

Linguagem, memória e processo na dramaturgia de Nelson Rodrigues

Lenguaje, memoria y proceso en la dramaturgia de Nelson Rodrigues

Language, memory and process in the dramaturgy of Nelson Rodrigues

José Francisco Quaresma Soares da Silva¹

Edina Regina Pugas Panichi²

RESUMO: Nelson Rodrigues renovou tanto a linguagem dramaturgical brasileira quanto a cena teatral, a partir da potência de seus textos dramáticos. Em sua escrita, vê-se a identificação de princípios que transmutam da vida para a obra e, por conseguinte, ao palco, ou, ainda, crônicas e contos a servir de base ao eixo dramático e caracteres de personagens de vários de seus textos. Neste estudo, embasados nas postulações de Magaldi (2010), Faria (2013), Preti (2004, 2006), Salles (2006, 2008), dentre outros, apresentamos um panorama estético e poético, revelador de traços do processo de criação do autor, que na imbricação de aspectos memorialistas e ficcionais e o fértil trânsito do gênero narrativo para o dramático, engendra uma linguagem nova e particular, que se institui revolucionária na estruturação do pensamento e nos temas abordados. Na busca pela concretização das questões enunciadas, utilizamos o texto de *A falecida*, escrita e encenada em 1953, já sob a influência criativa de *A vida como ela é...*, coluna diária de contos estreada em 1951, detentora de enorme sucesso, por dez anos, no jornal *Última Hora*.

PALAVRAS-CHAVE: Nelson Rodrigues. Dramaturgia. Linguagem. Memória. Processo.

RESUMEN: Nelson Rodrigues renovó tanto el lenguaje dramaturgical brasileño como la escena teatral, a partir de la potencia de sus textos dramáticos. En su escritura, se ve

¹ Bacharel em Artes Cênicas e Mestre em Educação. Doutorando em Estudos da Linguagem - PPGEL/UEL. Professor Efetivo do Instituto Federal do Paraná Campus Jacarezinho. Contato: jose.quaresma@ifpr.edu.br

² Docente Sênior do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem - PPGEL. Mestre e Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho-UNESP. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Estilística e Crítica Genética. Contato: edinapanichi@sercomtel.com.br

la identificación de principios que transmutan de la vida para la obra y, por consiguiente, al escenario, o, aún, crónicas y cuentos a servir de base al eje dramático y caracteres de personajes de varios de sus textos. En este estudio, basado en los postulados de Magaldi (2010), Faria (2013), Preti (2004, 2006), Salles (2006, 2008), entre otros, presentamos un panorama estético y poético, revelador de rasgos del proceso de creación del autor, que en la imbricación de aspectos memorialistas y ficticios y el fértil tránsito del género narrativo hacia lo dramático, engendra un lenguaje nuevo y particular, que se instituye revolucionario en la estructuración del pensamiento y en los temas abordados. En la búsqueda por la concreción de las cuestiones enunciadas, utilizamos el texto de *A falecida*, escrita y escenificada en 1953, ya bajo la influencia creativa de *A vida como ela é...*, columna diaria de cuentos estrenada en 1951, detentora de enorme éxito, por diez años, en el diario *Última Hora*.

PALABRAS CLAVE: Nelson Rodrigues. Dramaturgia. Idioma. Memoria. Proceso.

ABSTRACT: Nelson Rodrigues renewed both the Brazilian dramaturgical language and the theatrical scene, from the power of his dramatic texts. In his writing, one sees the identification of principles that transmute from life to the work and, consequently, to the stage, or, still, chronicles and tales to serve as the basis for the dramatic axis and character characters of several of his texts. In this study, based on the postulates of Magaldi (2010), Faria (2013), Preti (2004, 2006), Salles (2006, 2008), among others, present an aesthetic and poetic panorama, revealing traces of the process of creation of the author, that in the interweaving of memorialist and fictional aspects and the fertile transit of the narrative genre to the dramatic one, engender a new and particular language, that institutes revolutionary in the structuring of the thought and in the subjects approached. In the search for the concretization of the mentioned questions, we used the text of *A falecida*, written and staged in 1953, already under the creative influence of *A vida como ela é...*, daily column of tales premiered in 1951, holder of enormous success, for ten years, in the newspaper *Última Hora*.

KEYWORDS: Nelson Rodrigues. Dramaturgy. Language. Memory. Process.

Prólogo: “*O adulto não existe. O homem é o menino perene*”.

