o motorista apaixonado pela esposa do patrão, o cafajeste escorregadio, é apenas a sombra de um improvisador. O que ele faz, basicamente, é alimentar a obsessão de Olegário, já que Rodrigues nos apresenta um cenário dramático em que a paranóia se encontra instaurada e fundamentada. Não se sabe ao certo como ele começou, mas se observa, desde o primeiro ato, que é Olegário quem compra, vende, controla e inventa para servir a um propósito particular: o de testar a fidelidade da pobre Lídia. A pressão psicológica sobre Lídia é feita por Olegário, sem qualquer participação de Umberto. Olegário já se encontra no centro de seu furacão mental, e parece implícita a idéia de que Umberto não provocou isso; mas como todo cafajeste, enxerga na doença do patrão um caminho mais rápido para chegar à esposa dele. O procedimento obsessivo da mente de Olegário lhe permite o exercício de seu poder, de sua vontade de controlar o que vê e o que não vê; mas, ironicamente, o que ele vê fica severamente comprometido pela obsessão que o acomete; Olegário não percebe que todos à sua volta se aproveitam de seu temperamento manipulador para conseguir o que querem, dizendo e fazendo o necessário para encorajar a sua obsessão e, por conseguinte, a sua “cegueira”. No caso da peça de Rodrigues, o *Iago*, o brilhante estrategista pivô de toda desgraça, é a própria doença do protagonista.

A construção de si dos protagonistas, portanto, fica muito afetada pelo bombardeio das ideologias que compõem a moral social. Otelo constrói uma imagem que lhe renderá uma aceitação na sociedade veneziana, e um conseqüente esquecimento da sua condição de forasteiro. O casamento com uma dama veneziana, dentro desse contexto, seria um passo a mais na sua idealização de si como cidadão do mundo ocidental. Depois de ter sua união legitimada pelo Estado, Otelo parece se sentir seguro na sua imagem social – agora, além de nobre guerreiro, é também um homem respeitável, um marido. Porém, a sua recente, portanto ainda frágil construção de si como marido, acaba facilitando os planos do manipulador Iago, que usa o seu poder de observação da personalidade do mouro para bombardear o seu desejo por Desdêmona com ideologias misóginas, também internalizadas por Otelo no seu processo de construção de si como homem ocidental. Assim, a idealização amorosa de Otelo cai por terra; a sua imagem de uma Desdêmona apaixonada, devotada e inocente se esvai por completo a partir da supressão de seu desejo pela misoginia, que lhe parece mais palpável do que a recém esposa. Desdêmona ainda é um terreno inexplorado para Otelo; na verdade, o amor é um terreno inexplorado para o mouro. O que ele entende por amor é fortemente influenciado pela moral social com a qual ele agora compactua. Por isso, a suspeita de traição o atinge tão violentamente. Iago se aproveita da imagem débil do Otelo marido para destruir a imagem mais consistente do Otelo guerreiro. Como Otelo esperava que o casamento complementasse a sua já elaborada construção de si, a decepção com o “adulterio” de Desdêmona desestrutura completamente a sua imagem. E o modo de recuperá-la, ironicamente, é se tornando um ser anti-social, um assassino, aniquilando a quem considera responsável pela sua destruição de si.

No caso de *A mulher sem pecado*, Olegário escolhe Lúcia para alimentar a sua paranóia por onisciência, onipotência e onipresença. A sua construção de si como um deus, alguém digno de um completo conhecimento de tudo ao seu redor, é reforçada pela sua obsessão em controlar cada passo da esposa. Provar que pode saber tudo sobre Lúcia é o mesmo que corroborar o seu complexo de Deus. No processo de esmagamento psicológico de Lúcia, Olegário disserta sobre toda a sorte de fantasias misóginas – mulher que se maquia e não usa combinação não é séria; mulher que toma banho nua é promíscua; mulher que conhece o amor com o marido devia ser arrastada pelos cabelos; toda mulher esconde uma infidelidade passada, presente, ou futura. E mesmo que não tenha de fato um amante, há sempre a traição em pensamento, em sonho. Em suma, diante da visão globalizante de Olegário, Lúcia não tem como escapar. Sob qualquer ângulo, ela será sempre a pecadora. A imagem que Olegário tem de Lúcia é construída com o objetivo de legitimar a sua capacidade de estar em toda parte. O desejo de Olegário por Lúcia é suprimido por esse ideário machista;

