

A PERSONAGEM CONFIDENTE E A CRISE DE IDENTIDADE NO TEATRO DE NELSON RODRIGUES E AUGUSTO SOBRAL

THE CONFIDANT CHARACTER AND THE CRISIS OF IDENTITY IN THEATRE OF NELSON RODRIGUES AND AUGUSTO SOBRAL

Claudiomar Pedro da Silva¹

Resumo: Neste trabalho, propusemos uma reflexão acerca de dois textos cênicos que têm alcançado um significativo destaque nos estudos literários e culturais de dois países, cuja língua oficial é o português: trata-se de Portugal e Brasil. A produção teatral brasileira e portuguesa conta com nomes que se apresentam em destaque pela crítica, como Nelson Rodrigues, com a peça *Vestido de Noiva* e Augusto Sobral, com *Memórias de uma mulher fatal*. Notadamente, as protagonistas destas peças estabelecem relações com as personagens que atuam como confidentes, na incessante busca de resolver a crise de identidade; nessa direção, para contribuir na reordenação identitária, a personagem Alaíde pode contar com Madame Clessi, uma cocote de 1905; a Mulher-Fatal, personagem protagonista da peça de Sobral, pode contar com Gestalt, uma máquina que tecnologicamente pode-se descrever como superinformática e encontra-se a sua disposição.

Palavras-chave: personagem, confidente, Nelson Rodrigues, Augusto Sobral.

Abstract: In this paper we propose a reflection on scenic two texts that have achieved significant prominence in the literary and cultural studies of the countries whose Portuguese is the official language. The Brazilian and Portuguese stage production has features that have highlighted the international critical, as the play *Vestido de Noiva* by Nelson Rodrigues and *Memórias de uma mulher fatal* by Augusto Sobral. Notably the play protagonists establish relations with the characters who act as confidants in the ceaseless quest to solve the identity crisis. To contribute to the identity Alaíde reordering can count on Madame Clessi, a courtesan of 1905 and the Fatal Woman can count on Gestalt, a machine that can technically be described as super computer and is at your disposal.

Keywords: character, confidant, Nelson Rodrigues, Augusto Sobral.

O teatro é uma arte. Uma arte que está associada à história da comunicação humana e a própria história do homem. Desde a Antiguidade Clássica, o teatro perpassou os períodos de descoberta, com a intenção de catequizar os pagãos, e, até os dias de hoje, mesmo com a frenética evolução tecnológica, ele ocupa um lugar na cultura da humanidade. De acordo com Rebello (2000), o teatro deve ser compreendido como a literatura em ação, já que o “verbo” é transformado em ato, pressuposto de uma representação.

O termo teatro, etimologicamente, é de origem grega e quando surgiu significava o lugar, onde as peças eram encenadas. Já em vernáculo, “teatro” não só designa a casa de espetáculos como também os textos destinados à representação. Contudo, no universo teatral temos também o termo “drama” que de acordo com Pavis (1999) significa ação. Na Grécia do século V a.C., surgem com seus conflitos as personagens autonarrativas e com diálogos de atitude. Aristóteles já classificava o drama como uma categoria literária, ao lado do lírico e do épico. A saber, podemos citar como exemplo, as tragédias gregas, que ainda hoje demonstram sua dramaticidade e sobreposição de conflitos.

O drama dito moderno surgiu no Renascimento, representando a ousadia do homem de voltar a si depois da visão do mundo medieval, construindo obras intersubjetivas, pois “[...] a realidade da obra na qual quis determinar e espelhar.” (SZONDI, 2001, p. 29).

O contexto de Nelson Rodrigues no Brasil, bem como os aspectos que envolvem a produção rodrigueana, em especial *Vestido de Noiva*, está norteado com o movimento sociocultural que envolve a produção teatral brasileira, o Modernismo. E em Portugal, a produção de Augusto Sobral é demarcada por um contexto sociocultural instalado a partir da primeira república portuguesa, perpassando pelo regime salazarista e a Revolução de 25 de Abril. Com a tentativa de recuperar décadas de atraso, a produção teatral portuguesa procurou assumir uma posição no meio artístico. Desse modo, Sobral, com *Memórias de uma Mulher Fatal*, é um dos nomes cruciais que contribuíram para consolidação do moderno teatro português.