Muitas são as afirmativas nas quais Nelson Rodrigues declara a imbricação de fatos pessoais em sua obra dramática. Isso o fez classificar-se e ser classificado como memorialista e, mesmo, um autor que não teme transportar para a escrita questões altamente pessoais. A crítica e ensaísta Bárbara Heliodora, em seu Prefácio a *Memórias: a menina sem estrela* (RODRIGUES, 2009, p. 14), classifica sua escrita como “um torrencial conjunto autobiográfico composto pelos vários Nelson Rodrigues que conhecemos: o

repórter, o cronista, o dramaturgo, o nordestino fascinado pelo Rio de Janeiro”, todos eles expressos pelo domínio da língua e da escrita que transmite à obra um estilo pessoal. A junção vida e arte é cara ao escritor. Desde o choro apaixonado ao irmão Roberto Rodrigues, assassinado na juventude, até as várias tragédias pessoais e familiares, as humilhações, a fome, a saúde precária dos pulmões e a tuberculose – sua e de outros irmãos, o subúrbio como espaço dramático e narrativo, constituem-se matéria frequente de suas criações narrativas e dramáticas, como confirma o próprio autor:

Meu irmão Roberto foi o único gênio que conheci na minha vida. Era um artista de cinema, um galã daqueles tremendos, [...] tentado, seduzido pelas mulheres. [...] E, ainda por cima, era um sujeito denso, tinha um negócio assim trágico, fatal, aquela certeza de que ia morrer cedo. [...] O assassinio de meu irmão marcou a minha obra de ficcionista, de dramaturgo, de cronista, assim como a minha obra de ser humano. E esse assassinato está marcado no meu teatro, nos meus romances, nos meus contos (RODRIGUES, S., 2012, p. 40-42).

Em junho de 1951, Nelson Rodrigues estreou a coluna *A vida como ela é...* no jornal carioca *Última Hora*, fato que se tornou grande sucesso em poucas semanas. Esses contos recriam temas caros ao escritor: fidelidade, ciúme, morte, a dualidade entre amor e sexo, além da distância moral entre as antigas famílias do subúrbio do Rio de Janeiro e a nascente população de classe média e alta do bairro de Copacabana e arredores, em grande medida retratados pela lente de repórter policial do escritor. Declarando-se suburbano, o autor dizia ser a vida na Zona Norte a mais profunda, por ser o único lugar onde se morre e se mata por amor (RODRIGUES, S., 2012, p. 253).

Na comemoração aos dez anos da coluna, em 1961, e a publicação de cerca de duas mil histórias – algumas delas, conforme Castro (1992, p. 298), publicadas repetidamente a cada urgência para tratar da saúde precária – o escritor reuniu numa seleção os cem melhores contos, segundo consta, por critérios próprios, conjunto que foi publicado em dois volumes pela editora J. Ozon, tornando-se artigo disputado entre colecionadores. Além da aceitação no

jornal, Rodrigues aproveita o espaço como laboratório de escrita para sua obra dramática (RODRIGUES, N., 2012, p. 9).

Outro momento decisivo marca a obra rodriguiana. Em 1967, pouco antes de completar 55 anos, Nelson Rodrigues foi convidado a assinar no segundo caderno do jornal *Correio da Manhã*, editado por José Lino Grünwald, uma coluna diária chamada *Memórias*, na qual entrelaçava lembranças familiares e de infância que marcaram sua carreira, a atualidades e eventos da história do Brasil e do mundo. Nessas crônicas, o escritor “encontrou o universal na mais íntima e pessoal das experiências”, ao compor uma “autobiografia de sua complexa personalidade”, aspectos poeticamente transpostos para muitas de suas criações teatrais. Conforme declarava Rodrigues, “não importa a ordem cronológica dos registros”, mas as lembranças que eram resgatadas pelo “ato de narrar a própria vida, resultando em memórias do passado, do presente, do futuro e de várias alucinações” (RODRIGUES, 2009, nota do editor).

Polêmico e contraditório, Rodrigues afirma e tergiversa acerca da junção de fatos pessoais a sua obra dramática. Ao mesmo tempo em que enaltece o sofrimento das paixões, condiciona sua obra às variantes ocorridas em sua vida, além de destacar histórias particulares e corriqueiras. O autor reconhece o memorialismo como um tipo de falsificação e a ficção uma autobiografia, ou seja, falsificação, devaneio e verdade misturam-se num cadinho poético.

Neste trabalho, apresentamos um panorama estético e poético, revelador de traços do processo de criação do autor, que na imbricação de aspectos memorialistas e ficcionais e o fértil trânsito do gênero narrativo para o dramático, engendra uma linguagem nova e particular que se institui revolucionária na estruturação do pensamento e nos temas abordados. No sentido de concretizar as questões pioneiras pertinentes à linguagem, utilizamos o texto de *A falecida*, oitava criação dramática rodriguiana, escrita e encenada em 1953, já sob a influência criativa de *A vida como ela é...*, coluna diária de contos, estreada em 1951, e que obteve enorme sucesso, durante dez anos, no jornal *Última Hora*.

