

PERDOA-ME POR ME TRAÍRES E OS TERRITÓRIOS DA MASCULINIDADE

Elton Bruno Soares de SIQUEIRA¹

Resumo: O trabalho que ora apresentamos é parte de nossa pesquisa sobre as representações do masculino na dramaturgia brasileira. Partindo do suposto de que a obra literária constitui uma prática discursiva e, como tal, veicula ideologias e contribui para construir ou questionar, mediante recursos estéticos, representações sociais determinadas, intentaremos, neste artigo, analisar que recursos discursivos, presentes em *Perdoa-me por me traíres*, de Nelson Rodrigues, contribuem para criar alteridades masculinas e interpretar como essas alteridades atestam a crise dos referentes masculinos. Para tanto, valemo-nos da abordagem da Análise do Discurso, em Maingueneau (2005); e da contribuição de Paterson (2004) para o enfoque da alteridade no texto literário.

Palavras-chave: Dramaturgia; Masculinidade; Alteridade.

Abstract: This paper is part of our research on the representations of masculinity in Brazilian dramaturgy. Departing from the assumption that the literary work constitutes a discursive practice and, as such, it transmits ideologies and contributes to build or to question certain social representations through aesthetic resources, we will attempt in this article to analyze what sort of discursive resources, in Nelson Rodrigues' play *Perdoa-me por me traíres*, contribute to create masculine alterities. We will attempt as well to interpret how those alterities attest the crisis of the male paradigms. For these purposes, our work is supported by the Discourse Analysis approach, in Maingueneau (2005); and by Paterson's (2004) contribution for the treatment of alterity in the literary text.

Keywords: Dramaturgy; Masculinity; Alterity.

A dramaturgia de Nelson Rodrigues, pela sua riqueza, suscita discussões as mais diversas, como atestam os estudos sobre sua obra. Raras foram, no entanto, as investigações acerca das formas de representação do masculino em seu teatro. Nas suas tragédias cariocas, por exemplo, o dramaturgo constrói personagens masculinas que, inseridas num mundo contemporâneo, veem seus valores masculinos confrontados com valores concebidos na contemporaneidade. Na peça *Perdoa-me por me traíres* (1957), o título corresponde a uma fala da personagem Gilberto, marido que pede perdão à esposa por ela o ter traído, fato que contraria os valores adotados pelo homem “macho” na família burguesa.

Concebendo a literatura como prática social, entendemos melhor como ela veicula e problematiza, por meio da experiência estética e ficcional, pontos de vista ideológicos sobre questões que fazem parte, num determinado momento histórico, de um debate social mais amplo. É sob esse viés que proporemos uma análise de *Perdoa-me por me traíres*, tendo em vista as representações que a peça oferece do homem brasileiro na segunda metade do século XX.

Práticas discursivas e Representações masculinas

¹ Professor Adjunto do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco

Encontrar uma concepção e uma abordagem do discurso numa perspectiva de base linguística e política, sobretudo dentro de nossa área de interesse, o contexto da obra literária, nos fornecerá bases mais sólidas para uma intervenção crítica precisa.

Sob enfoque político-filosófico, Foucault faz do termo discurso um uso muito particular. Parte do princípio de que os discursos se constituem por uma dispersão, ou seja, por elementos ligados sem nenhum imperativo de unidade. O papel do analista do discurso é descrever essa dispersão e as regras capazes de reger a formação discursiva. Sendo concebido o discurso como um conjunto de enunciados que tem seus princípios de regularidade numa mesma formação discursiva, Foucault (1995, p.43) assim descreve o que entende por formação discursiva:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva*.

Em outras palavras, a formação discursiva constitui todas as injunções que tornam possível a existência do discurso numa instituição. Diz ainda o autor que

em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 1996, p.9)

O discurso passa a ser, no seio das práticas sociais, o espaço de interação entre o saber e o poder. O sujeito falante se pronuncia de algum lugar, a partir de um direito reconhecido institucionalmente. Este discurso que passa por verdadeiro é, pois, gerador de poder. Mas, no dizer de Brandão (1995, p.32), “a produção desse discurso gerador de poder é controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certos procedimentos que têm por função eliminar toda e qualquer ameaça à permanência desse poder”. À formação discursiva pertenceria uma família de enunciados regida pela mesma ordem discursiva.

Adotando certas diretrizes da epistemologia do discurso em Foucault, Dominique Maingueneau (2005) compreende que ordens discursivas distintas, dentro de um mesmo campo e espaço discursivos, mantêm entre si uma relação de interincompreensão, termo segundo o qual “cada discurso é delimitado por uma grade semântica que, em um mesmo movimento, funda o desentendimento recíproco” (MAINGUENEAU, 2005, p. 103).

Em nossa análise, o espaço discursivo corresponderá ao discurso masculino, de onde emergem formações discursivas que estão em condição de polêmica. Mais precisamente, analisaremos na peça rodriguiana o discurso masculino burguês e os discursos derivados de práticas sociais que, na contemporaneidade (aqui entendida

como o momento histórico após a Segunda Guerra Mundial), solapam os pressupostos do discurso masculino moderno e, até então, hegemônico, i. e., o burguês.

Conforme a ideologia androcêntrica burguesa, os valores que, nas práticas discursivas, constituem o sistema de crenças burguês do homem moderno podem ser assim representados: comportamento viril – potência, poder e posse – aliado à contenção das violentas expressões emocionais (características essas do homem medieval); aspectos visuais que denotem virilidade, como a força e a beleza corpórea do homem; imagem de trabalhador sério e exemplar; a família como célula (privada) da sociedade; ser branco, heterossexual, saudável, forte, valente, destemido e auto-controlado.

A fim de melhor assegurar o controle ideológico, o discurso burguês estabelece o espaço do *Outro*, ocupado por sujeitos cujos traços distintivos são estranhos e estigmatizados pelo grupo de referência dominante. Ressalte-se que esse espaço, em se tratando da obra literária, é inteiramente governado pelos dispositivos do texto, consoante a tese de Janet Paterson (2004). Assim, a descrição do espaço, dos traços físicos, da indumentária, dos aspectos linguageiros e onomástico da personagem não deverão passar despercebidos na análise.

