

Ação e imagin(ação) em *A falecida* de Nelson Rodrigues

Thais CARVALHO FONSECA¹
Jarbas COUTO E LIMA²
Universidade Federal do Maranhão

Nelson Rodrigues já é tradicionalmente conhecido como o dramaturgo do inconsciente. Conforme Martins (1981), Rodrigues incorpora à sua dramaturgia as noções de psicanálise desenvolvidas por Freud, explorando um teatro que ele mesmo denominou de desagradável: “O teatro é uma experiência profundíssima, que tem que ser desagradável, ofender e massacrar o espectador” (RODRIGUES). Santos (2008) registra que Nelson Rodrigues é dono de um teatro não apenas marcado por certas obsessões ou ideias fixas que o tornavam, aos olhos da crítica de sua época, um dramaturgo mórbido ou monstruoso, mas também de um teatro cuja forma desrespeita as unidades de tempo e lugar do drama. O que mais surpreende em suas obras é o fato de trabalhar problemas da ordem do psicológico a partir das ações, do exterior das personagens, no entanto, revelando suas problemáticas internas. Nelson Rodrigues, com uma produção dramática marcada por rupturas de ordem temática e formal, faz um teatro desagradável por construir conflitos em que a personagem não necessariamente entre em choque com outra personagem de ideias diferentes, mas consigo mesma e seus desejos inconscientes, inaceitáveis pela personagem quando afloram, colocando-a numa situação de angústia e estabelecendo o conflito.

O presente artigo pretende fazer uma pequena análise sobre as formas teatrais de Nelson Rodrigues na construção do conflito em *A falecida*. Nesta obra, há uma criação ficcional feita pelo escritor que foge à intencionalidade clássica do teatro, a ação, e se constitui como uma ideia dentro da obra: Glorinha. Esta não está elencada como personagem na peça, mas é aparentemente a construtora, a principal responsável, pela formação do conflito desenvolvido na trama. Seguiremos, assim, na busca de compreender como Nelson Rodrigues constrói Glorinha do ponto de vista da estrutura narrativa do

¹ Licenciada em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Mestrado Interdisciplinar da Universidade Federal do Maranhão, com pesquisa para dissertação em Literatura Brasileira e Psicanálise. Bolsista CAPES/CNPQ. Integrante do grupo de pesquisa *Psicanálise e Modernismo Brasileiro*. E-mail: thais_carvalho7@hotmail.com.

² Professor Doutor em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas. Orientador do presente estudo e da pesquisa para dissertação em Literatura Brasileira e Psicanálise da presente aluna. Coordenador do grupo de pesquisa *Psicanálise e Modernismo Brasileiro*. Atualmente possui pesquisa financiada pela CAPES/CNPQ sobre *Antropofagia modernista e interpretação psicanalítica*. E-mail: jarbas@ufma.br.

teatro, propondo um possível olhar da psicanálise para esse processo de construção imaginário numa obra teatral.

Prado (2005) explica que o teatro se diferencia do romance no ato de narrar pela ausência de uma entidade ficcional que narra, pois no teatro a personagem age e, por si mesma, conta a história através de seus atos ao se dirigir ao público, dispensando a mediação do narrador. Kayser (1963), no entanto, defende que o principal problema que envolve a análise do gênero dramático é o de considerar a substância de construção deste como a ação dramática. Para ele, ainda que o drama sempre tenha por fim a representação, só recebendo vida completa no ato de representação, não se pode descartar construções de cunho literário que não necessariamente pertencem à ação, mas que não devem, de maneira apressada, ser desconsideradas como uma não substância do drama.

Assim, ainda que na narrativa teatral o ponto de vista deva ser o dramático, conforme Friedman (2011), quando são os próprios personagens que narram a partir daquilo que falam e fazem, o teatro pode se valer de recursos diversos, na busca de explorar inferências sobre as condições mentais de uma personagem em suas possibilidades de existência. A personagem no teatro possui três possibilidades de existência: o que a personagem “[...] revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito” (PRADO, 2005, p. 88). No primeiro caso, há dificuldades no que se refere à própria forma do teatro e sua incompatibilidade em trabalhar com o fluxo de consciência, devido à ausência de um narrador que conduz esses fluxos de uma personagem. No entanto, há três possibilidades de uma personagem revelar seus pensamentos, suas ideias mais íntimas: quando fala a um confidente, no aparte, quando a personagem se confidencia com o público, recurso da farsa ou melodrama, ou no monólogo interior quando a personagem revela ao público seus pensamentos e reflexões em momentos de devaneios solitários.