Fundamento: "*Se a vida não o faz sofrer, é preciso que o artista invente o próprio sofrimento*".

Destacamos que o movimento processado na poética de Nelson Rodrigues, iniciado já pelo trânsito da inventiva e livre escrita para o jornal com posterior transmutação para o teatro, é amplamente memorialista, mas não apenas isso. Ou seja, ele explica a vida no cotidiano da cidade, em grande medida pela vida que viveu e o que presenciou, frisando tratar-se de uma mescla entre reminiscências, reflexões, vivências, além de traços ficcionais, conforme entrevista concedida à Margarida Autran:

- Os meus personagens são os outros. Mas isto dito assim não é toda a verdade, porque toda peça tem muito de autobiográfica. Pelo menos, em certos detalhes, numa linguagem cifrada em que o autor se manifesta e nem todos alcançam. [...] o autor se põe muito na peça. Os meus personagens têm momentos meus, momentos de minha alma, momentos da minha sensibilidade, da minha dor, do meu desespero. Mas só momentos. Eu não me encarnei em nenhum completamente (RODRIGUES, 1973, p. 7).

Mais do que colocar no palco a vida cotidiana do subúrbio carioca, sua obra traz para a modernidade o ambiente urbano, quando as escolhas estéticas dos escritores brasileiros priorizavam, em maior medida, os temas voltados para o sertanejo circunscrito num sertão rodeado pela fome, a miséria, a opressão e o cangaço. Balizado pela vivência nos grandes centros, primeiramente no Recife, e depois, no Rio de Janeiro, opera neste *locus* variada gama de aspectos psicológicos, poéticos e dramáticos, a conjugar, assim, "solaridade e escuridão, tragédia e carnavalesco", que pontuam sua literatura como "desdobramento do contraste entre dia e noite, luz e sombra, dicotomia fundamental da vivência humana" (BATALHA, 2013, p. 37).

É relevante a consciência do autor quanto à capacidade dos meios e veículos utilizados para a divulgação e difusão dos vários gêneros textuais. Enquanto os folhetins ganham as primeiras páginas dos jornais, suas obras dramáticas devem alcançar o palco o mais rápido possível. Esta percepção

valoriza a consciência do dramaturgo em trocar a ideia do *imprima-se*, natural a todos os autores literários, particularmente aqueles de sua época, que repassam suas obras finalizadas aos editores, pelo juízo de *encene-se*. Ao endereçar sua obra a um conjunto teatral ou um encenador, Rodrigues demonstrava a consciência de que uma peça de teatro está infinitamente destinada ao “percurso contínuo em permanente mobilidade” referido por Cecília Almeida Salles (2008, p. 19-20), pesquisadora de Crítica Genética e de processos de criação da obra de arte, pois a cada nova montagem, ela é revista num processo coletivo de produção, único, diferente e inédito, o que lhe transmite o caráter de “inacabamento”.

Esse permanente processo relacional da obra com seus realizadores a impregna de tantas outras vozes que seus caminhos serão transmutados, corrigidos, alterados em épocas e tempos diferentes. Essa identificação ocasional insere na sua escrita o qualificativo de atemporal, pois ela será sempre adequada como elemento poético para discussão de assuntos universais do homem, ou, dito de outra maneira, sua reformulação de leitura se assenta conforme o tecido crítico de cada época.

Para esclarecer essa confluência de vozes, buscamos Bakhtin (1990, p. 88), que concebe o discurso como linguagem em ação, inserido nas relações sociais, envolto de sentimentos e que ocorre por meio das enunciações, sendo a orientação dialógica pertencente a qualquer discurso vivo, pois “em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa”. Essa relação de integridade viva ocorre, ao menos, entre dois interlocutores, os quais são seres sociais. Ao mesmo tempo não se isola, e se organiza como diálogo entre discursos ao manter laços com outras falas e pensamentos que o anteciparam. Nesta direção, Fiorin (2012, p. 166) ressalta que dialogismo não equivale a diálogo, e, por isso, não se confunde com a interação face a face, pois sua ocorrência é sempre entre os discursos do locutor e do interlocutor, princípio constitutivo da linguagem.

Na criação teatral, cuja especificidade é o trabalho artístico coletivo posto à mostra, há durante a sua realização o momento em que este encontra seu último criador, que é o público. Então, podemos dizer que os discursos do autor, do encenador, as particularidades interpretativas do ator, acrescidos de todos os componentes dispostos pelos criadores técnicos constituem-se, também, forma discursiva, ao envolver as linguagens da cenografia, figurinos, iluminação e demais fundamentos produtores de sentidos, o que perfaz um conjunto variado de locutores e interlocutores, fenômeno que pode ser inserido naquilo que Bakhtin (1990) define como dialogismo. Neste sentido, é valioso observar o pensamento de Salles (2006, p. 19), quando acentua a dinamicidade da criação artística, ao nos colocar “em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade, plasticidade”.