Territórios da masculinidade

Perdoa-me por me traíres apresenta a personagem Glorinha, adolescente, órfã de mãe e abandonada pelo pai, que havia sido internado num manicômio quando a menina ainda era pequena. Ela foi adotada pela família paterna e viveu sob a educação severa do tio, Raul. No primeiro ato, Glorinha falta à aula e vai com sua amiga de colégio, Nair, à casa de Madame Luba, cafetina especializada em comercializar colegas adolescentes, moças “de família”. Ao sair da casa de Madame Luba, Glorinha acompanha sua amiga, que vai fazer aborto numa clínica clandestina. Antes de Nair morrer na mesa de cirurgia, Glorinha a abandona. No segundo ato, quando está saindo de casa para ir ao colégio, Glorinha é interceptada pelo tio Raul, já ciente de que, no dia anterior, a sobrinha não tinha ido ao colégio. Revela-lhe que Nair está morta e que tomara conhecimento de onde elas estiveram, juntas, antes de Glorinha abandonar a amiga. Conta-lhe, num *flashback*, a verdade sobre os pais da sobrinha, Gilberto e Judite. Enquanto estivera internado num manicômio, Gilberto fora traído pela esposa. Ao retornar ao lar, ele recebe a visita de toda sua família, que viera lhe contar da traição de Judite. Ante a reação condescendente e compreensiva de Gilberto, Raul decide-se por voltar a internar o irmão e, sozinho com Judite, obriga a cunhada a tomar veneno. No terceiro ato, tendo contado a Glorinha, no tempo presente do drama, que amara a cunhada e a matara, decide fazer o mesmo com a sobrinha, pois ela era igual à mãe. Glorinha o convence a morrer junto com ela, mas somente Raul toma o veneno. Glorinha, que levou o copo à boca, mas não bebeu o veneno, assiste à morte do tio e sai pela porta rumo à casa de Madame Luba. Fim da peça.

Tendo em vista que o título *Perdoa-me por me traíres* realça um momento do passado – com relação ao momento presente em que a peça se desenrola –,

começamos a análise pelo *flashback*. Quando Gilberto sai de casa para ficar recluso num manicômio, Judite quer se despedir com um beijo, ao qual o marido se nega, alegando que o beijo da esposa continha a saliva do amante. Se o ciúme era justificado ou, simplesmente, um delírio de Gilberto, isso não fica claro até esse momento. Mas é relevante destacar o fato de o marido ter rejeitado o beijo da mulher, uma vez que, acreditando ser ela uma adúltera, a união espiritual, representada pelo beijo, estaria rompida. Mas Gilberto, não obstante o gênio violento, reconhece que seu ciúme está levando-o ao delírio e procura se curar disso pela malarioterapia. Sua última fala se dirige a Raul: diz não querer ver ninguém no hospital, que voltará “quando for outro homem” (RODRIGUES, 1993, p. 806-807). Ao retornar ao lar, seis meses depois, decide fazer uma surpresa a Judite, aparecendo sem avisar, e a encontra arrumando-se para sair. Pede-lhe um beijo cinco vezes, mas, dessa vez, ela se esquiva e lhe nega o pedido, alegando estar pronta para sair. Na verdade, como Tio Raul revelará em cena seguinte, Judite tem um amante e, surpresa pela chegada de Gilberto, não se sente estimulada a beijá-lo, uma vez que já perdera o vínculo espiritual com o esposo, mesmo antes de ele a ter abandonado para se internar numa casa de saúde. Neste momento, Gilberto apela para a atenção de Judite, dizendo-lhe que ressuscitara e que não haveria compromisso algum que justificasse o fato de a esposa não ficar em casa e comemorar a ressurreição do esposo. Na cena seguinte, recebe Raul, falando-lhe: “te juro: eu sou outro, profundamente outro” (RODRIGUES, 1993, p. 808).

Ressurreição, do latino *resurrectione*, é um termo que retoma o sentido de *anastasis*, dos gregos, para designar, literalmente, o retorno à vida, o ato de devolver à vida uma pessoa já considerada morta. As pessoas, no entanto, usavam o termo para diversos fenômenos, até que, com o advento do cristianismo, a palavra *ressurreição* passou a significar o espírito de Cristo, que, após a crucificação, ressurge para os fiéis antes de voltar para o Reino de Deus. A Igreja Católica também adotou uma conotação escatológica ao se referir à ressurreição dos mortos no dia do juízo final. Como o cristianismo dominou no Ocidente durante vinte séculos, é normal que o valor dado de imediato à palavra seja, hoje, influenciado pela ideologia cristã. É flagrante a presença de um discurso religioso na fala de Gilberto, quando diz à esposa que ele voltou ressuscitado. Isso nos reporta também à informação que Gilberto dá ao irmão, ao falar que voltará quando for um novo homem. Na volta, a personagem se sente recuperada por conta do tratamento da malarioterapia e se considera ressuscitado, um novo homem, não mais o ciumento atormentado que abandonara o próprio lar.

Mas, afinal, o que viria a ser esse novo homem? Numa leitura superficial, trata-se de uma expressão comum, pois, se antes Gilberto se sentia doente de ciúme, quando volta para casa acredita estar curado; em outras palavras, ser “um novo homem”. De fato, a mudança de comportamento fica evidenciada nas ações da personagem. Apesar de Judite deixar uma série de indícios de que traía o marido, em nenhum momento, depois da volta de Gilberto, isso se tornou motivo de briga entre o casal. Pelo contrário, diante da acusação de que Judite tinha um amante, Gilberto se mostra condescendente com o adultério, emitindo enunciados

do tipo: “A adúltera é mais pura porque está salva do desejo que apodrecia nela”; “chego aqui e vejo o quê? Que ninguém ama ninguém, que ninguém sabe amar ninguém. Então preciso traír sempre, na esperança do amor impossível.”; “Perdoame por me traíres!”; “Amar é ser fiel a quem nos trai!”; “Não se abandona uma adúltera!” (RODRIGUES, 1993, p. 812-813). Gilberto é um “novo homem”, que não demonstra mais ser ciumento, apesar de esses enunciados sentenciosos revelarem, à primeira vista, que ele ainda se encontra perturbado psicologicamente. Saliente-se, entretanto, que a cena constitui um *flashback*. Mesmo que esse *flashback* tenha sido construído na peça de forma dramática, ou seja, não é um simples relato oral, mas um recuo no tempo subordinado às leis do teatro – apaga-se a luz que corresponde ao espaço do tempo presente, para acendê-la num outro plano, o do passado, com as personagens que fazem parte desse passado –, o conteúdo desse *flashback* provém de uma fonte enunciativa: Tio Raul. As cenas do passado constituem projeções da mente obsessiva de Tio Raul, exemplo de personagem expressionista. Dessa forma, torna-se para o leitor uma fonte não confiável, principalmente se considerarmos que seria impossível recuperar os momentos em que Gilberto e Judite estão sozinhos, sem a presença de Tio Raul, fonte única dos fatos relatados. Como é possível relatar o que não se viu? Tio Raul projeta de sua mente o que parece ter acontecido, mas o *flashback* redundando em pura subjetivação, ressaltando-se o valor psicológico da personagem Raul. Os enunciados proferidos por Gilberto, como tivemos a oportunidade de verificar, adquirem um tom sentencioso, dissonante, que faz a personagem parecer perturbada. Chamemos a atenção de que foi Tio Raul quem decidiu levar seu irmão de volta à casa de saúde, pois, para ele, o irmão estava agindo de maneira insana. A incompreensão entre as personagens faz com que Gilberto seja taxado de louco, daí por que, no *flashback*, suas falas se revestem de tom grandiloquente, acentuando o caráter expressionista da cena.

