



---

## A NARRATIVIDADE EM *A MULHER SEM PECADO*, DE NELSON RODRIGUES

\*\*\*

## THE NARRATIVITY IN *A MULHER SEM PECADO*, OF NELSON RODRIGUES

Claudiomar Pedro da Silva<sup>1</sup>

**Recebimento do texto:** 21/09/2016

**Data de aceite:** 30/10/2016

**RESUMO:** O presente artigo faz uma análise acerca de uma das especificidades do texto cênico, que se pauta nas indicações cênicas, também conhecidas como rubricas ou didascálias; trata-se de um recurso narrativo próprio desse gênero literário, que funciona como orientações para montagem do espetáculo e direcionamento à leitura da peça. No teatro, apresenta-se uma história que não é simplesmente contada, mas representada como se fosse a realidade; ao dispensar a mediação do narrador, o dramaturgo utiliza-se de duas camadas textuais para construir o enredo: a primeira é constituída dos diálogos entre as personagens; a segunda é formada pelas didascálias, incluídas no texto, em maior ou menor dimensão, de acordo com o estilo de cada dramaturgo. Nesse sentido, a partir de conceitos teóricos da dramaturgia e da literatura, é significativo um estudo sobre a estrutura da peça *A mulher sem pecado* (1941), de Nelson Rodrigues, a fim de investigar as indicações cênicas e a função que elas adquirem no texto, seja para instruir na montagem do espetáculo ou auxiliar o leitor na localização espaço-temporal.

**PALAVRAS-CHAVE:** Moderno Teatro Brasileiro; Nelson Rodrigues; *A mulher sem pecado*; Didascálias e narratividade.

**ABSTRACT:** The present article analyzes one of the specificities of the scenic text, which is based on the scenic indications, also known as headings or stage directions. It is a narrative expedient of this literary genre, which functions as guidelines for setting up the show and directing to the reading of the play. In the theater, a story is presented that is not simply told but represented as if it were reality. To dispensing the mediation of the narrator, the playwright uses two textual layers to construct the plot: the first one consists of the dialogues between the characters and the second is formed by the stage directions, included in the text, in greater or lesser extent, according to the style of each playwright. In this sense, from a theoretical conception of dramaturgy and literature, a study on the structure of Nelson Rodrigues' play *A mulher sem pecado* (1941) is significant, in order to investigate the scenic indications and the function they acquire in the text, to instruct in the setting of the spectacle or to assist the reader in the space-time localization.

**KEYWORDS:** Modern Brazilian Theater; Nelson Rodrigues; *A mulher sem pecado*; Stage directions and narrativity.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT/PPGEL e Professor da rede estadual de ensino de Mato Grosso – SEDUC/MT. E-mail: claudiomarp@hotmail.com





---

A peça teatral é, antes de tudo, um texto cênico e, por isso, literatura. No caso deste artigo, a proposta é uma análise sobre o texto cênico, sem alcançar o nível de espetáculo, de modo que não se poderá analisar a interpretação, mas os elementos da enunciação dramática, sobretudo as didascálias. O texto dramático traz, no seu bojo, diversos elementos que estão vinculados à linguagem teatral, pois a construção da personagem, tempo e espaço estão configurados nos patamares próprios do gênero. Segundo Artaud, as palavras se originam nas ações e relações humanas “isto é, se as palavras ao invés de serem consideradas apenas pelo que dizem gramaticalmente falando forem ouvidas sob seu ângulo sonoro.” (ARTAUD, 1987, p. 152).

Nessa perspectiva, tanto a ficção narrativa quanto a ficção teatral contam uma história, porém é latente a distinção entre ação narrativa e ação teatral. Na narrativa, a apreensão do enredo se dá de forma abrangente, o narrador pode apresentar vários episódios, diferentes personagens e lugares, o tempo pode ser indeterminado, pode-se retroceder, utilizando-se de flashback, pode-se detalhar cenas das mais diferentes possibilidades. Na ação teatral, o conflito dramático, que “resulta de forças antagônicas do drama. Ele acirra os ânimos entre duas ou mais personagens, entre duas visões de mundo ou entre posturas ante uma mesma situação.” (PAVIS, 2015, p. 67).