Influenciado pela linguagem do cinema, arte que apreciava e na qual atuou em várias funções, de roteirista a produtor, Sonia Rodrigues (2012, p. 170) analisava que seu teatro possuía algo de cinematográfico, particularmente *Vestido de noiva*, por conta dos planos e as ações simultâneas em tempos variados, “pois todo grande teatro inclui o elemento teatral e cinematográfico”, o que de certo modo explica as diversas adaptações cinematográficas de suas obras teatrais.

A dramaturgia de Rodrigues propõe uma nova poética cênica, cuja consequência altera a cenografia usual e antiquada de parte considerável da primeira metade do século XX, e desrespeita a composição tradicional e linear do texto teatral, que observa a apresentação, o desenvolvimento e o desfecho do tema em marcha cronológica, como prevê o gênero dramático, o que o faz aproximar-se do gênero épico. Essa mescla de gêneros é recorrente. Em muitos de seus contos o autor utiliza em abundância o diálogo na forma de réplica e tréplica, por vezes com pouquíssima ingerência do narrador. Pesquisando a publicação de seus contos no jornal *Última Hora*, em arquivos virtuais da Biblioteca Nacional, o leitor é alertado para o fato de essa exposição da coluna *A vida como ela é...* obedecer a uma amostragem que traz em letras maiores, em negrito acima do título de cada um dos contos diários, a seguinte

classificação: Tragédia, Drama, Farsa e Comédia. É motivo de registro a particularidade de que esses quatro gêneros classificatórios da dramática, sempre imperavam como dúvida na cabeça do autor ao concluir uma nova peça teatral: a qual gênero, de fato, ela pertenceria.

É preciso salientar que o autor não era um espectador afeito às coisas do palco até iniciar a trajetória de dramaturgo. Em *Memórias: a menina sem estrela* (RODRIGUES, 2009, p. 257), Rodrigues exalta o fascínio que lhe despertava a leitura de romances, desde a infância, ao passo que o teatro não o atraía, quer como leitor ou espectador. Guardadas as devidas restrições ao espírito irônico do autor, este declarava que até a estreia de *Vestido de noiva*, sua única leitura teatral havia sido *Maria Cachucha*, de autoria de Joracy Camargo, fato que considerava positivo ao reconhecer que essa inocência lhe proporcionou imensa liberdade para a criação (RODRIGUES, S., 2012, p. 59). Além disso, sua formação no jornalismo era autodidata, pois, segundo a filha Sonia Rodrigues, ele “mal terminou o antigo ginásio” (RODRIGUES, S., 2012, p. 9-10). Portanto, não pertencia à academia, fosse ela a das letras ou a universitária.

Desenvolvimento I: *"Cada escritor, cronista, cada poeta tem o seu 'bolero de Ravel'".*

Diante da potência da produção dramaturgic de Nelson Rodrigues e da consciência do valor da encenação, processo relacional entre artistas produtores e público receptivo, é impossível deixar de atribuir a Nelson Rodrigues o papel de renovador do teatro brasileiro. Sua criação influenciou muitos outros dramaturgos, não somente quanto ao aspecto da mudança temática, mas também notadamente quanto à expressão verbal que reflete a linguagem coloquial, singularidade poética que é destacada por Sábado Magaldi, estudioso da obra do autor:

Enquanto os dramaturgos da geração anterior adotavam um diálogo artificial, com um tratamento diverso da linguagem corrente, ele restringiu a expressão cênica a uma absoluta economia de meios, conseguindo de cada vocábulo uma ressonância admirável. Tem-se a impressão [...] que as palavras só poderiam ser as que se encontram ali, como uma cadeia de notas exatas, as únicas capazes de obter o maior rendimento rítmico e auditivo (MAGALDI, 1997, p. 218).

O posicionamento de Magaldi revela traços pioneiros da poética rodriguiana, no que diz respeito à limitação da expressão cênica, da economia de meios e a escolha decisiva de cada palavra a fundar o pensamento autoral, o que denota atenção ao processo de criação. Na obra do escritor, há uma complexidade estrutural que se traduz em vários procedimentos, tais como: idas e vindas no tempo e em espaços variados, ausência de linearidade – algo pouco usual na escrita dramática brasileira da primeira metade do século XX. Essas operações, antes mesmo de serem levadas à cena, podem aparecer no texto tanto de forma implícita como explícita.