Mas por que, na ótica de Tio Raul, Gilberto estaria agindo como louco? Parece-nos que é justamente nesse ponto que está implícita a questão do “outro homem”, de que fala Gilberto. Esse ponto será alvo de nossa investigação, na medida em que implica uma relação entre a moral burguesa moderna e o *outro* da masculinidade. O que se espera de um “homem”, na perspectiva pequeno-burguesa como a de Tio Raul, sua família e Judite, quando se sabe que a esposa é adúltera? O castigo. Veja-se como a cena se desenrola entre Gilberto e sua família:

(1)

GILBERTO – Na casa de saúde eu pensava: nós devemos amar a tudo e a todos. Devemos ser irmãos até dos móveis, irmãos até de um simples armário! Vim de lá gostando mais de tudo! Quantas coisas deixamos de amar, quantas coisas esquecemos de amar. Mas chego aqui e vejo o quê? Que ninguém ama ninguém, que ninguém sabe amar ninguém. Então preciso traír sempre, na esperança do amor impossível. (*agarra o irmão*) Tudo é falta de amor: um câncer no seio ou um simples eczema é o amor não possuído!

SEGUNDO IRMÃO – Bonito!

PRIMEIRO IRMÃO – Que papagaiada!

TIO RAUL (*contido*) – E, finalmente, qual é a conclusão?
 MÃE (*para si mesma*) – Meu filho não diz coisa com coisa...
 (...)
 GILBERTO (*recuando*) – Vocês exigem o que, de mim?
 TIO RAUL – O castigo de tua mulher!
 MÃE – Humilha bastante!
 PRIMEIRO IRMÃO – Marca-lhe o rosto!
 GILBERTO – Devo castigá-la eu mesmo? Na frente de vocês? (*com súbita exaltação*) Judite! Judite! (*para os outros*) Vocês vão ver! Vocês vão assistir!
 (*grita*) Judite! Judite! (RODRIGUES, 1993, p. 812)

E, agora, leia-se o diálogo entre Gilberto, Judite e Tio Raul, que se segue à cena transcrita em (1):

(2)

(*Silêncio geral. E, fora, então, de si, o marido atira-se aos pés de Judite.*)
 GILBERTO (*num soluço imenso*) – Perdoa-me por me traíres!
 JUDITE (*desprendendo-se num repelão selvagem*) – Está louco?
 GILBERTO (*sem ouvi-la*) – Perdoa-me!
 JUDITE (*para a família*) – Não está em si! Eu não traí ninguém!
 TIO RAUL (*para a família que se agita*) – Ninguém se meta! Ninguém diga nada! (*para a cunhada, caricioso e hediondo*) Pode falar, Judite! Quer dizer que você concorda conosco? Acha também que seu marido recaiu, digamos assim?
 GILBERTO – Não responda, Judite!
 JUDITE – Mas é evidente que está alterado... E, depois, não tem cabimento: diz “Perdoa-me por me traíres”, ora veja!
 TIO RAUL – E acha que ele deve ser internado, não acha, Judite? Diga para a sua sogra, seus cunhados, diga, Judite!
 JUDITE (*crispada e com certa vergonha*) – Deve ser internado! (RODRIGUES, 1993, p. 813)

Depois de saber que Judite tem um amante, Gilberto conta à família o que sucedera no manicômio, como lemos em (1). O tempo em que ficara recluso o fez reencontrar o amor, mas um amor puro, altruísta, que não cobra nada em troca. Para Gilberto, os que o rodeiam não sabem o que é o amor, mas o ódio, a mesquinhez, a arrogância. Essa concepção de amor “absoluto” trai um discurso religioso, da ética cristã, que nos faz lembrar, por exemplo, o *Sermão do Mandato*, do Pe. Antônio Vieira, em que o orador defende sua tese do verdadeiro amor em Cristo, demonstrando que nós, humanos, não sabemos amar². Ou, ainda, Cristo, que pede a seus discípulos, na Santa Ceia, para amarem uns aos outros, como ele os havia amado (Gilberto diz que “nós devemos amar a tudo e a todos”)³. No entanto,

² Estamos nos referindo ao sermão pregado na Capela Real, no ano de 1645. Segundo Vieira (2003, p. 51), “quatro ignorâncias podem concorrer em um amante, que diminuam muito a perfeição e merecimento de seu amor: Ou porque não se conhecesse a si; ou porque não conhecesse a quem amava; ou porque não conhecesse o amor; ou porque não conhecesse o fim onde há-de parar, amando”.

³ Quanto à tão conhecida frase de Cristo, cf. Jo, 15, 12 (Bíblia de Jerusalém).

esse interdiscurso religioso está posto, na fala de Gilberto, a partir de valores que contrariam a própria ordem do discurso religioso e da formação discursiva nela pressuposta. Por exemplo, imbuído de amor puro, Gilberto acha que, não encontrando afeto entre seus semelhantes, o sujeito deve trair, na busca do amor absoluto e, por isso, impossível. A traição se justifica pelo amor, de um lado, e, por outro, pela falta dele. Entretanto, a traição é, na Bíblia, uma atitude condenável. Delimita-se, a partir da fala da personagem, um campo discursivo religioso, cujo espaço se constrói pela polêmica entre duas formações discursivas distintas: o discurso cristão-bíblico e o apócrifo, que justifica a traição pelo amor⁴. Essa polêmica interfere na semântica do discurso, na medida em que a traição é revestida de caráter quase que sagrado (lembramos as falas de Gilberto que destacamos anteriormente – “Amar é ser fiel a quem nos trai!”; “Não se abandona uma adúltera!”).

No tocante à relação de gênero, mesmo que o discurso religioso, ao se valer do mandamento divino “Não cometerás adultério” (Bíblia de Jerusalém, Êxodo, 20, 14), imponha censura à prática do adultério, é tolerável, em nosso contexto androcêntrico, que o homem seja adúltero, mas a mulher nunca poderá infringir o mandamento de Deus (e também social), devendo obedecer ao marido e sempre respeitá-lo. Quando Gilberto se mostra compreensivo face à esposa adúltera, quebra a expectativa que sua família tem do filho “homem”. Sua fala parece ser tão absurda aos familiares, que o primeiro irmão chama aquilo tudo de “papagaiada”, Tio Raul pergunta-lhe qual a conclusão de tudo o que diz, e sua mãe acredita que o filho não diz coisa com coisa.