Conforme entende Prado (2005), estas formas acima indicadas da personagem se revelar não estão em perfeita conformação com a norma do teatro que é mostrar uma personagem pelo o que ela faz. O teatro é essencialmente construído pela ação das personagens, pelo o que estas exteriorizam.

A ação é não só o meio mais poderoso e constante do teatro através dos tempos, como o único que o realismo considera legítimo. Drama, em grego, significa etimologicamente ação: se quisermos delinear dramaticamente a personagem devemos ater-nos, pois, à esfera do comportamento, à psicologia extrospectiva e não introspectiva. (PRADO, 2005, p. 91)

A ação não é apenas o agir mecanicamente, mas tudo aquilo, inclusive a omissão de uma personagem, que cria o conflito do drama. No teatro, a história se constrói a partir da criação de um conflito entre o protagonista e o antagonista. É a postura diferenciada destes, quando em choque, que cria o conflito.

Por outro lado, uma personagem pode ser criada a partir do que os outros dizem a seu respeito, quando as personagens agem com um determinado grau de consciência crítica e a peça se torna uma peça também de ideias. É, supostamente, nessa possibilidade que podemos compreender Glorinha. Ela apenas existe nas falas das personagens que realmente agem, especificamente, as três personagens principais da trama. Mas Glorinha não é apenas uma simples menção de alguém que existiria na trama, mas é a responsável pela articulação de toda a história, sendo o principal motivo do conflito estabelecido. Assim, Glorinha não pode ser definida como uma personagem, pois ela não age em momento algum, existindo no plano das ideias das personagens que falam sobre ela e criam sua imagem a partir de suas falas.

A história de *A falecida* inicia com a ida de Zulmira a uma cartomante que lhe revela que seu grande problema é uma mulher louca. Sem entender quem seria, pergunta ao marido se havia alguma mulher louca em suas vidas. Tuninho, o marido, se lembra de Glorinha, uma prima da mulher, que era uma louca oxigenada. Zulmira então passa a ter certeza de que a cartomante estava se referindo a Glorinha e fica completamente cismada com sua parenta. Associa, portanto, o fato de a prima ter deixado de falar com ela sem motivo às suas doenças, uma gripe que não passava e diversas dores pelo corpo. Para Zulmira, sua prima era uma cínica que tinha inveja de sua vida, e é por essa definição que nos deparamos com a primeira e principal construção de Glorinha através de falas na história. Estas, porém, são contrapostas com outras percepções, como a do marido, que não entendia a cisma da esposa com a prima e, principalmente, por que ela seria a causa das doenças de uma pessoa. Mas Zulmira não hesita em se explicar:

“Protestante”, diz você! Mas duvido! Fingimento, máscara! Vou-te dizer o seguinte: Glorinha tem parte com o Demônio! Tu acreditas que ela seja tão séria como diz? Hem? Pois sim! Não é mais séria do que ninguém. Tão cínica que diz apenas o seguinte – vê se pode – que a mulher que beija de boca aberta é uma sem-vergonha. Pode ser o marido, pode ser o raio que o parta mas é uma sem-vergonha. Que é que você diz a isso? Hem? Deixa de ser trouxa! Não vê logo que é falsidade? Também não vai à praia, não põe maiô, por que, meu Deus, que coisa horrível, eu, hem? Mas pra cima de mim, não, onde é que nós estamos! Você, que é homem – os homens são uns bobões – pode achar graça, achar bonito essa pagaguida, claro! Mas eu! ... (RODRIGUES, 1954, p. 270)

Zulmira constrói uma Glorinha em sua fala que não parece corresponder com a realidade, conforme as contestações do marido parecem revelar. Ele não conseguia ver nada disso que a mulher afirmava, pois pouco se importava com o assunto. Zulmira, após condenar tudo o que Glorinha era, decide agir como ela, num processo de identificação com aquela figura que ela tanto disse anteriormente repugnar. A figura da prima é supostamente o antagonismo de ideias da protagonista da história e é por ela que se estabelece inicialmente o conflito. Inesperadamente, Zulmira passa a concordar com essa suposta postura de Glorinha e começa a agir como a mesma, convertendo-se inclusive à mesma religião da prima, o teofilismo.