A linha tênue entre passado e presente perpassa todo enredo das peças que compõem esta pesquisa e não podemos deixar de maneira alguma de levar em consideração a *energia psíquica*ⁱⁱ que direciona as mentes confusas das protagonistas. Percebe-se, nas peças, uma constante renúncia

do tempo presente, mas é uma técnica pela qual os dramaturgos procuram revelar os motivos dos acontecimentos e, às vezes, subordinando o presente ao passado, num extraordinário entrecruzamento entre os planos: realidade, memória e alucinação. Isso tudo é possível, pois “[...] o drama é uma dialética fechada em si mesma, mas livre e redefinida a todo momento.” (SZONDI, 2001, p. 29).

A peça *Vestido de Noiva*, encenada na noite de 28 de dezembro de 1943, não só estreou como também revolucionou o teatro moderno no Brasil, o que não aconteceu na Semana da Arte Moderna de 1922. Para Magaldi (2004), a data de estreia tornou-se marcante para o teatro brasileiro, uma vez que, ao mesmo tempo em que Nelson dava uma nova dimensão à nossa dramaturgia, o grupo de amador de “Os Comediantes”, dirigido pelo polonês Zbigniew Ziembinski, que chegara ao Brasil durante a Segunda Guerra Mundial, renovava o nosso espetáculo. Pode-se dizer que *Vestido de Noiva* inaugurou um modo de fazer teatro nunca antes visto nacionalmente, utilizando recursos inéditos, evidenciando não apenas a esfera artística, mas também a sociocultural.

Em *Vestido de Noiva*, Alaíde não mede esforços para contar sua história após ter sido atropelada e levada a um hospital em alucinação, com perda da memória e muitas dores. A protagonista ativa a memória em plena alucinação e se lembra de sua vida desde o momento em que leu o diário de uma cafetina que morava na casa para a qual havia se mudado recentemente. A barreira realidade/alucinação/memória não está bem demarcada na peça.

Rompendo com os padrões estéticos da época, a peça é posta no nível das grandes produções mundiais, mostrando inovações estilísticas do drama moderno. De acordo com Facina (2004), há registros de opiniões e méritos que atestam a importância da obra por intelectuais como Manuel

Bandeira, Gilberto Freyre e Augusto Frederico Schmidt, reconhecendo a peça de Nelson como um processo de revolução que conseguiu elevar a literatura dramática nacional a patamares universais. O êxito surpreendente da peça ensejou que avaliassem a contribuição de Nelson Rodrigues equivalente “[...] à de Villa-Lobos à música, à de Niemeyer à arquitetura, à de Portinari à pintura e à de Carlos Drummond de Andrade à poesia. Passou a ser julgado a posição de Nelson como criador da dramaturgia brasileira moderna.” (MAGALDI, 1992, p. 4).

Em 1981, Augusto Sobral publicou e levou à cena *Memórias de uma Mulher Fatal*. A estreia o confirmou como um dos mais importantes dramaturgos portugueses da atualidade. A peça fala de “alguém” que decide escrever as próprias memórias para celebrar seu triunfo, cuja intenção é descobrir o seu brilhante destino. Essa proposta faz com que a protagonista mergulhe no íntimo de suas recordações: trata-se da Mulher-Fatal, que já no início da peça, encontra-se sentada ao centro da sala num maple-trono e, obedecendo a uma ordem interior, decide: “Vou começar as minhas memórias.” (SOBRAL, 2001, p. 231). Puxando um cigarro inicia o ato. Porém, quando vai começar a escrita não se lembra do seu verdadeiro nome e fica intrigada. Após uma pausa, ela lembra que seu nome é Olinda e tenta retomar sua redação quando é interrompida por Gestalt, que procura discutir investimentos e porcentagens. Gestalt é uma máquina que tecnologicamente pode-se descrever como superinformática e encontra-se a sua disposição.

As peças de Nelson Rodrigues e Augusto Sobral criam um elo com as perspectivas que este trabalho estabelece. Sobremaneira a relação estabelecida entre as protagonistas das peças e a figura da personagem confiante nas e suas ações nas tramas.

Considerando que ao serem criadas por seus autores, as personagens são capazes de transmitir sentimentos e de demonstrar estado

de espírito, sustentando a ficção dramática juntamente com o enredo. São consideradas veículos de emoção, porque seus diálogos e atitudes contribuem significativamente para a estruturação do texto cênico. “O personagem é um determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma como se apresenta.” (PALLOTTINI, 1989, p. 11).