Walter Benjamin, no ensaio *O narrador*, afirma que essa categoria não está de fato presente entre nós, pois ele representa algo distante e que se distancia ainda mais. Para o autor descrever o narrador não significa trazê-lo mais perto de nós e sim aumentar a distância que nos separa dele. O narrador





---

pretende nos mostrar que formamos uma rede e temos histórias familiares, sócio-culturais, afetivas, fantasias e da memória revividas a todo instante nas narrativas.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de arteção - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos vão contar a seguir. (BENJAMIN, 1985, p. 205, destaque do autor).

Ao descrever o trabalho do narrador e a sua ligação com o ofício manual, o autor nos remete a uma reflexão acerca dos indícios da evolução que poderia culminar na morte da narrativa, com o surgimento do romance na era moderna.

O texto teatral dispensa o narrador, as personagens se fazem presente por meio de um diálogo direto. Ao serem criadas na peça, pelo dramaturgo, as personagens são capazes de sustentar a ficção dramática e constituir o enredo, pois seus diálogos e atitudes contribuem para a estruturação do texto. As personagens no teatro constituem um dos elementos mais significativo, já que é com elas que a ficção torna-se patente; e também é por meio delas que surgem as possibilidades de imaginação que se cristalizam em ações nas peças. "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).

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” (ROSENFELD, 2005, p.33, grifo do autor). As variadas possibilidades de leitura convida o interlocutor 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 pelo dramaturgo.

Diante disso, surge um questionamento: afinal, o que se pode entender por teatro? Para responder, precisamos, antes de qualquer situação, considerar que o teatro é uma arte e, por sinal, uma arte que está associada à história da humanidade. Percebe-se sua relevância desde a Antiguidade Clássica, perpassando os períodos históricos das grandes descobertas, inclusive como uma ferramenta utilizada pelos governantes e pela igreja. E, mesmo com o advento das tecnologias, o teatro vem sendo um forte elemento cultural das sociedades e continua causando encantamento.

A palavra teatro tem origem grega *theatron* que significa o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar. Vale lembrar que durante muito tempo, na língua clássica dos séculos XVII e XVIII, o termo *teatro* também denomina a cena propriamente dita. Contudo, por uma translação metonímica, surge à arte teatral, o gênero dramático. Em





---

Francês e em português, o termo *teatro* guardou a ideia de uma arte visual, enquanto nenhum substantivo tomou o sentido do conceito do texto.

Procurando apontar algumas respostas a este questionamento, Heliadora (2008) diz que teatro pode ser de um lado uma atividade, uma forma de arte, na qual as pessoas representam um acontecimento vivido por personagens fictícios, por outro, também pode ser o lugar onde essa atividade acontece. Mas, como que em uma folha de papel, um lado reclama o outro, nesta arte uma parte reclama a outra. No entanto, como é uma arte representada, implica afirmar que há algo que vem antes da encenação. Certamente é o texto, que necessariamente precisa ser produzido por alguém. Quando da produção de um texto cênico, o autor preocupa-se com a representação de sua produção e também com a interpretação e compreensão do público.

Augusto Boal (2005) diz que teatro é ação e para que o conflito dramático seja caracterizado é necessário que os diferentes querereres dos mais diferentes personagens entrem em choque. Os conflitos não se resolvem, nem se dissolvem em cena, eles são acirrados. O espetáculo termina sempre inacabado. “O espetáculo é o início de uma transformação social necessária e não um momento de equilíbrio e repouso. *O fim é o começo!*” (BOAL, 2005, p.19, grifo do autor). Boal também nos leva a pensar acerca do que é para Aristóteles, em sua definição a Tragédia é a imitação das ações da alma racional do homem, as paixões desse homem transformadas em hábitos, em busca da felicidade, que consiste no comportamento virtuoso.





---

Dentro do universo teatral, o uso da palavra drama é demasiadamente relativo, uma vez que tanto pode significar o gênero, quanto o próprio conflito da ação cênica. De origem grega, o termo *drama* 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 marco do teatro na Idade Média foi o drama litúrgico, apresentado como parte dos serviços religiosos para divulgar a moralidade e os mistérios da religião dominante. Mas, nesse período, os menestréis também desenvolveram espetáculos constituídos de muita ação dramática, arte de múltiplas habilidades.