a confusão na mente do protagonista é latente, e se explicita na visão de Lídia menina tapando o próprio sexo, que somente Olegário enxerga. Olegário, porém, é traído pela própria sede do absoluto. O caráter monstruoso que a sua obsessão adquire o torna perigoso até para sociedade que o criou, portanto precisa ser eliminado. É aí que reside, em nossa opinião, a grande ironia da peça – o único modo de punir Olegário é fazê-lo fracassar no seu plano de controlar Lídia, já que ela é o seu objeto de obsessão. Assim, Lídia não resiste às investidas do motorista Umberto, e abandona o marido. O senso comum encontra, através do adultério, um modo de retomar o controle sobre o exacerbado desejo individual, caso de Olegário. De fato, a traição consumada é um golpe fatal na imagem de divindade que Olegário engendrou para si. No contexto da tragédia, o final inevitável para um Olegário desestruturado, desconstruído, é a morte.

Em ambas as tramas, é a convivência tensa entre valores dentro do casamento que propicia o aparecimento do conflito que, invariavelmente, expõe o trágico no ambiente doméstico. Os personagens parecem presos nesse conflito entre a subjetividade de suas escolhas, de sua visão de si e do outro, e a adaptação dessas escolhas e visões à herança social que está na essência do código matrimonial. Otelo escolhe Desdêmona, e vice-versa. Por que essa escolha se torna trágica? Porque o esforço de Otelo com o seu casamento colide com o seu esforço pessoal para ser aceito socialmente. A reputação como guerreiro, que define a sua masculinidade e apóia a sua imagem pública, se mostra ameaçada pelo amor que sente por Desdêmona; o amor pela dama veneziana se revela a sua fraqueza – já que a sua “esposa”, até então, tinha sido a guerra, e foi esse o casamento que construiu todo o seu prestígio. Depois de roubar Desdêmona e se unir a ela sem o consentimento de sua nobre família, Otelo se vê obrigado a explicar a sua atitude, e apela justamente ao seu histórico de serviços prestados ao Estado para ser ouvido e perdoado. Mas, diante da suspeita de adultério de Desdêmona, a sua reputação pode sofrer um baque irreversível. Otelo corre o risco de ver a sua fama de bravo se diluir na sua fama de corno, e esse medo já se constrói a partir da sensação de estar diante do desconhecido – neste caso, dois desconhecidos, Desdêmona e o casamento em si. Encurralado, Otelo decide proteger a sua imagem, voltando-se contra o outro, isto é, a sua esposa. O casamento é um contexto propenso a expor o indivíduo a esse conflito de interesses; na construção do drama shakespeariano, ele se torna o cenário principal para o aparecimento da tragédia.

O mesmo cenário se apresenta no drama rodrigueano. A mistura tensa entre os discursos individual e social no casamento precipita a loucura forjada de Olegário, cuja reputação se constrói em cima de um espírito centralizador que se ressentido por não controlar