O conflito ideológico se instaura a partir da interincompreensão que envolve os discursos de Gilberto e da família, caracterizados aqui, respectivamente, como o discurso da *alteridade* e o discurso masculino pequeno-burguês. Como se lê em (1), logo após a fala incompreendida de Gilberto, seus parentes lhe cobram o castigo da mulher, que ele a humilhasse, que lhe marcasse o rosto. Esses enunciados revelam uma semântica discursiva coerente com a ideologia segundo a qual uma adúltera deve ser castigada. Suas falas se relacionam intertextualmente a uma prática judaica mencionada na Bíblia: lançar pedras, em público, a uma adúltera. Essa prática se estendeu até o período medieval. E, até há pouco tempo, a mulher que, na cultura judaico-cristã, cometia adultério, se não passava mais por um flagelo público, era alvo, em muitas sociedades, de execração pública. Como a família, liderada por Tio Raul, representa a ordem ideológica hegemônica, em que o homem deve ser superior à mulher e exigir-lhe respeito, o comportamento de Gilberto é desprovido de sentido para seus parentes. O discurso de Gilberto passa a assumir o lugar do “outro”, pois, para a personagem, o “novo homem” em que ele se tornou implica amar incondicionalmente as pessoas e as coisas. Ora, entre a

⁴ Maingueneau (2005, p. 35-37), ao tratar do *interdiscurso*, vale-se dos termos *universo discursivo*, *campo discursivo* e *espaço discursivo*. Por campo discursivo, o autor entende “um conjunto de formações discursivas que se encontram em concorrência, delimitam-se reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo”. Os espaços discursivos seriam “subconjuntos de formações discursivas que o analista julga relevante para seu propósito colocar em relação”.

“honra” e o “amor”, o verdadeiro “homem”, na mentalidade pequeno-burguesa, deverá optar pela “honra”. Rejeitando os pressupostos semânticos da ordem discursiva pertencente à esfera de seus familiares, Gilberto assume o espaço da transgressão, do diferente, do “outro”, ao optar pelo amor. Também ele deixa de compreender o sentido dos enunciados de seus irmãos e de sua mãe, quando diz, em (1), “Mas chego aqui e vejo o quê? Que ninguém ama ninguém, que ninguém sabe amar ninguém”. O policiamento familiar, em vez de ser aceito por Gilberto como indício do amor filial ou fraternal, é compreendido pela personagem como um comportamento típico de quem desconhece o amor. Saliente-se que um discurso ressemantiza o significado do outro, e vice-versa, a partir de pressupostos que dizem respeito à formação discursiva de cada discurso. Em outras palavras, como revela Mainueneau (2005, p. 104), há uma “tradução” de semas do discurso do outro: “cada um entende os enunciados do Outro na sua própria língua, embora no interior do mesmo idioma”.

Como nos interessa analisar as relações de poder inerentes à prática discursiva sobre o masculino, destaquemos a hegemonia do discurso machista sustentado pela família de Gilberto. No contexto social em que se situa a peça, trata-se de um discurso aceito como normal e verdadeiro. E como esse discurso impõe suas próprias restrições, a fala de Gilberto sobre o amor e o adultério é interpretada como atestado de insanidade. Sobretudo quando ele chama a esposa e, diante de todos, pede-lhe perdão por ela o ter traído. O comportamento é tão atípico para uma sociedade ainda fortemente influenciada por valores patriarcalistas, que o enunciado “Perdoa-me por me traíres!” soa estranho. Nem mesmo Judite, alvo primeiro dos ataques que geraram a polêmica, consegue compreender o marido. “Está louco!” é a reação que esboça. A didascália informa que Judite se desprende “num repelão selvagem”, atitude que indica o espanto que ela estava sentindo diante da cena a que acabara de assistir. A ação realizada pela fala do marido é diagnosticada, por ela também, como típica de um insano, o que nos leva a duas leituras: por um lado, ela estava querendo esconder de todos que traía o marido; por outro lado, ela realmente não compreendia por que, sendo ele o traído, o marido lhe pedia perdão (“não tem cabimento: diz ‘Perdoa-me por me traíres’, ora veja!”). Ela concorda com Tio Raul que Gilberto deve voltar a ser internado na casa de saúde. A grande ironia trágica se concentra na incomunicabilidade entre Gilberto e a esposa. Ele, protegendo-a, resguarda-se do ciúme, oferecendo-lhe um amor puro e absoluto; ela, fingindo que não o traía, não deixa de se espantar diante do pedido de perdão de Gilberto. A ordem discursiva hegemônica constrange o discurso alheio (o de Gilberto) e proscree-o. Gilberto é preso pelos irmãos e retirado de cena, rumo ao manicômio.

Gilberto passa a ser duplamente o “outro” do masculino. Primeiramente porque opta pelo amor em vez da honra masculina (no sentido, vale ressaltar, atribuído pela ideologia pequeno-burguesa). Em segundo lugar porque é qualificado como louco, imagem avessa, portanto, ao ideal moderno de masculinidade. Internando a personagem (em outras palavras, silenciando-a), o discurso masculino pequeno-burguês contribui para a manutenção do *status quo* e da ordem masculina

hegemônica. Não bastasse isso, é preciso punir a adúltera: Tio Raul a obriga a tomar veneno.

Ao perseguir a união espiritual e o amor, em oposição à violenta defesa da honra, a personagem Gilberto encontra sua tragédia pessoal, que o levará à decadência, ao seu próprio aniquilamento como homem, incompreendido por todos que compartilham de um mesmo sistema de crenças machistas. A forma de demonstrar seu amor não corresponde à expectativa que as personagens, partindo da representação social do masculino, nutriam a respeito do comportamento de Gilberto.

Uma vez que na peça não há nenhuma menção à homoafetividade de Gilberto, seu comportamento será interpretado como de um louco, imagem que também contraria os valores pequeno-burgueses a respeito do conceito de masculino. Na mentalidade burguesa, hegemônica até primeira metade do século XX, o homem ideal correspondia ao sujeito branco, heterossexual, forte, valente, destemido, auto-controlado. Dessa forma, estar desprovido de razão não constitui uma característica condizente com o modelo masculino hegemônico. Apostar num amor “puro”, despojando-se dos valores socialmente consagrados, faz do homem um louco. Confinar a personagem numa casa de saúde pareceu ser a melhor opção para os familiares de Gilberto, a fim de que seu comportamento não maculasse a imagem da família. Considerando a constituição familiar como peça fundamental para a ordem burguesa, podemos inferir que, em *Perdoa-me por me traíres*, o silêncio forçado de Gilberto corrobora a manutenção do *status quo*. No entanto, a ação de Gilberto, a despeito de sua imagem expressionista projetada pela memória de Tio Raul, assume, no contexto do drama, um simpático valor de oposição à ordem vigente. Apesar de, aparentemente, o equilíbrio familiar ter sido reconquistado com a saída de cena de Gilberto, constatamos, no final do segundo e em todo o terceiro ato, que esse equilíbrio é um engodo.