Conforme D’Onofrio (1995), a essência do drama está no conflito desenvolvido na história. O conflito é criado através do choque de vontades opostas, na colisão de diferentes objetivos das personagens, gerando surpresa e tensão, e esse conflito só pode existir através do diálogo entre essas duas personagens conflituosas, opostas, pois “[...] é a forma dialógica a característica mais marcante da arte dramática” (D’ONOFRIO, 1995, p. 127). O teatro se constrói através das diversas visões das personagens que entram em conflito. Em *A falecida*, Zulmira estabelece um conflito com Glorinha, logo no início da trama, no primeiro ato, o que gera a densidade dramática esperada em teatro, na lógica dos três atos, conforme D’Onofrio (1995). Porém, esse conflito não se dá na relação de uma personagem com outra, mas na relação de uma personagem com a ideia que essa personagem faz de uma pessoa que não se manifesta em momento algum da trama, o que rompe com a lógica tradicional do teatro, na construção do conflito com apenas uma personagem. Porém o conflito é construído na medida em que há efetivamente duas ideias que se chocam: o que Zulmira pensa e o pensamento de Glorinha. Este pensamento, no entanto, não nos é dado pela personagem, que não existe na trama, mas pela própria imaginação de Zulmira. Ao falar da prima, ela põe a imagem de Glorinha em ação, permitindo desenvolver um conflito.

A quebra dessa lógica conflitiosa do teatro é esclarecida ao leitor no desenrolar do segundo e terceiro ato, com o desenvolvimento, clímax e desenlace da história. Para isso, Nelson Rodrigues vai efetuar outra ruptura, com a unidade do tempo, utilizando-se do *flash back*, para explicar o comportamento estranho de Zulmira com relação à prima. Após tornar-se uma protestante teofilista, Zulmira entrega-se à sua doença e decide morrer de tuberculose. Prepara todo o seu enterro, encomenda tudo que existe de mais caro em rito fúnebre numa funerária conhecida por explorar financeiramente seus clientes nos momentos difíceis da morte, compra um vestido especial para a ocasião e pede ao marido

para que procure João Guimarães Pimentel após sua morte, dizendo-se primo dela. Conforme Zulmira, Pimentel daria todo o dinheiro para o pagamento das despesas do funeral e do velório. Ela desejava morrer para que todos pudessem ver, em especial, Glorinha, como sua morte não seria um evento à toa, pois seria enterrada com dignidade, com todas as glorificações e pompas que uma pessoa de respeito merecia.

No momento em que Zulmira morre e Tuninho, seguindo as instruções da esposa, vai à procura de Pimentel, sabe-se de toda a verdade em relação à cisma de Zulmira com a prima. Pimentel relata que foi amante de Zulmira e que esta havia se entregado a ele sem nem mesmo conhecê-lo, num banheiro próximo onde o marido a aguardava. Pimentel havia se confundido e entrado no banheiro feminino; lá viu Zulmira, beijou-a e partiu para o ato sexual sem qualquer resistência da mesma. Ambos se despediram sem nem mesmo saber os nomes um do outro. Zulmira havia procurado Pimentel numa outra oportunidade em sua casa, ao olhar uma foto dele em um jornal e sabê-lo rico. Assim, tornam-se amantes por um longo tempo, até o dia em que os dois foram vistos de mãos dadas por Glorinha na rua, e Zulmira, por escrúpulos, decidiu terminar o caso. Tuninho, sabendo de tal relação extraconjugal, recebe o dinheiro de Pimentel, encomenda o caixão mais barato da funerária indicada pela esposa, manda enterrar a defunta e nem mesmo comparece no enterro, decepcionado com a traição.