completamente os passos da esposa, Lídia. A cornofobia de Olegário se instaura a partir dessa impossibilidade de controlar os pensamentos, os sonhos, as roupas e até o tempo de banho da esposa. Dos detalhes mais concretos até a abstração total, a doença de Olegário é um monstro que se alimenta das coisas que lhe são desconhecidas – a esposa e o casamento. As sucessivas construções que Olegário faz de Lídia voltam-se, portanto, para o que ele julga conhecer sobre as mulheres – em outras palavras, uma reinvenção misógina. Olegário também constrói a si mesmo tanto quanto Otelo, não tão apoiado numa necessidade de reconhecimento público, mas na necessidade de uma satisfação pessoal, do afã de saber, indubitavelmente, de tudo. Otelo deseja saber sobre Desdêmona para ter certeza de que ela não é “indomada”, portanto capaz de arruinar uma construção de si que custou toda uma vida de batalhas e sacrifícios. Para Olegário, além do temor da vexação pública, o mais importante é estar no controle absoluto da situação. É poder dizer que Lídia é dele para os outros, mas principalmente para si mesmo. De qualquer modo, o conflito instituído entre os personagens advém da dificuldade de concatenar o convívio com o outro com a moral social, a moral sexual e a satisfação particular. Esse conflito parece possível na situação específica do casamento, pela condição peculiar de sua institucionalização, que procura conciliar a vontade individual e a ética social.

Concluimos, portanto, que a tragédia se faz plausível no cenário conjugal porque o casamento, embora se constitua através de uma escolha individual, carrega em sua origem uma série de “ritos e interditos” de natureza sociocultural e religiosa que devem, por força da necessidade de convívio em sociedade, ser conciliados com os desejos do indivíduo. Essa conciliação, no contexto da tragédia, jamais será possível: o desejo individual não poderá sobreviver sem a negação, ainda que parcial, da moral, da ética e da conveniência. O máximo que se pode conseguir, dentro do casamento, é uma convivência tensa entre as partes pessoal e coletiva. Essa convivência se torna nociva quando contribui para desintegrar a construção que o indivíduo faz de si, como parece ser o caso dos protagonistas masculinos das peças do *corpus*. O Otelo shakespeariano precisa sair de uma construção em que os aspectos da feminilidade simplesmente não existem, para uma imagem que possa absorver o amor de sua esposa, Desdêmona; o Olegário rodrigueano precisa abrir mão de uma personalidade sedenta de absoluto para ser um marido como outro qualquer, com um conhecimento apenas parcial da personalidade de sua Lídia, como é comum em qualquer relacionamento, onde nunca conhecemos completamente o outro.

É importante salientar aqui como entendemos o tragicismo doméstico nessas duas peças. A definição de tragédia doméstica, de acordo com o *Oxford Concise Dictionary of Literary Terms* (1990) é a seguinte:

**Tragédia doméstica** é um tipo de tragédia em que os protagonistas pertencem à classe média, em vez da realeza ou da nobreza que normalmente são representados no drama trágico, e no qual a ação se concentra em questões familiares ao invés das questões de Estado. Poucas peças inglesas em verso da época de Shakespeare pertencem a essa categoria: os maiores exemplos são a anônima *Tragedy of Mr. Arden of Feversham*<sup>3</sup> (1592), *A Woman Killed with Kindness* (1603) de Thomas Heywood e *A Yorkshire Tragedy* (1608, de autoria indefinida). A tragédia doméstica foi revivida em prosa por George Lillo com *The London Merchant* (1732) e sua nova versão de *Arden of Feversham* (1759). A influência de Lillo proporcionou o aparecimento de dramas “domésticos” em prosa na Alemanha com a tragédia de G. E. Lessing's *Miss Sara Sampson* (1755), e na França com os *drames* de Diderot. Um último ‘revival’ é percebido nas tragédias americanas de Tennessee Williams e Arthur Miller. A tragédia doméstica às vezes é chamada de tragédia burguesa.