Incapaz de conciliar a moral idealizada (pequeno-burguesa) com o impulso erótico, seu representante-mor, na peça, Tio Raul, vive um conflito que o levará à própria derrocada. Com o propósito de defender a honra masculina de seu irmão, no final do segundo ato, dirige-se a Judite nos seguintes termos: “Estou no lugar do irmão louco. Negas que tens amante?” (RODRIGUES, 1993, p. 814). Tio Raul mata Judite, mas, na verdade, o faz por ciúmes, pois era apaixonado pela cunhada. Essa revelação, no entanto, só é verbalizada no final do terceiro ato, ou seja, final do drama, conferindo à peça caráter melodramático. Tio Raul diz à sobrinha:

(3)

TIO RAUL — (...) Conteí a história de tua mãe, porém não te disse que a amava, que sempre a amei. Ainda agora, neste momento, eu a amo. (*berrando*) Eu matei a mulher, a cunhada que me repeliu e porque me repeliu (...).

[...]

TIO RAUL (*sem ouvi-la, delirante*) — Judite, quando eu te fiz beber o veneno e caíste de joelhos, com as entranhas em fogo, eu te segurei pelos cabelos, assim, Judite! (*e de fato agarra Glorinha pelos cabelos*) Vi que ia morrer o corpo beijado por tantos, nunca beijado por mim! Foste minha agonizando, querida!

Pela primeira vez, minha! Cerraste os lábios para o meu beijo... Mas nem teu marido, nem teus amantes, ninguém te beijou na hora em que morrias, só eu! (RODRIGUES, 1993, p. 823)

O discurso de Tio Raul revela algumas fendas que nos permitem analisar um sentimento contraditório. Por um lado, a adúltera deve ser punida [“Ela não trairá nunca mais...”, diz Tio Raul à mãe, depois que ele mata a cunhada (RODRIGUES, 1993, p. 814)]; por outro lado, a adúltera é punida por repelir os sentimentos de quem “verdadeiramente” a amava. O adultério merece castigo, porém Judite será castigada, na verdade, por repelir o cunhado. Tio Raul sustenta o discurso da honra masculina, mas deseja tacitamente que Judite seja adúltera, mantendo relações extra-conjugais com ele. Fere, portanto, o mandamento “divino” – “Não cometerás adultério” –, discurso que veio a calhar para o fortalecimento da ordem burguesa pós-revoluções. Quanto mais se estabelecem os limites da estrutura familiar nuclear (pai, mãe e filhos), mais garantias de produtividade o homem oferecerá ao sistema capitalista. O adultério, por menos que seja criticado quando se refere aos homens, constitui uma das restrições das formações discursivas subjacentes ao discurso burguês sobre o masculino. No entanto, Tio Raul aceitaria o adultério de Judite se fosse praticado com ele próprio. Trata-se de uma concessão no mínimo paradoxal. Como a cunhada o repele, vale-se do discurso masculino sobre a honra contra o adultério e a assassina.

Essa tensão entre sustentar um discurso e nutrir sentimentos que o contradizem torna Raul uma personagem atormentada. O clímax desse conflito se apresenta na segunda fala da personagem, como se lê em (3). Ao longo do terceiro ato, Tio Raul mostra-se violento com a sobrinha, defendendo a boa moral familiar. No entanto, encaminha-se para um estado de obsessão irremediável. O delírio chega ao ponto de a personagem confundir Glorinha com Judite, filha e mãe, alegando que as duas eram muito parecidas. Tio Raul fala à sobrinha chamando-a pelo nome de Judite. O “beijo”, a que se refere Tio Raul, contém dois significados contrastivos: é associado ao erótico, logo ao pecado, quando refere os beijos que Judite dera em seu marido e nos amantes (o beijo que deve ser punido); também constituiria o símbolo da união espiritual entre Raul e Judite, que só poderia se efetivar, no entanto, com a morte da cunhada. Por essa última acepção, o beijo torna-se, para a personagem masculina, ato sacralizado (“nem teu marido, nem teus amantes, ninguém te beijou na hora em que morrias, só eu!”). O beijo está associado à morte; o *eros* ao *thanatos*. Esse valor sagrado do ato de beijar justifica o beijo que Tio Raul dá na sobrinha, no terceiro ato. Ao perceber que o beijo da sobrinha não tinha sido espontâneo, mas estratégia da menina para escapar da morte, Tio Raul constata que seu sentimento “puro” fora traído e apressa-se por levar às últimas conseqüências seu plano de assassinar a garota.

A história de Gilberto e Judite terminou quando as duas personagens foram punidas por terem ousado se distanciar dos padrões morais hegemônicos, o que vem a salvaguardar a ideologia machista de que a mulher deve ser fiel ao marido e o marido deve cobrar fidelidade à esposa. Entretanto, concebendo a peça como uma totalidade, esse discurso masculino é posto em questão, quando concluímos que a

personagem Tio Raul, responsável pela manutenção da moral pequeno-burguesa, mostra-se tão desequilibrada quanto Gilberto, pelo menos da forma como este último fora pintado na sequência do *flashback*; assim como se revela tão adúltera quanto Judite, pois pretendia trair o irmão para ficar com a cunhada. O discurso masculino da moral não se sustentou em seus pilares e demonstrou ser hipócrita, desencadeador das infelicidades das personagens.

Percebe-se que, à exceção da Tia Odete – esposa do Tio Raul –, que é afetada por uma espécie de monomania (sempre que está em cena, fala o mesmo texto – “Está na hora da homeopatia!”), os sujeitos desequilibrados se concentram nas personagens masculinas. Judite e Glorinha, apesar de sofrerem pressões violentas por parte da família, representam a liberdade de viver a vida conforme os impulsos do desejo. Gilberto e Tio Raul vivem a tensão entre valores morais e desejos latentes, que os leva ao desequilíbrio.

Tia Odete, como não tem participação direta na ação dramática, funciona como mais um índice importante para compreendermos a personagem Tio Raul. Sua fala, somada à descrição de suas aparições, indicam a corrupção a que o mundo de Tio Raul estava submetido.