De um modo geral e, principalmente, para o público não-especializado no Brasil, o termo *drama* significa o gênero que se opõe a comédia. Já na corrente americana adotada pela dramaturgia brasileira, *drama* é imediatamente associado ao drama psicológico. Por isso, que drama e teatro são constantemente utilizados com o mesmo sentido na língua portuguesa.

Szondi (2001) conceitua drama a partir de um ponto de vista terminológico. Sendo um conceito histórico, ele representa um fenômeno da história literária:





---

[...] o drama, tal como se desenvolveu na Inglaterra elisabetana e sobretudo na França do século XVII, sobrevivendo no classicismo alemão. Ao colocar em evidência o que “precipitou” na forma dramática como enunciado sobre a existência humana, ela faz de um fenômeno da história literária um documento da história da humanidade. Deve-se mostrar as exigências técnicas do drama como reflexo de exigências existenciais, e a totalidade que ele projeta não é de essência sistemática mas filosófico-histórica. A história foi banida para os hiatos entre as formas poéticas, e unicamente a reflexão sobre a história é capaz de lançar pontes sobre eles. (SZONDI, 2001, p. 26, grifo do autor).

De acordo com o conceito de Szondi, o drama não tem vínculos históricos somente em seu conteúdo, tem também em sua origem. Considera também que a forma de uma obra de arte é algo inquestionável e que geralmente o conteúdo de uma peça só pode ser obtido em uma época se considerar o contexto sincrônico. Para ele, esse conceito de drama compreendido como o momento de um questionamento sobre a possibilidade do drama moderno, designa-lhe apenas uma determinada forma de poesia teatral.

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).

Os elementos teatrais constituem uma diversidade tamanha; a exemplo disso, pode-se lembrar a polêmica criada com os amantes do texto e amadores do espetáculo. Todavia, é válido afirmar que esta oposição





---

ideológica é de natureza da cultura ocidental, pois tende ao dar mais importância ao texto e a sucessão do discurso. Na medida em que o texto e literatura são tidos quase sempre como sendo gêneros nobres, passam a ter para si a vantagem de uma conservação pura para as gerações futuras, pelo menos é o que se considera.

Diante disso, podemos perceber que não há uma oposição irremediável e absoluta entre teatro puro e literário, mas sim uma oposição dialética entre o autor e seu texto. E quando da teatralização do texto que envolve a montagem do espetáculo e a interpretação cênica, utilizando cenas e atores para construir situações, eis que outro elemento muito importante do teatro impera: a figura do encenador, que é o responsável pela visualização cênica do texto.

Mediando estas ideias, o texto é o ponto de intersecção entre o conteúdo expresso e a preocupação do autor que procura comunicar alguma temática da vida sob seu ponto de vista. O mesmo caráter pode ser demonstrado em relação ao espectador do drama, uma vez que o discurso está carregado de ideologias, mas as falas das personagens não é uma alocação dirigida diretamente ao público. Bem pelo contrário, o público assiste à conversa dramática paralisado, de braços cruzados, calado e com a impressão de que o que ele está vendo constitui-se em um segundo mundo. Mas, “[...] sua passividade total tem [...] de converter-se em uma atividade irracional: o espectador era e é arrancado para o jogo dramático, torna-se o próprio falante (pela boca de todas as personagens, bem entendido).” (SZONDI, 2001, p. 31, grifo do autor). A relação estabelecida entre o drama





---

e o espectador não sofre interferência, já que não há invasão por parte do espectador no drama, nem interpelação do espectador pelo espetáculo.

O espetáculo é uma interpretação do texto, um produto ressignificado. Essa situação pode implicar em tensão entre o grupo de encenadores e o autor.

Os textos dramáticos são criações inventadas e representadas ao longo dos séculos e retratam acontecimentos e temáticas como: o amor, o ódio, a guerra, a família, a felicidade, a reflexão ou a morte. Temáticas estas que tanto preocupam quanto divertem o ser humano. De acordo com Rosenfeld (2008), existem textos cênicos que não constam na historiografia literária por sua insignificância estética, mas mesmo assim revelam-se bons para a representação teatral. E há outros textos que possuem um elevado nível literário que não possuem valor teatral, são os chamados dramas de leitura. Cada autor possui um estilo próprio de produzir drama.