No sentido de esclarecer a força renovadora representada por Nelson Rodrigues na dramaturgia e na cena teatral dos anos 1940, buscamos a explicação de Sábato Magaldi:

[...] a revolução empreendida pela Semana de Arte Moderna de 1922 já se consolidara na poesia, no romance, na pintura, na arquitetura, na escultura, no desenho, na música - menos no palco. Oswald de Andrade, modernista da primeira hora, foi poeta e romancista pioneiro, e sua extraordinária criatividade se exerceu também na dramaturgia. O atraso da nossa atividade cênica, a Censura e o gosto estético dominante nos anos trinta confinaram ao livro, porém, as peças *O Homem e o Cavalo*, *O Rei da Vela* e *A Morta*. Não se tomou conhecimento da rica proposta oswaldiana, julgada na melhor das hipóteses, impraticável dentro dos estreitos limites da ribalta [...] *O Homem e o Cavalo* foi publicada em São Paulo, em 1934, sem indicação de editora, e *A Morta* e *O Rei da Vela* no Rio de Janeiro, em 1937, pela Livraria José Olympio Editora, sob o título global de *Teatro* (MAGALDI, 2010, p. 5).

A experiência do humano posta na literatura dramática rodriguiana tinha como premissa o estranhamento. Em 1949, o autor cria a expressão teatro desagradável (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 108), a partir de artigo homônimo publicado em resposta às acusações feitas por alguns críticos que

deploravam sua produção textual após o sucesso de *Vestido de noiva*. Numa atitude provocadora, Rodrigues declara seu interesse por temas mórbidos, imorais e monstruosos, atribuindo aos seus textos mais recentes, *Álbum de família*, *Anjo negro* e *Senhora dos afogados*, o qualificativo de “obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária”. Em suas memórias, Rodrigues (2009, p. 142) reflete ao definir seu futuro projeto dramático, defendendo que teatro está relacionado com martírio e desespero, e “a peça para rir, com essa destinação específica, é tão obscena e idiota como o seria uma missa cômica”.

Nas palavras da pesquisadora e tradutora de sua obra para a língua francesa, Ângela Leite Lopes (2014, p. 114), o teatro criado por Rodrigues é espaço de “estranhamento no qual a palavra e os materiais envolvidos na encenação podem provocar essa inquietação sobre a condição humana”. A pesquisadora se utiliza do pensamento do encenador e cenógrafo polonês Tadeuz Kantor para expressar a necessidade de, no teatro, se estabelecerem certas habilidades no sentido de alcançar tal distanciamento:

Kantor diz que no teatro é preciso fazer sempre renascer o momento inicial em que um homem apareceu pela primeira vez diante dos outros, exatamente igual a eles e, no entanto, infinitamente estrangeiro em função de uma barreira que não pode ser ultrapassada (LOPES, 2014, p. 115).

Essa capacidade de buscar estratégias para alcançar determinados objetivos, em Rodrigues, se dá por meio da linguagem. Um narrador singular de linguagem idem a contar histórias, sejam elas narradas ou mediadas pela voz dos atores. Valioso destacar que essa linguagem não está fundamentada apenas na fala dos personagens, mas, também, na própria estruturação do texto.

Sonia Rodrigues (2012, p. 8, 126), em obra que organizou para comemorar o centenário do pai, destaca que poucas peças do autor nasceram textos teatrais e dentre elas é possível citar *Senhora dos afogados*, *Anjo negro*, *A mulher sem pecado* e *Vestido de noiva*. Essa afirmativa ratifica a ideia de

imbricação entre os vários gêneros criados pelo autor e, naturalmente, encaminhados à transformação. Ainda, segundo sua filha e escritora, o autor não dava informações mais precisas acerca do processo de criação e relata uma ou outra situação da estreia de algumas obras. Entretanto, oferece pistas singulares em suas crônicas envolvendo a escrita de *Toda nudez será castigada*, *Vestido de noiva* e *Senhora dos afogados*, tanto em situações ocorridas no ambiente da redação do jornal quanto em memórias da infância, conforme o excerto que trata da trama de *Vestido de Noiva*:

Mudar para Copacabana foi realmente uma aventura fabulosa, por causa do mar. O mar significava Olinda, a minha infância profunda. [...] “Voltei” para Olinda em Copacabana. Fui morar na rua Inhangá, numa casa que eu achava um palácio, [...] a casa era de altos e baixos, tinha um sótão. Foi aí que eu descobri o sótão, isso é uma curiosidade porque eu usei o sótão no *Vestido de noiva*. Então, eu subia para o sótão e o achava uma coisa maravilhosa (RODRIGUES, S., 2012, p. 24).