Como no romance, o teatro procura contar uma história, contar alguma coisa. Essa história supostamente relata fatos que aconteceram em algum lugar, em algum tempo, bem como contar com um determinado número de pessoas, ou outros seres, que podem integrar a situação dramática. Anatol Rosenfeld (2005) afirma que é com a personagem que a ficção se torna patente, pois é com ela que a camada imaginária se adensa e cristaliza.

[...] a personagem de um romance (e ainda mais de um poema ou de uma peça teatral) é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, embora *formaliter* seja projetada como um indivíduo “real”, totalmente determinado. Este fato das zonas indeterminadas do texto possibilita até certo ponto a “vida” da obra literária. (ROSENFELD, 2005, p.33, grifo do autor).

Diante das variadas possibilidades de leitura, o interlocutor é convidado para preencher as inúmeras lacunas e indeterminações de um texto dramático. Mas esse contorno imaginado no ato de leitura da peça possui marcas deixadas previamente por um criador.

As protagonistas das peças apresentam dificuldades para ordenarem seus próprios conteúdos mentais herdados e vivenciados. C. G. Jung afirma que o homem tem um centro regulador da psique, o *Self*. Este é o arquétipo central da ordem e designa os fenômenos psíquicos do ser ao expressar a unidade e totalidade de sua personalidade. O *self* é o centro que envolve tanto o consciente como o inconsciente. A incessante interação

entre o ego e o *self* é capaz de estabelecer fronteiras individuais e conscientes, expressadas na individualidade da vida de uma pessoa. Nessa perspectiva, o que nos interessa é a conceituação que Jung dá ao termo ego:

[...] o centro de continuidade da consciência cuja presença se faz sentir desde os primeiros tempos da infância. O ego se acha confrontado com um fato psíquico, um produto cuja existência se deve principalmente a um evento inconsciente, e por isso se encontra, de algum modo, em oposição ao ego e as suas tendências. (JUNG, 2000, p. 15).

Para distinguir o lugar do ego diferente do conceito utilizado por Freud, Jung afirma que mesmo sendo o centro da mente consciente, o sujeito da consciência, o ego é limitado, já que é menor do que a personalidade inteira. Nas peças, os autores apontam que as personagens confidentes contribuem para constituição das identidades, tanto de Alaíde quanto da Mulher-Fatal.

As protagonistas apresentam crise de identidade. Alaíde, mesmo em delírio, reconta sua história, buscando estabelecer sua identidade, como segue: “ALAÍDE (*fica em suspenso*) – Não sei. (*em dúvida*) Me esqueci de tudo. Não tenho memória – sou uma mulher sem memória. (*impressionada*) Mas todo mundo tem um passado; eu também devo ter – ora essa!” (RODRIGUES, 1981, p. 112, grifo do autor). Na mesma direção, intencionada em descobrir seu destino, a Mulher-Fatal mergulha no íntimo de suas recordações e, no início da peça, ela se apresenta com uma crise de identidade, não conseguindo ao menos lembrar o próprio nome. Porém, depois de muito esforço,

O meu verdadeiro nome é... (*suspende-se*)
O meu verdadeiro nome ...
Que horror! I forgot, I forgot.
O meu verdadeiro nome...
(SOBRAL, 2001, p. 232, grifo do autor).

Nelson Rodrigues e Augusto Sobral criam personagens adjuvantes que servem de guia para as protagonistas, o confidente. Por vezes, “O confidente é o desdobramento do herói, o *alter ego*, o empregado ou o amigo perfeito perante o qual deixamos cair as nossas defesas, confessando inclusive o inconfessável.” (PRADO, 2005, p. 89). Para a teoria junguiana, o termo *alter ego* literalmente significa pessoa em que se pode confiar como em si mesmo, aquele que substitui perfeitamente o outro.

As personagens confidentes contribuem para reordenação da identidade das protagonistas. Alaíde pode contar com a presença da confidente Madame Clessi que a todo o momento contribui para que ela possa ordenar a sua história, conforme podemos perceber no trecho:

CLESSI – Você parece maluca!

ALAÍDE (*ao lado de Clessi*) – Eu?