Com forma de escrita peculiar, o texto dramático se diferencia dos outros gêneros, já que apresentam diálogos entre as personagens, não só o que as personagens vão falar, mas também o modo como têm que falar. Assim, o texto deve conter informações relevantes sobre o cenário, o uso dos movimentos e gestos, a indumentária e a variação de estado de espírito da personagem, informações que são fornecidas pelo autor por meio das indicações cênicas. Dessa forma,

o texto o evoca como instância complementar para a totalização de seus efeitos estéticos. Tal designação aponta





---

especificamente para todas as informações que se inscrevem no conjunto escritural, incluindo-se aí o título e (quando há) a sugestão autoral de inserção da obra numa das espécies do gênero; a distribuição dos discursos pelos intérpretes e as didascálias ou rubricas destinadas à direção cênica. O adjetivo *dramático* explicita a abordagem do texto como objeto literário, pelo critério da análise das estratégias discursivo-poéticas que lhe conferem qualidades artísticas. (NUÑEZ, 1999, p. 71, grifo do autor).

O texto cênico é a base para a construção do espetáculo teatral, em todos os aspectos e conjecturas, uma vez que é por meio dele que, por exemplo, as personagens surgem e discursam, ocupando o lugar de sujeitos na trama. Para Magaldi (2004), os diálogos de uma peça precisam ser únicos, para determinada situação que envolve uma ação, assim como deve harmonizar o conjunto de desempenho, até amarrar-lhe os gestos e movimentos, já que o poder da síntese capta o público pelo choque.

O teatro se caracteriza como uma narrativa dialogada, uma vez que o “[...] o diálogo é o suporte do drama. Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama.” (SZONDI, 2001, p. 34). Sendo assim, o diálogo sempre guarda um conflito que se manifesta em uma trama ou enredo com início, meio e fim. Desse modo, os textos cênicos ostentam elevada taxa de literalidade. No texto cênico, a linguagem é empregada segundo os padrões literários, e não poderia ser diferente, já que o texto dramático se alimenta da linguagem literária. E lembrando o que nos afirma Barthes (2007, p. 43), “[...] o teatro é um ato total”.





---

Ao analisar um texto cênico temos que pensar que há um texto principal, o ficcional e um texto secundário, o das indicações cênicas. Um texto complementa o outro para que o leitor possa compreender a peça. As indicações cênicas ou rubricas se constituem como um elemento de sustentação da montagem, também denominadas de didascálias, que são instruções dadas pelo autor da peça a seus atores (teatro grego, por exemplo) para interpretar o texto dramático. Contudo, “O termo *indicação cênica* ou *rubrica*, mais frequente atualmente, parece mais adequado para descrever o papel metalinguístico deste texto secundário.” (PAVIS, 2015, p. 96, grifos do autor).

Na Idade Média, as marcações cênicas estavam presentes em peças religiosas com a função de detalhar a simbologia dos rituais. As didascálias passaram a ter função prática, como recurso para montagem da peça, com informações diretas que envolvem as ações das personagens, o cenário e as indumentárias. A didascália ganhou um espaço definitivo, como parte integrante do texto dramático no século XIX e com o surgimento de teorias no século XX. Nesse contexto, até a metade do século XXI, as indicações cênicas ocupam um lugar marginal dos textos cênicos (nas edições impressas), mas ganham mais destaque a partir das práticas de Beckett que toma as indicações cênicas como parte constituinte e até mesmo fundamental da peça.

A rubrica é dotada de potencialidade literária e seria incorreto reduzi-las a meros suportes da ficção. Há de ser reconhecida a dimensão de uma narrativa relativa ao cênico, que se constitui em uma esfera independente.





---

“As rubricas, enfim, projetarão um antes ou um depois, um além ou um aquém, oferecendo uma possibilidade de se ler o cênico no literário.” (RAMOS, 2001, p.21).