Percebemos aqui uma total inclusão do drama rodrigueano nesta definição de tragédia doméstica. Podemos inclusive dizer que a obra rodrigueana em geral se encaixa perfeitamente no conceito acima descrito. Já no âmbito do drama shakespeariano, há um deslocamento do conceito de tragédia doméstica no sentido de que trama e personagens são ambientados dentro da nobreza, e existe sim, ao menos nos dois primeiros atos, uma participação das “questões de Estado” que influenciam inclusive a decisão de legitimar a união de Otelo e Desdêmona. Mas, é notório também na trama shakespeariana a concentração em “questões familiares”, mais precisamente no casamento de Otelo e Desdêmona, principalmente após Iago colocar o seu plano de destruição em prática. Assim, diremos que o que existe em *Otelo* é uma espécie de variação da estrutura original da tragédia doméstica, construindo uma relação de parentesco com esta. Esse parentesco propicia a aproximação dessa obra shakespeariana com o que vamos chamar de tragédia doméstica clássica, percebida em Nelson Rodrigues. O que nos permite identificar a tragédia de *Otelo* como uma tragédia doméstica é justamente a concentração da complicação dramática no âmbito do casamento, o que também nos forneceu um viés de comunicação com a tragédia representada em Nelson Rodrigues.

Voltando à constituição do trágico nas duas peças, inferimos que em ambos os casos, o estranhamento com as atitudes dos personagens parece evidente: a atitude de Otelo em se casar e ainda por cima, se submeter ao amor de uma mulher a ponto de fugir com ela parece inesperada, assim como o estado mental de Olegário surpreende e assusta os outros personagens. Em ambos os casos, os personagens falham em reconstruírem tão completamente a si mesmos, e cedem aos aforismos da “moral e dos bons costumes” exigidos em sociedade, reconstruindo a partir deles, a imagem que têm de suas esposas. Afinal, é mais fácil redefinir o outro do que a si mesmo. Assim, Otelo opta por idealizar uma Desdêmona desleal, uma traidora para quem a morte seria uma forma de redenção; só no final da trama, ao descobrir a armação de Iago, Otelo confronta a si mesmo, e resolve redimir-se pelo suicídio – mas não sem antes tentar reconstruir o seu discurso individual diante dos presentes em seu quarto no momento de sua morte. Olegário também resolve se matar, depois que sua

<sup>3</sup> A exemplo da poesia de Shakespeare, decidi manter aqui o título original das peças, por não ser comum a referência a elas em português.

quarto no momento de sua morte. Olegário também resolve se matar, depois que sua construção de Lídia não o permitiu controlá-la a ponto de mantê-la ao seu lado, ou antecipar seus movimentos. A atitude de Olegário, porém, é de auto-flagelação. Ele não pretende se redimir da conduta neurótica que adotou com Lídia, e sim punir-se por não ter conseguido ser absoluto, ou divino. É importante lembrar que, apesar das diferenças de abordagem que se apresentam principalmente nas ações dos personagens, a aproximação entre as duas peças se torna possível pela contemporaneidade e, por que não dizer, pela universalidade dos temas explorados nos dois dramas: amor, desejo, preconceito, moralismo, loucura. Em ambas as peças, o casamento é o ambiente onde sentimento e moral podem não se conciliar, arrastando o destino dos personagens para o equívoco, o conflito e conseqüentemente, para a tragédia.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

BALDICK, Chris. *Oxford Concise Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press, 1990, p. 61.

BLOOM, Harold. "Othello". In: \_\_\_\_\_. *Shakespeare and The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books, 1998. pp. 432-475.

BRADLEY, A. C. "Othello: Lectures V and VI". In: \_\_\_\_\_. *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear and Macbeth*. London: Macmillan and Co., 1908. pp. 175-242.

BRANDÃO, Junito de Souza. "Tragédia Grega". In: \_\_\_\_\_. *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. Petrópolis: Vozes, 1984 (2ª Ed). pp. 9-15.

CASTRO, Ruy (org.). *Flor de Obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007 (2ª. Ed).

COHEN, Walter. "Othello". In: GREENBLATT, Stephen (ed.). *The Norton Shakespeare*. New York: Norton & Co., 1997. pp. 2091-2099.

DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos Homens*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

ELTON, W.R. "Shakespeare and the thought of his age". In: WELLS, Stanley, ed. *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. pp. 17-34.

FREUD, Sigmund. *The Psychology of love*. Tradução para o inglês de Shaun Whiteside. London: The Penguin Books, 2006.