O modo de rememorar a casa da infância traz algo inusitado e revelador. Quando escreveu *Vestido de noiva* e o mostrou aos seus interlocutores, despertava-lhes incompreensão os planos de ação denominados realidade, memória e alucinação, propostos pelo autor. Na opinião deles e da crítica da época, assim como a totalidade da classe teatral que teve acesso ao texto, seria algo impossível de se organizar em cena, quer de modo inteligível e prático, ou como organização cênica ou cenográfica, o que redundaria na total impossibilidade de compreensão por parte do público. Quando *Os Comediantes* abraçaram a causa da encenação sob a régia de Ziembinski, em 1943, o cenário de Tomás Santa Rosa privilegia exatamente “os altos e baixos” refletidos na fala do autor. É possível depreender que, das conversas entre ambos, essa exemplificação possa ter sido feita por Rodrigues, como proposta ou reflexão, e contribuído para a criação singular do cenógrafo. Ou, ainda, a criação cenográfica tenha expressado exatamente o traço peculiar de importância memorialista inconsciente, mas que na poética teatral tenha

ocupado espaço de sugestão significativa e determinante, traduzido pelo trabalho do cenógrafo.

De acordo com Panichi e Contani (2003, p. 2), esse encadeamento expressa que a escrita é uma atividade especial na qual se insere uma complexidade advinda do ambiente e das relações interpessoais, e não apenas no interior do texto. Isso quer dizer que o fato linguístico não pode ser entendido apenas como realidade física, mas que é necessário ser inserido na esfera social. Isso irá torná-lo um fato de linguagem, compreendendo como indispensáveis a unicidade do meio e do contexto social.

Ainda sobre seu texto inaugural da modernidade do teatro brasileiro, *Vestido de noiva*, Sonia Rodrigues (2012, p. 57) explica ter começado a imaginar a peça a partir de uma fotografia de velório no arquivo de *O Globo*. O velório da personagem de Madame Clessi, ponto alto da inventiva do texto, deriva desse incidente. Outra foto, desta vez de uma figura pública, serve de *leitmotiv* para *Toda nudez será castigada*: a famosa imagem nua da atriz Marilyn Monroe, feita para calendário, em 1949, antes de tornar-se estrela do cinema americano. Anos mais tarde, quando da morte da atriz, Rodrigues diz “para morrer, Marilyn despiu-se como na folhinha. E morreu nua. Morreu folhinha”. Esse comentário lírico serve de motivação para que a heroína-prostituta Geni, de *Toda nudez será castigada*, conceda uma foto sua, também nua, para que, na trama, o cafajeste Patrício envolva e seduza o irmão casto e viúvo e dê início ao plano mirabolante de vingança. Em *Senhora dos afogados*, o mar de Olinda, aquele mar de tenra lembrança, torna-se categoria dramática e ocupa conforme indicação do autor, estatuto de lugar da ação, próximo e profético, que se efetiva como um mar selvagem, e ressoa dramaticamente, em cena, como ritmo intermitente de ondas bravias (RODRIGUES, 2009, p. 24, 36).

Desenvolvimento II: “*A grande dor não se assoa*”.

Os relatos em Castro (1992, p. 156) e em Sonia Rodrigues (2012, p. 58) esclarecem acerca da administração do tempo destinado à criação teatral,

diante das requerências da imprensa. O hábito era trabalhar à noite, após o expediente na redação, e depois do jantar, segundo o autor, “estourado” devido à rotina diurna no jornal. A instalação, em casa, de um espaço para a criação dramática, ocorre depois de receber uma espiadafrada do chefe de redação e ser proibido de escrever teatro durante o expediente. Nos últimos anos de vida, provocado por um repórter sobre qual seria sua próxima peça e qual assunto abordaria, o autor diz estar fazendo esboços do novo texto, sem adiantar pormenores do que viria a ser *A serpente*, seu último texto dramático, também encomenda da atriz Fernanda Montenegro, a quem, carinhosamente, o dramaturgo se referia como “musa sereníssima”, texto que ela não chegou a encenar. Outro aspecto de sua criação, dito pelo autor, é que pensava muito antes de ir à tarefa de escrever, entretanto, quando se sentava para datilografar, tudo estava resolvido e era, apenas, o momento do registro. A rotina no jornal compreendia chegar cedo, conversar muito com companheiros e ao telefone, e, no momento da escrita, acompanhado do cigarro – barato, e do café – que sempre deixava esfriar para depois tomá-lo, isolar-se de tudo, entrar em um mundo paralelo de criação, o qual permitia expressões performáticas do autor, entre risos, esgares, caretas e repetições, aos cochichos, mas por vezes audíveis, dos e sobre os textos atribuídos aos personagens. Quando se levantava, conforme Castro (1992, p. 239), estava finalizado, de modo impecável, um conto ou uma crônica.