Nesse sentido, as indicações cênicas subsidiam a ficção teatral, uma vez que propicia suporte para as coordenadas espaço-temporais, com informações acerca das personagens e à ambientação dramática. A indicação cênica não é um texto autônomo é um texto de apoio para os diálogos, sem embargo há privilégio ao texto principal. A saber, estes elementos cênicos são tão precisos que clamam uma voz narrativa. Logo, as indicações cênicas se constituem como elementos narrativos, pois introduzem ou dão suporte para as falas, são destinadas a “esclarecer ao leitor a compreensão ou modo de apresentação da peça. Por exemplo: nome das personagens, indicações das entradas e saídas, descrição dos lugares, anotações para a interpretação etc.” (PAVIS, 2015, p. 206).

No teatro, o narrador se manifesta por intermédio da “voz off” ou se concretiza numa personagem situada mais ou menos à margem da ação. A partir do momento que as personagens assumem papéis individuais e se naturaliza, é necessária revelar seus dados.

Nelson Rodrigues utiliza das indicações cênicas em *A mulher sem pecado* com relativa abundância sempre entre parênteses e com fonte em itálico, para dar destaque, demarcado após o nome da personagem que está envolvida na ação, entrementes as falas e no início de cada um dos três atos que constitui a peça.





---

*A mulher sem pecado* é a peça inaugural de Nelson Rodrigues, foi escrita em 1941 e encenada em de dezembro de 1942, no Teatro Carlos Gomes do Rio de Janeiro. Estruturada em três atos, a peça apresenta a audácia psicológica do protagonista Olegário, um homem paralítico, com boas condições financeiras, que atua sob pressão e fica próximo a romper a fronteira do consciente. A ambiguidade das personagens provocada pela constante dúvida e desconfiança de Olegário quanto a fidelidade de sua esposa Lídia, mergulhado na loucura que ele mesmo teceu e o desejo por um amor ideal o faz querer sempre mais e quanto mais o quer, mais dependente e inseguro ele fica, mas esse amor ideal não existe. O autor envolve a peça com uma temática corriqueira como o adultério, contudo esconde elementos que envolvem a trama apresentando a transgressão de Lídia, uma mulher sem pecados.

As ações na trama centram nas atitudes obsessivas de Olegário, que tem os serviçais da casa, empregada Inézia e o motorista Umberto, a serviço de sua obsessão e na passividade de Lídia. O protagonista fica durante sete meses se passando por paralítico, em uma cadeira de rodas, com o objetivo de testar a fidelidade da esposa. O desequilíbrio de Olegário durante a trama aumenta gradativamente a porção de ciúme que sente da bela esposa, que tem origem humilde e tem a mãe e o irmão que moram na mesma casa. O seio familiar se constitui em um lugar de constantes tensões, a medida que o protagonista propõe uma investigação da fidelidade de sua amada. Lídia casou com um homem de condição superior a sua e até a “paralisa” o marido a tratava como esposa. Já para Olegário, a esposa tem um limite, esse limite





---

só pode ser ultrapassado com a amante. Lídia é constantemente humilhada, o esposo reitera que a tirou da Aldeia Campista e que sua família dependia financeiramente dele, o provedor. Porém com o desejo de liberdade do círculo opressor do casamento e a busca pela plenitude faz com que Lídia fuja com Umberto, o homem mais ousado que estava no convívio cotidiano.

As indicações cênicas iniciais da peça surgem logo depois da exposição do programa de estreia tendo como finalidade apresentar as personagens, a especificação a que pertencem à ação interpretada e as relações estabelecidas entre elas. Vejamos:

OLEGÁRIO (paralítico e marido de Lídia)  
INÉZIA (criada)  
D. ANINHA (doida pacífica, mãe de Olegário)  
UMBERTO (chofer)  
VOZ INTERIOR (Olegário)  
LÍDIA (esposa de Olegário)  
JOEL (empregado de Olegário)  
MAURÍCIO (irmão de criação de Lídia)  
D. MÁRCIA (ex-lavadeira e mãe de Lídia)  
MENINA (Lídia aos dez anos)  
MULHER (primeira esposa de Olegário, já falecida)  
(RODRIGUES, 1981, p. 43)