Todo o conflito construído em *A falecida* ocorre pela existência imaginária de Glorinha. Ela supostamente vê Pimentel e Zulmira juntos, o que causa a ruptura da relação e Zulmira passa a se sentir culpada pelo que fez, vendo a prima como o oposto de seu comportamento imoral. Porém, no início da história, Zulmira diz não se envergonhar de seus valores e acha que Glorinha é cínica em sua suposta moralidade, que ela negava. Após ir à cartomante, que diz “Cuidado com a mulher louca” (RODRIGUES, 1954, p. 256), Zulmira associa essa mulher com a única pessoa que sabia de sua infidelidade conjugal e inicia seu drama, culminando com sua morte. Percebe-se que, no caso de *A falecida*, Glorinha é muito mais que uma personagem criada a partir de falas, pois ela faz parte do próprio conflito em que o enredo se apóia. Pode-se dizer que, por não ser uma personagem, mas uma ideia, a imagin(ação) de Zulmira, é uma projeção do conflito interno vivido pela protagonista e que é o mote de toda a história de *A falecida*. Glorinha é criada a partir da descrição de Zulmira, uma criação que é por vezes contestada nas falas de Tuninho e Pimentel, quando, por exemplo, Tuninho explica a Zulmira porque a tal parenta é tão recatada:

Sabe por que a tal da Glorinha é o maior pudor do Rio de Janeiro? e por que toma banho de camisola? e não vai à praia? e tem nojo do amor? sabe? Porque teve câncer e tiveram que extirpar um seio! (RODRIGUES, 1954, pp. 283-4)

Zulmira, mesmo sabedora de tal informação, quis seguir no seu intuito de morrer como uma pessoa digna e recatada, assim como terminou o relacionamento com Pimentel ainda que ele lhe dissesse que a tal prima passou adiante e nem deu bola para o casal. Nelson Rodrigues não faz de Glorinha uma personagem, pois ela é uma construção da própria Zulmira em seu conflito interior, uma imagem em ação. Glorinha é a negação de Zulmira consigo mesma e, por isso, é a própria personagem Zulmira. Quando ela associa a existência de uma mulher loura que lhe trará problemas à prima, ela o faz já com medo de que fosse punida por alguém, portanto, passa a se negar para torna-se Glorinha. Algumas de suas falas nos levam a essa conclusão: “Não sei. Mudei muito. Sou outra” (*Idem*, p. 274); “Não dizem que ela é a mulher mais séria do Rio de Janeiro?” (*Idem*, p. 278); “Eu posso, mas a Glorinha não. Glorinha não pode morrer nunca!” (*Idem*, p. 302); “Não faço isso...” (*Idem*, p. 332); “Sou fria, sou?” (*Idem*, p. 334)

Agora é que sou fria, de verdade. Glorinha não me deixa amar. Como se ela estivesse aqui. Atrás de mim. Como se me acompanhasse por toda a parte. Ela me impede de ser mulher. Tenho nojo de beijo. De tudo!... (*Idem*, p. 337)

Podemos pensar, pela via da psicanálise, que Zulmira faz de Glorinha um símbolo da negativa. Conforme Freud (1925), esta atitude de condenar algo é o substituto intelectual do recalque, tendo o “não” como a sua marca. Para emitir juízos é necessário decidir se uma coisa possui ou não uma determinada característica e confirmar ou refutar se a representação psíquica dessa coisa tem existência real. Trata-se de um teste de realidade que funciona numa relação de dentro e fora da mesma forma como um dia funcionou o Eu-prazer. No Eu-real-definitivo, busca-se saber se algo que está disponível na forma de representação psíquica no Eu pode ser reencontrado na realidade. O subjetivo, o imaginado, o não-real está dentro; o real, o objetivo, fora. Porém, essa relação subjetivo e objetivo não existe desde o início, pois “[...] a própria existência de uma representação já é, na sua origem, uma garantia da realidade do representado” (FREUD, 1925, p. 149) e a oposição apenas se constrói quando é possível imaginar o objeto sem que ele precise estar presente no mundo externo.

O teste de realidade não busca assim encontrar na realidade a percepção real do objeto imaginado, mas reencontrá-lo nem sempre em sua fiel repetição, pois pode ser modificado pela omissão de diversos elementos ou pela condensação. O teste de realidade

controla até que ponto vão essas deformações, na busca de objetivos perdidos que outrora trouxeram satisfação. Assim, a função psíquica de emitir juízos é uma função intelectual pautada no desenvolvimento posterior do princípio do prazer: a polaridade entre o incluir e o excluir do Eu agora pensada numa adequação aos fins. Essa polaridade relaciona-se aos dois grupos de pulsões pensados por Freud. “A confirmação seria um substituto da unificação e pertenceria a Eros; a negativa seria, então, a sucessora da expulsão, pertencendo à pulsão de destruição” (FREUD, 1925, p. 150).