No teatro, a significativa obra de Nelson Rodrigues é consoante ao valor da recepção. Em suas peças, o espectador é convidado a participar do jogo cênico, e o recurso poético impulsiona para a evidência do conteúdo. Assim, é importante acompanhar o personagem em sua trajetória no espaço. O autor admitiu com a maior naturalidade, visando possível encenação, atores-personagens sentados em simples cadeiras a simularem um trajeto de automóvel, mesmo que, de modo implícito, isso já estivesse predito em suas peças, nas entrelinhas das rubricas ou subdivisões de atos. Da mesma maneira, o movimento cênico de giros pelo palco substituiu a subida de uma escada em acesso a um pavimento superior. É possível antever a presença de um narrador

onisciente, que infringe a ordem dos fatos e intervém na organização e recepção da obra.

O encenador paulista Antunes Filho, responsável por nova leitura cênica da obra de Rodrigues, na qual capturou a essência mitológica e arquetípica do teatro rodriguiano, destaca o tratamento inovador da língua brasileira posta no palco e o surpreendente diálogo, mas rechaça a inscrição do autor no gênero da comédia de costumes, o que considera uma interpretação menor de uma obra profunda. Segundo Antunes, “os aspectos circunstanciais, episódicos, anedóticos” de *A vida como ela é...* são “simples invólucro” que precisam ser descartados para se atingir “a essência” (MAGALDI, 2010, p. 166).

Ao reconhecer a grandeza da dramaturgia rodriguiana e propor que há um teatro antes e outro depois de sua escrita, Magaldi explana acerca da pluralidade de sua obra como alicerce a lhe conferir originalidade:

Indo do consciente ao subconsciente e às fantasias do inconsciente, do trágico ao dramático, ao cômico, ao grotesco (muitas vezes fundidos numa peça, ou mesmo numa cena), da réplica lapidar ao mau gosto proposital, do requintado ao *kitsch*, do poético ao puro prosaísmo, Nelson conferiu aos seus textos uma dimensão enciclopédica (MAGALDI, 2004, p. 184).

Conhecido como construtor de frases bombásticas e espirituosas, mordazmente críticas (dentre muitas, estas, que permeiam a divisão deste trabalho) e por transmutar o senso comum em linguagem literária, as escolhas estéticas e linguísticas de Rodrigues mereceram críticas severas, principalmente daqueles que viam nelas um empobrecimento do uso da língua pátria – em especial no que diz respeito às peças teatrais. Às censuras, o autor respondia desse modo:

Os críticos achavam a minha linguagem pobre. O que eles queriam era a eloquência, a sublitteratura, enquanto eu partia para a palavra viva, ainda suada de vida, suada de rua, suada de cotidiano, suada de paixão. Se não tenho outras virtudes, tenho esta e a reivindico para mim: – a de ter um diálogo extremamente teatral. Meus diálogos são realmente pobres. Só eu sei o trabalho que me dá empobrecê-los (RODRIGUES, 1997, p. 47).

Devido ao rótulo de reacionário, ainda hoje é contestada a posição política do escritor. Mesmo os seus mais íntimos admiradores analisam sua aproximação com os militares como algo bastante negativo. Esse posicionamento, de certo modo, foi revisto pelo autor quando do incidente da prisão de seu filho caçula e ativista político, Nelson Rodrigues Filho, pelo regime ditatorial, nos anos 1970. Depois que constatou que o filho, preso, havia sido torturado pelo regime militar, o escritor não mais falou no assunto e limitou-se a declarar, laconicamente, que havia visto o filho na prisão e que ele estava vivo. Na sequência, foi feroz defensor da soltura do filho e de sua anistia, além de lutar para que esse benefício fosse estendido aos demais presos políticos. Muitos analistas, entretanto, consideram que o pensamento analítico e irônico, a poética e o caráter de estranhamento de sua escrita se estabelecem como contrários a essa pecha, e que o valor da obra, sua sonoridade e resistência redimem o autor de algum posicionamento equivocado, como afirma o dramaturgo Plínio Marcos no documentário televisivo, *Nelson Rodrigues, personagem de si mesmo*, de 1993, dirigido por Cristina Fonseca, produção da Rede Cultura, exibido em 21/12/2006: - "A obra dele é revolucionária e é isto que conta"³. (NELSON..., 2015).

Procedimento: "*Prefiro a obra de arte que seja imperfeita*".

A metodologia utilizada para análise se apoia nos pressupostos teóricos da Crítica Genética, no que se refere a processos de criação da obra de arte, com o auxílio dos ensinamentos advindos dos estudos teatrais, em especial às poéticas da cena e da dramaturgia, além de perpassar questões que envolvem a argumentação e a linguagem, particularizando o uso da gíria, a fala prosaica e cotidiana.