As rubricas iniciais ainda nos apresentam o gênero “Drama em três atos” (RODRIGUES, 1981, p. 41), o tempo da ação e nos referencia acerca





---

do lugar da ação, que no caso é “Época: ATUALIDADE” (RODRIGUES, 1981, p. 42). Na sequência o autor apresenta uma indicação cênica que marca a ambientação dramática balizando o espaço cênico da peça:

*(Cenário com um fundo de cortinas cinzentas. Uma escada. Mobiliário escasso e sóbrio. O Dr. Olegário – um paraplético recente e grisalho – está na sua cadeira de rodas. Impulsiona a cadeira de um extremo a outro do palco, e vice-versa. Excitação contínua. Num canto da cena, D. Aninha, de preto, sentada numa poltrona, está perpetuamente enrolando um paninho. D. Aninha, mãe do Dr. Olegário, é uma doida pacífica. Luz em penumbra. Sentada num degrau da escada, está uma menina de dez anos, com um vestido curto, bem acima do joelho, e sempre com as mãos cruzadas sobre o sexo. Luz vertical sobre a criança. Esta é uma figura que só existe na imaginação doentia do paraplético. No decorrer dos três atos, ela aparece nos grandes momentos de crise.)*  
(RODRIGUES, 1981, p. 43, grifo do autor)

Nessa indicação cênica, Nelson Rodrigues propicia ao leitor informações necessárias para a compreensão da peça e alguns elementos do cenário e seu posicionamento no palco, a caracterização de alguns dos personagens e como agem na ação, bem como técnicas de iluminação e informações sobre a trama.

As indicações cênicas intermediárias apresentam diferentes faces com a intencionalidade de delimitar o universo do texto cênico. Para melhor explicitar as potencialidades das rubricas apresentadas na peça *A mulher sem pecado*, analisamos as ocorrências e as classificamos em grupos,





---

apresentaremos os que são mais reiterados pelo dramaturgo. Ganham destaques as indicações cênicas que envolvem as personagens, com sua caracterização, seus movimentos entre outros dados apresentados pelo dramaturgo que indicam gestos, tom e voz:

OLEGÁRIO – Inézia! Inézia!

INÉZIA (*a criada, entrando*) – Pronto, doutor.

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

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

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

[...]

OLEGÁRIO (*curioso*) – Um telegrama. Deixe ver.

INÉZIA (*entregando o telegrama*) – Se D. Lídia souber!...

OLEGÁRIO (*abre o telegrama e o lê com certa ansiedade. Ainda olhos fitos no papel*) – Souber, como? Só se você disser. Você ou Umberto. Mas não caia nessa asneira!

INÉZIA (*com precipitação*) – Deus me livre! Eu não! (*noutro tom*) Mas, às vezes fico assim...

(RODRIGUES, 1981, p. 45, grifo nosso).

Nota-se que as indicações cênicas de Nelson Rodrigues apresentam participação direta na construção de sentido e na constituição dos conflitos que envolvem as personagens e a caracterização da identidade como o faz com Inézia, bem como as entradas e saídas das personagens.





---

Nelson cria também indicações cênicas que demonstram a atmosfera da cena em questão. Vejamos o primeiro diálogo entre Olegário e a esposa Lídia, na passagem o protagonista flutua entre a realidade e a imaginação, diante de acusações acerca da infidelidade da esposa:

OLEGÁRIO (*com irritação*) – E no mínimo esse cavalheiro vai-se instalar aqui!

LÍDIA – Já começou você outra vez!

OLEGÁRIO (*incisivo*) – Outra vez, sim! (*patético*) Que posso fazer senão começar sempre?

LÍDIA – Mas 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 pra você – feio?

OLEGÁRIO (*irritado*) – “Feio”? O que é que é “feio”? Como é imbecil a gente dizer “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 – Você me desafia, hem?

LÍDIA (*enérgica*) – Desafio, sim!

(RODRIGUES, 1981, p. 55, grifo nosso, destaque do autor).