Aparentemente, Tio Raul mantém um casamento estável, mas essa estabilidade nada mais é do que um efeito discursivo para abafar a morbidez que afeta o casal. A frase de tia Odete é exclamativa e exprime sentimentos que desconhecemos. No entanto, considerando que o conteúdo semântico do enunciado expressa preocupação com a hora do medicamento, reportamo-nos a situações maternas, em que as mães dedicam-se zelosamente à saúde dos filhos. O casal não tem filhos, sendo Glorinha, a sobrinha, quem ocupa o lugar de filha. Tia Odete assume o espaço de mãe e de esposa, mas seu silêncio na casa, rompido apenas pelo enunciado exclamativo, indica que ela não se encontra em condições de exercer nenhuma das duas funções. É esposa por convenção e, enviesadamente, procura manter a moral esponsalícia. Sua primeira aparição ocorre no início do segundo ato, quando a cena se desloca para o espaço da casa de Tio Raul. A didascália informa que se trata de uma “senhora taciturna, rosto inescrutável. (...) Vive fazendo interminável viagem pelos cômodos da casa. Não se senta nunca.” (RODRIGUES, 1993, p. 797). Ser esposa implica ser “dona de casa”, no contexto da moral pequeno-burguesa, e Tia Odete parece jamais sair de casa (“Vive fazendo interminável viagem pelos cômodos da casa”). Além disso, a esposa deve ser discreta, recatada e honesta, conforme a mesma moral, e Tia Odete expressa esses atributos pelo comportamento de nunca se sentar. A didascália é categórica no uso do advérbio “nunca”, o que pressupõe que, depois de um determinado momento de sua vida, a personagem deixou de se sentar.

Teçamos algumas poucas considerações a respeito desse comportamento. O sentar-se envolve acomodar o corpo, apoiando-se a pelve em alguma superfície horizontal. Como é na pelve que se situam os órgãos sexuais e as nádegas, e como ambas as regiões costumam ser, em nossa cultura, investidas de um imaginário erótico, entendemos a atitude de Tia Odete como enviesadamente recatada, uma vez que a personagem evita se sentar para que, no contato da pelve com a

superfície de apoio, não possa vir a sentir prazer. Nossa interpretação se vale de duas razões. Primeiramente, a personagem não se sente “nunca”, o que já nos sugere uma obsessão de ordem sexual, levando em conta que uma gama de personagens rodriguianas padece dessa obsessão. Em segundo lugar, apoiamo-nos num sentimento que extrapola os limites da própria peça, mas que nos permite compreender o universo simbólico do dramaturgo. Em *Viúva, Porém Honesta* (1957), farsa que se seguiu imediatamente após a encenação de *Perdoa-me por me traíres*, Nelson Rodrigues faz uso do deboche para criticar muitos de seus adversários, por meio de personagens que, de uma forma ou de outra, os mencionam. A viúva, a quem o título se refere, é Ivonete, filha de Dr. J. B., dono de um grande jornal. A peça começa com Dr. J. B. conversando com amigos, dizendo-lhes que não conseguia fazer a filha se sentar. Viúva de Dorothy Dalton, um crítico teatral homossexual, Ivonete expressa sua tristeza querendo apenas ficar de pé. Na noite de núpcias, traíra o marido quatro vezes, mas, depois da morte de Dorothy Dalton, Ivonete se recusa a se sentar, demonstrando fidelidade ao morto. No final da peça, quando ele ressuscita, por intermédio do Diabo da Fonseca, um diabo de verdade, Ivonete, feliz, volta a traí-lo. A honestidade da viúva se expressa, pois, na decisão de não se sentar. O sentar-se estaria associado ao sexo, a uma ação “suja”, daí por que a personagem, tanto em *Perdoa-me por me traíres* quanto em *Viúva, Porém Honesta*, não se senta. Mais uma vez a moral pequeno-burguesa estaria atuando para deturpar os sentimentos e as emoções mais puras.

Em *Perdoa-me por me traíres*, o dramaturgo reforça o estranhamento ao enfocar, de forma expressionista, o comportamento da personagem. A função de esposa é ratificada apenas depois da morte do Tio Raul, quando Tia Odete “caminha lentamente para o marido morto”, “senta-se no degrau”, “pousa a cabeça de Raul em seu regaço” e, “na sua doçura nostálgica”, diz-lhe: “Meu amor!” (RODRIGUES, 1993, p. 825). É o único momento em que ela se expressa de forma diferente, num enunciado de conteúdo afetivo. Como se a confissão do amor só pudesse se dar depois da morte do ser amado.

Nesse sentido, unindo os enunciados anteriores a esse último, podemos inferir que, mais do que esposa, Tia Odete estaria ocupando na vida de Raul o espaço materno. “Está na hora da homeopatia!” nos indica que, em seu delírio, a personagem repete uma fórmula que expressaria o zelo com que cuida do outro, no caso, o marido, seu amor. Mas um zelo que é próprio da preocupação materna. Na sociedade moderna, ou seja, burguesa, a mulher adquire seu valor por ser procriadora e mãe. Uma vez que tia Odete não procriou, exerce a função materna sobre a sobrinha e sobre o marido. Mas nem mãe consegue ser plenamente, pois está imersa patologicamente numa monomania.

Tia Odete parece ser, no contexto expressionista da peça, mais uma imagem projetada da mente perturbada de Tio Raul, sobretudo quando lemos, em duas didascálias do terceiro ato, que, “na sua ausência, sua sombra é projetada no fundo do palco” (RODRIGUES, 1993, p. 815), ou que “quando está ausente, sua sombra, enegrecida, é projetada no fundo do palco, andando de um lado para o outro” (RODRIGUES, 1993, p. 823). Se a peça é dividida entre um plano no presente e

outro no passado, é o plano do presente que encerra a ação efetiva, cabendo ao plano do passado, também ele dramático, a função de esclarecer os acontecimentos presentes, revelando que os fatos anteriores se repetem no presente da ação dramática. O terceiro ato apresenta o momento mais tenso da ação, quando Tio Raul decide matar a sobrinha. O palco se torna, como já dissemos anteriormente, o espaço interno da consciência de tio Raul, e a presença de Tia Odete se materializa fantasmagoricamente, mediante projeção de sua sombra. Observe-se que, quanto mais Tio Raul se aproxima do delírio, mais a sombra de Tia Odete se engrandece, promovendo um efeito visual perturbador. A projeção de sombras na cena constitui um recurso muito caro à encenação expressionista, técnica também utilizada no cinema expressionista alemão.