É assim que Zulmira, cindida entre ela mesma, Zulmira, e Glorinha, se submete à autodestruição, se negando para fazer crescer Glorinha, solucionando o conflito pela via desta figura. Conforme Freud (1940), é possível pensar a Cisão do Eu num processo de defesa. Essa cisão é ocasionada quando o Eu tem de renunciar a uma exigência pulsional devido ao perigo que ela passou a significar a partir de um determinado momento. O Eu dá início a um conflito entre reconhecer o perigo real e renunciar a sua satisfação pulsional ou renegar a realidade, desconsiderando as objeções da realidade. Na cisão do Eu, ocorre uma resposta ambivalente na busca de solucionar tal conflito. Por um lado, o Eu rechaça a realidade e rejeita qualquer proibição; por outro, e ao mesmo tempo, ele reconhece o perigo da realidade, acatando o medo desta como um sintoma em que mais adiante terá de ser enfrentado. Assim, permite-se a satisfação da pulsão almejada, mas, ao mesmo tempo, não se deixa de considerar o perigo que a realidade alertou. Essas duas respostas que surgem para solucionar o conflito apenas são possíveis com a cisão do Eu. O Eu se cinde na busca de lidar da forma mais habilidosa com a realidade.

É dessa forma que podemos pensar o conflito que Zulmira estabelece com ela mesma. Na busca de lidar com a realidade que condenava sua busca ao prazer, através da figura de Glorinha, ela passa a negar e a querer ser Glorinha ao mesmo tempo. Porém, como ocorre, conforme Freud (1911), que com a instauração do princípio da realidade nem todo o pensar passa a se submeter a esse teste da realidade, escapando a este e permanecendo livre, como o são as fantasias e o devaneio, que não se sustentam em objetos reais, Zulmira passa a fantasiar que uma Glorinha por ela idealizada deveria assistir ao seu velório de mulher recatada. Em seu devaneio, apenas a sua autodestruição faria desaparecer a Zulmira que buscava o prazer para dar espaço à Zulmira recatada, a versão Glorinha de Zulmira, o defunto livre de pulsões, de tensão zero. A partir da interpretação Lacaniana (1949) do pensamento freudiano, podemos perceber que Nelson Rodrigues constrói uma excelente crítica às identidades forjadas no seio social.

Conforme Lacan (1949), a estrutura do Eu é relacional, na medida em que se constitui numa rivalidade com o outro. Nessa compreensão, o ser no mundo é especular, imaginário, ficcional, pois, conforme descreve, o homem, no drama vivido no estádio do Espelho, constitui o seu eu a partir de uma identificação, transformando-se na medida em que assume uma imagem, numa função do eu que é fabricada, antes mesmo de uma determinação social do sujeito. Essa instância do Eu, construída numa linha de ficção, em suas relações com a realidade serão responsáveis pelo devir do sujeito.

Para Lacan, essa forma do Eu

[...] é também prenhe das correspondências que unem o [eu] à estátua em que o homem se projeta e aos fantasmas que o dominam, ao autômato, enfim, no qual tende a se consumir, numa relação ambígua, o mundo de sua fabricação. (*Idem*, p. 98)

Essa forma do Eu ocorre a partir de uma estagnação, uma fixação formal capaz de gerar uma concordância entre o que se determina que sou e aquilo que não sou: um conhecimento paranoico a partir de uma etapa da identificação objetivante – a subjetividade se forma a partir de uma objetividade externa, como no jogo do dentro e fora freudiano na emissão de juízos, daí a máxima de que *eu é na verdade um outro*. Assim, o indivíduo se fixa numa imago salutar que o aliena de si mesmo, mas que constitui seu eu já numa “[...] tensão conflitiva interna ao sujeito, que determina o despertar de seu desejo pelo objeto de desejo do outro” (*Idem*, p. 119). A origem desse Eu ocorre numa relatividade agressiva e não pode ser entendido numa identidade vivida. O Eu fixa-se a partir de negações, numa experiência subjetiva marcada pelo ressentimento.