O clima representado no trecho está demarcado pelas indicações cênicas que fornecem ao leitor dados de como as personagens agem no enredo da peça. O protagonista está envolto por insinuações sobre a infidelidade de Lídia e o cotidiano do casamento. As falas de Olegário são





---

autoritárias e estabelecem uma relação de obediência da esposa. A relação conjugal do casal se encontra em estado de desagregação. As rubricas fornecem ao leitor a percepção da obsessão de Olegário com a infidelidade da esposa, esse mal alimenta a traição da mulher em sua mente insana.

A partir da análise investigativa da peça *A mulher sem pecado*, percebe-se como as indicações cênicas contribuem para o leitor compreender a história contada. Pois, há uma contradição desde o título que já de início nos apresenta dois termos “mulher” e “pecado” que tem um significado referenciado nos padrões morais da década de 1940, vê-se que não há mulher sem pecado, uma vez que Lídia sente-se delicadamente envolvida na atmosfera de corrupção que está envolvida no âmbito familiar. As indicações cênicas presentes no primeiro diálogo do terceiro ato entre Lídia e Umberto permite perceber que ela está fascinada:

*(Os dois continuam quase boca com boca)*

LÍDIA – Às vezes, eu penso que se você me encontrasse sozinha num lugar deserto, eu talvez não tivesse tempo de gritar. E você...

UMBERTO – Matar você, sem motivo?

LÍDIA – Com motivo ou sem motivo, não sei. Por amor, por ciúmes – para que eu não fosse mais de ninguém.

UMBERTO (*baixo*) – Gosta de mim?

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

(RODRIGUES, 1981, p. 91, grifo nosso, destaque do autor)





---

Na continuidade do diálogo outra indicação cênica “LÍDIA (*com volúpia e dor*)” (RODRIGUES, 1981, p. 92) aponta que é com volúpia que Lídia escuta no ouvido o palavrão proferido por Umberto o que a encanta e a leva a romper a vida fina e elegante, com seus luxos com cabelereiros, modistas, joias, roupas e todo conforto que a condição de casada lhe propiciava. O desejo da personagem a faz romper a condição de passiva e subserviente ao marido para uma condição de libertação e abandono das amarras de seu casamento. Pode-se pensar que o autor faz provocação ao leitor com pistas falsas, ao anunciar a história de uma mulher e as ações girarem em torno de Olegário e não da mulher “sem pecado”, Lídia.

As ações iniciais da peça apresentam o protagonista em uma cadeira de rodas, fingindo-se de paralítico para testar a fidelidade da esposa. A partir desse percurso, as ações da trama giram em torno de Olegário. Suas ações o levam à ruína com a traição da mulher e na última indicação cênica “(*Olegário aproxima-se de D. Aninha. Esta continua, na sua atitude, enrolando o eterno paninho. Olegário encosta o revólver na frente.*)” (RODRIGUES, 1981, p. 103, grifo do autor) Nelson nos dá uma pista do fim trágico da peça, com o possível suicídio do marido traído. “A rubrica final determina que Olegário encoste o revólver na frente. Presumivelmente, vai suicidar-se.” (FRAGA, 1998, p. 51).

Quando se trata do texto cênico, lembremos que “a função narrativa subsiste nas marcações cênicas” (ROSENFELD, 1985, p.174). As indicações cênicas, ora descrevendo, narrando ou indicando aspectos das personagens,





contribuem para que seja possível ao leitor acompanhar a narrativa da peça, ao estabelecer um diálogo com o texto principal.

### Referências

- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **História e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues expressionista**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- HELIODORA, Barbara. **O teatro explicado aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- MAGALDI, Sábado. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 2004b
- NUÑEZ, Carlinda Fragale. Pate. O teatro e o gênero dramático. In: JOBIM, J. Luís (Org.) **Introdução aos termos literários**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: construção do personagem**. São Paulo: 1989.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.





---

RAMOS, L. F. A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais & poética da cena. **Revista Sala Preta**, n. 1, 2001. Disponível em: <[www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57001/59998](http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57001/59998)> Acesso em: 04/01/2017.

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

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: DESA, 1985.

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

\_\_\_\_\_. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

**NOTA DOS EDITORES:** O conteúdo deste texto é exclusivamente de responsabilidade de seus respectivos autores.