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

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

CLESSI – Essa moda é antiga. Então isso foi há muito tempo. (RODRIGUES, 1981, p. 143, grifo do autor).

Pode-se perceber que a confidente ajuda Alaíde a se conduzir em sua alucinação. Clessi, inclusive, contribui para desvendar o fato de que a mulher de véu e Lúcia eram a mesma pessoa. Ajudou também Alaíde a se convencer de que ela não havia assassinado seu marido.

Em *Memórias de uma Mulher Fatal*, de Augusto Sobral, percebemos que Gestalt, a superinformática, é o esteio que norteia os relatos da Mulher-Fatal, pois mesmo ela desligando a máquina, não consegue

continuar a produção de suas memórias, mediante a falta da interlocução, conforme se percebe no fragmento:

Fica de novo estática e de olhar perdido. Acciona de novo as teclas do aparelho que permanece imóvel.

Gestalt! Gestalt! Responde meu amor, minha querida rede de informação, meu braço armado, adorado, meu querido fiscal dos meus desvarios da imaginação e do sentimento.

Como hei-de viver sem ti, meu amor?

Quem sabe se não perdi tudo ao perder-te?!

Quem sabe se neste momento a minha força no mundo não estará já em declínio.

Desde que tu te calaste, que eu não posso avaliar a minha importância em cada momento.

Pior que não saber quem éramos no passado é não podermos avaliar a nossa importância no presente. (SOBRAL, 2001, p. 256, grifo do autor).

Ao expor seus conteúdos mentais embaralhados, a protagonista expõe também uma característica solitária e debate-se com um problema de comunicação. Nesse sentido, ela utiliza Gestalt, uma extensão cibernética de seus sentidos, como norteador de seus conteúdos psíquicos para recuperar e escrever suas memórias. A esse respeito, Castro afirma: “[...] uma mulher dita “fatal”, tenta, através de um computador, reconstruir sua vida, ou a memória dela, dando uma imagem que desperte simpatia.” (CASTRO, 1993, p. 259-260).

A figura do confidente na produção teatral é recorrente, dentro outros exemplos podemos citar: Shakespeare que apresenta Horácio como confidente de Hamlet; Gil Vicente que apresenta uma mãe como confidente da protagonista em *Farsa de Inês Pereira*; assim como João da Ega, em relação a Carlos da Maia, em *Os Maias*, de Eça de Queirós. Portanto, Rodrigues e Sobral também apresentam confidentes, uma vez que as protagonistas Alaíde e Mulher-Fatal, na tentativa de restabelecerem suas

identidades, têm a contribuição de Madame Clessi e Gestalt no processo do autoconhecimento e na superação de seus medos.

Considerando que um confidente pode ser o interlocutor a quem se contam os segredos, podemos dizer, então, que são as personagens confidentes, nas peças analisadas, que servem de guia ou, simplesmente, uma espécie de conselheiro às protagonistas. As personagens confidentes puderam também contribuir para revelar os receios profundos, os pensamentos mais reservados de uma personagem principal.

Referências

CASTRO, E.M. de Melo e. **O fim do visual do século XX & outros textos críticos**. São Paulo: EdUSP, 1993.

FACINA, Adriana. **Santos e canalhas**: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

JUNG, Carl Gustav. **A natureza da psique**. Tradução Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

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

_____. **Teatro da obsessão**: Nelson Rodrigues. São Paulo: Global, 2004.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: construção do personagem. São Paulo: 1989.

PRADO, Décio de Almeida. **A Personagem no teatro**. In: CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

REBELLO, Luiz Francisco. **Breve história do teatro português**. 5. ed. Portugal: Publicações Eupora-América, 2000.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo I**: peças psicológicas. Organização geral e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSENFELD, Anatol. **Literatura e personagem**. In: CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SOBRAL, Augusto. **Teatro**. Prefácio de Sebastiana Fadda. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

ⁱ Professor Formador do Cefapro, na área de linguagem, Tangará da Serra. Mestre em Estudos Literários PPGEL/UNEMAT, e-mail: claudiomarp@hotmail.com.

ⁱⁱ De acordo com a teoria de Jung a *Energia psíquica* e *libido* são palavras sinônimas. Libido é apetite, é instinto permanente de vida que se manifesta pela fome, sede, sexualidade, agressividade, necessidades e interesses os mais diversos.