Se em *Perdoa-me por me traíres* os valores pequeno-burgueses, sob enfoque masculino, são postos em questão, pela atitude liricamente transgressora de Gilberto, autor da bela frase que dá título à obra, não escapa ao nosso olhar crítico o momento em que o discurso dramático trai, ele mesmo, uma concepção ideológica masculina conservadora. Trata-se de um momento circunstancial, no início da peça, quando a cena se passa na casa de Madame Luba. Pola Negri, “garçom típico de mulheres”, é descrito na didascália da seguinte maneira: “Na sua frenética volubilidade, ele não para. Desgrenha-se, espreguiça-se, boceja, estira as pernas, abre os braços” (RODRIGUES, 1993, p. 783). Mais adiante, tentando confortar Glorinha, a personagem “começa a falar com grandes atitudes, rasgando gestos imensos, com mil e uma inflexões” (RODRIGUES, 1993, p. 785). Interrompe sua fala, em dado momento, para dar uma “gargalhada esganiçadíssima” (RODRIGUES, 1993, p. 786). É evidente que a personagem constrói, para a cena, uma atmosfera descontraída, que levará o leitor, possivelmente, ao riso. Não há nenhum texto sentencioso que exponha a personagem ao ridículo, à crítica contundente. No entanto, a associação da imagem do homossexual ao riso, recurso largamente explorado pelo teatro até então, não deixa de subscrever uma ideologia masculina que vê o homossexual como a figura do *outro*. O *outro* do masculino. Não estamos afirmando que o homossexual não deva ser associado a situações cômicas, mas a construção dessas didascálias exprime um discurso masculino que se afirma enquanto tal abordando o tema como o espaço do *outro*.

Não podemos nos referir ao *Outro*, conforme Paterson (2004), sem levar em consideração um grupo de referência. Vale salientar que esse grupo de referência se coloca, as mais das vezes, como espaço de poder, a partir do qual se filtram os traços da alteridade. Só poderemos identificar uma ideologia se dois conjuntos de crenças, no mínimo, entram em conflito, o que marcará as divergências ideológicas entre os grupos envolvidos. A caracterização de cada conjunto de crenças passa pela identificação, num dado contexto, das respostas às seguintes questões: Quem (não) pertence ao grupo? Que fazemos? Que queremos? Por que o fazemos? Que é bom ou mau para Nós? Quais são as nossas relações com os outros? Quem acede aos recursos de nosso grupo? Sem se ater a essas perguntas, o analista poderá

encontrar dificuldades em identificar qual o grupo de referência e como esse grupo processa a alteridade.

Assim como Paterson (2004), compreendemos a imagem do *outro* numa perspectiva não-imanentista. Os processos discursivos podem construir uma imagem variável do *outro*, alternando, num mesmo espaço textual, entre os traços negativos e positivos, a fim de marcar a alteridade. Dessa forma, atravessado por valores ideológicos, o discurso sobre o *outro* conduzirá nossa apreensão da alteridade, reproduzindo a ideologia dominante ou superando-a.

Além disso, só podemos apreender a alteridade mediante as estratégias enunciativas do texto, como a construção do espaço, a descrição dos traços físicos, indumentários, linguageiros e onomásticos do *Outro*. O processo discursivo cria vínculos estreitos entre o parecer e o ser daquele ou daquela que a ficção designa como sendo *Outro*.

No caso específico da personagem Pola Negri, em Nelson Rodrigues, comecemos por analisar a estratégia onomástica de que se vale o dramaturgo. Pola Negri (1895-1987) foi uma atriz, de origem polonesa, que fez muito sucesso no tempo do cinema mudo.

É fato notório que muitos dos homens homossexuais assumidos se auto-denominam com apelidos femininos, seja como “nome de guerra” exclusivo para espaços públicos, seja como forma de manifestar um humor *camp* em rodas de amigo⁵. Em pesquisa realizada por James Green (2000, p. 171), tem-se notícia de que, já nos anos 30, “o uso expressamente feminino de roupas, maquiagem e sobancelhas tiradas e os apelidos não-masculinos eram comuns entre as bichas”. Um homossexual se chamar “Pola Negri”, por exemplo, é, pois, uma atitude *camp* comum no Brasil.

Nelson Rodrigues procura representar, naturalisticamente, um tipo humano bastante corriqueiro: um homossexual assumido. Não é exatamente essa a questão que levantamos. O que nos interessa é como o discurso dramático nesta peça inscreve a presença do *outro*. Pola Negri foi o nome escolhido pelo dramaturgo para caracterizar um “garçom típico de mulheres”. O termo *garçom*, do francês *garçon* (rapaz), designa, em língua portuguesa, um empregado que serve à mesa dos restaurantes. No contexto da peça, Pola Negri é um empregado. Curioso é o qualificativo “típico de mulheres”. O adjetivo “típico” marca a alteridade da personagem, expressando que o tipo de Pola Negri equivale ao dos empregados que cuidam de mulheres. Só para citar um exemplo de contexto urbano carioca, em que se insere o espaço físico da peça rodriguiana, era muito comum, no bairro da Lapa,

⁵ O termo *camp* costuma ser dirigido à cultura *gay*, mas não se restringe a ela, como atesta Susan Sontag, em seu ensaio pioneiro sobre o assunto, *Notes On Camp* (http://interglacial.com/~sburke/pub/prose/Susan_Sontag_-_Notes_on_Camp.html). Segundo a autora, o *camp* é um modo de ver o mundo como um fenômeno estético, valendo-se do artificial e da estilização. Para qualificarmos uma coisa ou pessoa como *camp*, é necessário compreendê-las como se estivessem sempre representando um papel. Em outros termos, elas concebem a vida como um teatro. A ambigüidade é característica do *camp*: quando uma pessoa ou uma coisa é *camp*, a duplicidade as envolve. No caso específico da cultura *gay*, o *camp* se caracteriza no gosto pelo andrógino, no exagero dos atributos sexuais e nos maneirismos pessoais.

muitos homossexuais oferecerem serviço de empregado nas pensões e cabarés há pelo menos um século. Teoricamente, a personagem é classificada como tipo, mas a informação da didascália remete especificamente a um tipo social estigmatizado. Assim, a tipificação demarca o *outro* como diferente, particular.

Em outra didascália, Pola Negri, “na sua frenética volubilidade, não pára. Desgrenha-se, espreguiça-se, boceja, estira as pernas, abre os braços” (grifos nossos). Mais uma vez o adjetivo, aqui, é relevante para nossas conclusões. “Frenético” deriva de *frenesi*, o que é delirante, desvairado, extravagante. É um qualificativo que modifica o nome “volubilidade”, mas caracteriza o sujeito de que se fala — o próprio Pola Negri. Esse “desvario” se justifica pela sequência de ações físicas da personagem, o que demonstra que ela é, no mínimo, afetada. Apesar de o dramaturgo não usar a palavra, o comportamento de Pola Negri, pela descrição da didascália, é de uma “bicha louca”, expressão popularmente conhecida, sobretudo na época em que a peça foi lançada⁶. Segue-se a essa cena outra em que Pola Negri “começa a falar com grandes atitudes, rasgando gestos imensos, com mil e uma inflexões”. Vê-se que se mantém coerente o paradigma de signos referentes à “bicha” desvairada, que se enriquece com a menção à “gargalhada esganiçadíssima”. O uso do superlativo expressa o valor ideológico subscrito no discurso dramático em questão. A gargalhada é exageradamente esganiçada, o que fere o bom-tom e a imagem que se tem de um homem viril. Ser “louco” e “desvairado” constitui atributos de sujeitos que, sendo homens, desafiam as representações do masculino varonil. Tais atributos dados à personagem geram, no contexto da peça, o riso e o ridículo. Nesse momento, a peça delimita bem o que é o padrão de referência e o que se inscreve, com relação a esse padrão, como o diferente, o *outro*. Nada obstante, em virtude do estilo naturalista com que a personagem é construída, a cena não chega a ser agressiva nem censura diretamente o comportamento da personagem, mas demarca o espaço de uma alteridade. Pola Negri tem uma forma *camp* de ser, mas a cena rodriguiana não aposta no estilo *camp*. As didascálias revelam um discurso masculino que toma – a nosso ver, com certa reserva – as ações do *outro* como extravagantes, superlativas.