\_\_\_\_\_. *A moral sexual "civilizada" e a doença nervosa moderna*. Edição Standard brasileira das obras psicológicas de Freud, Vol IX. São Paulo: Imago, 2006.

GREENBLATT, Stephen. "The Improvisation of Power". In: *Renaissance self-fashioning: From More to Shakespeare*. London: The University of Chicago Press, 1984. pp. 222-257.

GUSMÃO, Henrique Buarque de. *Um poeta reacionário em luta contra o processo de desumanização*. Artigo apresentado no encontro ANPUH RJ (2008). Disponível em: <[www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212697144\\_ARQUIVO\\_Textocompleto.ANPUH.RJ.2008.pdf](http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212697144_ARQUIVO_Textocompleto.ANPUH.RJ.2008.pdf)> Acesso em Set 2008.

HUNTER, G.K. "Shakespeare and the traditions of tragedy". In: WELLS, Stanley, ed. *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. pp. 123-141.

KAHN, Coppelia. "The Savage Yoke: Cuckoldry and Marriage". In: \_\_\_\_\_. *Man's State – Masculine Identities in Shakespeare*. Berkeley: University of California Press, 1981. pp. 119-143.

KIERNAN, Victor. "The Condition of England". In: \_\_\_\_\_. *Eight Tragedies of Shakespeare*. London and New York: Norton and Co. Inc, 1996. pp. 19-36.

LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues: Trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007 (2ª Ed.).

MAGALDI, Sábato. “A mulher sem pecado”. In: \_\_\_\_\_. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global, 2004. pp. 11-17.

\_\_\_\_\_. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. São Paulo: EdUSP, 1987.

NEELY, Carol Thomas. “Women and Men in *Othello*”. In: LENZ, Carolyn T.S, GAYLE, Greene & NEELY, Carol Thomas. *The Woman's part: Feminist criticism of Shakespeare*. Urbana: University of Illinois Press, 1983. pp. 211 – 239.

PELLEGRINO, Hélio. “A Obra e o Beijo no Asfalto”. In: MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues (volume único)*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

PEREIRA, Vitor H. Adler. *Nelson Rodrigues e a Obscena Contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

PROJETO RELEITURAS. *Resumo biográfico e bibliográfico: Nelson Rodrigues*. Desenvolvido por Arnaldo Nogueira Jr. Disponível em <[http://www.releituras.com/nelsonr\\_bio.asp](http://www.releituras.com/nelsonr_bio.asp)>. Acesso em 10 ago 2008.

QUEEN ELIZABETH (1533 – 1603). Desenvolvido por Heather Thomas. Sítio dedicado a aspectos biográficos e históricos da rainha Elizabeth I. Disponível em <<http://www.elizabethi.org/uk/>>. Acesso em 20 nov 2008.

RODRIGUES, Nelson. *A mulher sem pecado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

\_\_\_\_\_. “Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo”. In: \_\_\_\_\_. *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo: o consultório sentimental de Nelson Rodrigues/Myrna*. Seleção e pós-fácio de Caco Coelho. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

SANTOS, C. A. *O teatro na época da ditadura*. Disponível em: <<http://www.historianet.com.br>>. Acesso em 27 set 2008.

SHAKESPEARE, William. *Otelo, o Mouro de Veneza*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

SHAKESPEARE OF STRATFORD. Sítio dedicado a aspectos biográficos de William Shakespeare. Disponível em <<http://www.shakespeare-online.com/biography/>>. Acesso em 17 nov 2008.

SOUSA, Pompeu de. “Introdução”. In: MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues (volume único)*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2003.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

TUDORS AND STUARTS. Sítio que enumera os monarcas das dinastias Tudor e Stuart, com um breve histórico de seus governos, e também dos principais eventos que marcaram o reinado de ambas as dinastias. Disponível em <<http://www.tudorsandstuart.com/>>. Acesso em 9 nov 2008.