Lacan (1948) percebe que a formação do Eu ocorre por uma identificação agressiva com o outro, que terá de ser renunciada em prol do social, numa assunção afetiva do próximo. Tal noção de agressividade formadora do Eu humano permite uma compreensão da neurose moderna e do mal-estar da civilização já teorizado por Freud. Zulmira sente sua identidade ameaçada a partir do momento em que a cartomante lhe impõe um dever de cuidado. Ao se sentir desestruturada ante uma imposição social de discordância ao seu Eu imaginado, desenvolve sua reposta agressiva na busca, como dito alhures, de uma (re)estruturação, uma conciliação, perdida no conflito estabelecido. Num imaginário perdido de si mesma, que a impedia de ser, apenas encontra uma solução na morte, na eliminação definitiva de si mesma, para não mais gerar conflito algum. Zulmira, presa ao imaginário de si, sente-se incapaz de permanecer no conflito e desenvolvê-lo para a construção de um novo vir a ser enquanto sujeito social.

Podemos considerar que Nelson Rodrigues opta pela não existência da personagem Glorinha em prol da construção do conflito interno da personagem Zulmira. Ao construir o drama dessa forma, Rodrigues rompe com a lógica dialógica do conflito no gênero teatral, mas quando assim o faz ele consegue construir algo que é extremamente difícil em teatro: o aprofundamento psicológico de uma personagem através de sua própria ação. Zulmira desenvolve um conflito consigo mesma através de uma imagem construída de Glorinha que entra em ação. Assim, Nelson Rodrigues constrói uma relação dialógica *sui generis*, da personagem Zulmira consigo mesma, fazendo com que o conflito da trama coincida com o conflito interior da personagem cindida em imagens diversas.

Numa construção tão irreverente, Nelson Rodrigues demonstra que a inventividade não está presa à lógica do gênero, mas o gênero é que deve estar a serviço da inventividade do escritor. Glorinha é algo indefinível na lógica estrutural do teatro, mas possui um papel perfeitamente compreensível na construção de *A falecida*, sendo a mola mestra da construção dessa história teatral extremamente densa e complexa, indo além da simples atitude de mostrar própria do teatro, alcançando de maneira inusitada uma grande possibilidade de percepção dos conflitos psicológicos de uma personagem teatral.

BIBLIOGRAFIA CITADA:

- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 2: teoria da lírica e do drama*. São Paulo, Ática, 1995.
- FREUD, Sigmund. (1925) A negativa. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Coord. geral da tradução Luiz Alberto Hanns. vol 3. Rio de Janeiro, Imago, 2004. pp. 145-157.
- _____. (1940) A cisão do Eu no processo de defesa. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Coord. geral da tradução Luiz Alberto Hanns. vol 3. Rio de Janeiro, Imago, 2004. p.171-179.
- _____. (1911) Formulações sobre os dois princípios do acontecer psíquico. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Coord. geral da tradução Luiz Alberto Hanns. vol 1. Rio de Janeiro, Imago, 2004. pp. 63-77.
- FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CEwQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.usp.br%2Frevistausp%2F53%2F15-norman-2.pdf&ei=h6QWUJqWLCs20QGLy4DACQ&usq=AFQjCNGc-WnthYxnOp5RN3dCjt-FElt_d_g> Acesso em: julho de 2012.
- LACAN, Jacques. (1948) A agressividade em psicanálise. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998. pp. 104-116.
- _____. (1949). O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada pela experiência psicanalítica. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998. pp. 93-103.
- MARTINS, Maria Helena Pires. *Nelson Rodrigues: seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios* por Maria Helena Pires Martins. São Paulo, Abril Educação, 1981.
- PRADO, Décio de Almeida Prado. A Personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 11 ed. São Paulo, Perspectiva, 2005.

RODRIGUES, Nelson. *Três peças*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

_____. *A falecida*. (1954) In: RODRIGUES, Nelson. *Três peças*. São Paulo, Círculo do Livro. pp. 249-349.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Quem ama literatura não estuda literatura: ensaios indisciplinados*. Rio de Janeiro, Rocco, 2008.

Résumé: Cet article a pour objectif l'analyse des formes de la pièce *A falecida* de Nelson Rodrigues. Cette pièce repose sur une création fictive qui échappe à l'action du drame classique et génère également le conflit de la pièce *Glorinha*. La présente étude se propose ainsi de comprendre comment *Glorinha* a été construit à partir du point de vue de la structure narrative du théâtre. En outre, elle envisage cette construction imaginaire sous l'angle de la psychanalyse.

Mots-clefs: *A falecida*; l'accent narratif dramatique; l'imaginaire.