Considerações Finais

Constatamos que o final trágico da personagem Gilberto se deu pelo choque entre duas vontades: por um lado, o poder instituído, que impõe aos indivíduos um discurso masculino marcado por valores ideológicos precisos — Tio Raul é o representante mais forte desse poder; por outro, o comportamento da personagem Gilberto, cujo discurso, sustentado em determinado momento de sua vida, vai de encontro aos pressupostos do que se deve esperar de um homem.

Nelson Rodrigues constrói uma personagem, responsável, inclusive, pela criação da frase-título da peça, que ganha nossa simpatia, não obstante sua cena ter

⁶ Green (2000), no capítulo intitulado “Sexo e vida noturna, 1920-1945”, dedica um tópico para discutir a insurgência e o sentido dos nomes dados ao homossexual masculino. “Bicha”, termo de origem controversa, designa o homossexual passivo, efeminado.

adquirido contornos amplificados pela mente obsessiva de Tio Raul (lembramos que Gilberto, personagem de um passado remoto, só aparece em cena mediante *flashback* realizado por Tio Raul). Tio Raul é porta-voz da opinião pública e reproduz, autoritariamente, os valores consagrados pela sociedade burguesa. Quem ousa infringir os valores que correspondem às crenças sobre o masculino, deve ser punido. Foi o que aconteceu com Gilberto. O poder hegemônico vence seus “detratores”.

No entanto, toda a peça é construída de forma que a figura de Tio Raul possa expressar, na esfera privada, o máximo de hipocrisia, obsessão, perturbação. Assim, o leitor nutrirá uma simpatia maior pela personagem Gilberto, em detrimento da antipatia gerada pela figura de Tio Raul. Se no final da peça as máscaras caem e Tio Raul demonstra um comportamento não condizente com o discurso que sustenta, fica-nos a conclusão de que o discurso de Gilberto, mesmo se chocando com a moral pequeno-burguesa, revela uma pureza nostálgica. Mais vale perseguir os sentimentos puros do que negá-los e se subjugar a valores impostos por uma sociedade com interesses bastante particulares. Desconsiderar essa premissa é assumir comportamentos hipócritas (os indivíduos terminam sempre praticando aquilo que condenam) ou psicopatológicos, como foi o caso de Tio Raul.

Não obstante isso, o texto de Nelson Rodrigues, ao se valer da personagem Pola Negri, na cena de abertura da peça, revela valores ideológicos que mantêm vínculos com as representações hegemônicas sobre o masculino, pelo menos no que tange ao comportamento sexual da personagem. Apresentada pelo viés do cômico e do ridículo, ela faz parte da tradicional galeria de personagens “homossexuais” que são construídas como *alteridade* pelo olhar androcêntrico da literatura dramática brasileira de então.

É inegável, entretanto, que o dramaturgo, ao contrário do que se via até o momento, constrói em seu drama personagens masculinas complexas. Considerando especificamente Gilberto, trata-se de um anti-herói, na medida em que se constitui como anti-norma da masculinidade, longe, portanto, das aspirações idealistas da burguesia quanto à imagem do homem moderno. É uma personagem que sinaliza uma crise da noção moral do quem vem a ser homem. Essa interpretação só é possível se considerarmos que o discurso dramático rodriguiano a constrói de forma que ela funcione como vítima de seu próprio impulso espontâneo, agindo em nome de uma verdade que, para ela, mostrava-se como sagrada. Em última análise, a simpatia que o dramaturgo infunde nessa personagem mostra, de certa forma, uma adesão ideológica ao discurso que ela sustenta para justificar as razões de suas ações.

É certo que o discurso religioso, conforme vimos, dialoga com os discursos masculinos nesta peça. Também é certo que, na formação da sociedade burguesa, o discurso religioso foi usado para garantir à população uma formação moral e que esse mesmo discurso constrói valores androcêntricos sobre o homem equivalentes aos valores cultivados pela sociedade burguesa em ascensão. As crenças sobre a masculinidade na sociedade capitalista se valem de princípios morais comungados pela ideologia católica. No entanto, na peça aqui analisada, a representação que se

tem do masculino ganha novas luzes com a interferência muito particular do discurso religioso. De um lado, ele é utilizado como fundamento moral para caracterizar o discurso sustentado pela galeria de personagens que, ao reafirmarem os valores masculinos hegemônicos, se portam como adversárias dos anti-heróis. Por outro lado, em vez de ser concebido como verdade suprema, a partir da qual se compreende o universo do drama, o discurso religioso em *Perdoa-me por me traíres* é tomado para enfatizar o valor metafísico das chamadas “verdades supremas” do homem, o que se relaciona ao amor “absoluto”. Dessa forma, mesmo contrariando a moral burguesa e católica em muitos de seus pressupostos, as personagens masculinas em questão atribuem valor sagrado ao amor. A personagem masculina martirizada procura vencer todos os obstáculos, mas é aniquilada em nome daquilo que lhe é mais sagrado: o sentimento puro. Em se tratando de “homem”, ele diverge do senso comum, logo do sistema de crenças hegemônico sobre a masculinidade.

Referências:

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

BRANDÃO, Maria Helena Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Unicamp, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GREEN, James Naylor. *Além do carnaval*. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: UNESP, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Curitiba: Criar Edições, 2005.

MOSSE, George L. *The image of man — the creation of modern masculinity*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1996.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

PATERSON, Janet M. “Pour une Poétique du Personnage de l’Autre.” In: *Figures de l’Autre dans le roman québécois*. Québec: Éditions Nota Bene, 2004. p. 17-38.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

SIQUEIRA, A. *Crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno*. 352f. Tese de Doutorado em Teoria da Literatura – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

VAN DIJK, Teun. A. *Ideología y discurso*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A, 2003.

VIEIRA, Antônio. *Sermão do bom ladrão & outros sermões escolhidos*. São Paulo: Landy, 2003.