Nelson Rodrigues é reconhecido como o dramaturgo que impôs à cena um tom familiar na articulação de diálogos concisos e precisos. Além disso, compreendia que o texto dramático repousa sobre a palavra, e a palavra como

³ Conteúdo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f-DLJdi3-Ns&t=5s>.

origem fundamental do drama, pois o personagem existe pelo que se lhe dá a conhecer por meio da palavra, dos caracteres e de suas ações.

O texto de *A falecida* estabelece um salto radical na dramaturgia de sua época, ao introduzir o diálogo rápido, a língua da rua e a gíria, ato que resultou naquilo que Sábato Magaldi (2010, p. 44) chamou de “[...] fala curta, incisiva, colhida ao vivo da realidade”, ou seja, ausentando-se do artificial, impõe a linguagem corrente, com seus prosaísmos e imperfeições.

A gíria, conforme Preti (2006, p. 245), é um vocabulário de uso oral que se forma, em grande medida, no interior de grupos sociais, quando ocorre o acréscimo de novos sentidos a vocábulos já existentes no conjunto da língua. Ainda, segundo Preti, quando se fala em gíria, deve-se considerar um fenômeno tipicamente sociolinguístico e que pode ser estudado sob duas perspectivas. Primeiramente, chamada gíria de grupo, ou seja, aquela que contempla um vocabulário de “grupos sociais restritos, cujo comportamento se afasta da maioria, seja pelo inusitado, seja pelo conflito que estabelecem com a sociedade”. A segunda perspectiva de estudo e pesquisa é a da gíria comum, que estuda a vulgarização do fenômeno, isto é, o momento em que, pelo contato dos grupos restritos com a sociedade, essa linguagem se divulga, torna-se conhecida e passa a fazer parte do vocabulário popular, perdendo sua identificação inicial (PRETI, 2004, p. 66, 111).

Alguns teóricos discutem a autenticidade de uma gíria comum, ao proporem que, no momento em que se usam esses vocábulos indiscriminadamente, eles perdem sua condição de signo de grupo e se incorporam à linguagem comum, podendo obter, inclusive, outros sentidos. Uma das muitas identificações da gíria com a sociedade contemporânea é a sua dinâmica, sua capacidade de renovação, sua representação do atual, do novo e do espírito jovem. As mutações léxicas e sua identidade com os falantes, em termos de tempo, espaço e grupo social se assemelham às transformações da vida nas grandes cidades, nas quais a gíria faz parte das diferentes situações interacionais. Os meios de comunicação utilizam largamente esse vocabulário

nas suas formas mais conhecidas, aparecendo na linguagem escrita dos jornais, revistas, programas televisivos, além de outras mídias.

Os estudos da Crítica Genética, por sua vez, surgem na França, em 1968, quando Louis Hay e Almuth Grésillon criaram, em Paris, junto ao *Centre National de la Recherche Scientifique*, uma equipe de estudiosos com o propósito de organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, os quais tinham acabado de chegar à Biblioteca Nacional da França. No início dos anos 1970, quando a Crítica Genética começou a se desenvolver, o foco de discussão estava voltado ao texto e seu desenvolvimento, produção textual e sujeito da escritura, isto é, a análise centrava basicamente no estudo do manuscrito autógrafo, o que iria permitir a reconstituição da gênese dos escritos (SALLES, 2008, p. 11-13).

No Brasil, esta ciência foi introduzida em 1985 por Philippe Willemart, organizador do primeiro colóquio que resultou na realização de inúmeros congressos e constituição de grupos que se dedicam a essa forma de trabalho, na busca de princípios básicos comuns. A Crítica Genética adquiriu estatuto de disciplina independente devido ao seu propósito definido, um campo demarcado de estudo com fôlego e visão prospectiva para examinar outras linguagens artísticas. Esse fim é a investigação acerca do nascimento de uma obra de arte, como ela surge e como ocorre seu processo de criação. No caso do estudo do texto definitivo, que inspira a extensão dos estudos a outros campos das artes, ele passa por várias transformações, a distinguir os manuscritos, o prototexto, a ideia do inconcluso e a obra em devir.

Em meados dos anos de 1990, conforme explica Salles (2008, p. 13, 21, 25-26), os estudos genéticos evoluem e ultrapassam o momento de "legitimação da disciplina". Passam a viver um tempo de "alargamento de horizontes", o que "abre espaço para a ação transdisciplinar da crítica genética". Da análise antes posta nos manuscritos literários, ampliam-na a uma abrangência que alcança a discussão dos processos de criação em outras linguagens, e assume, deliberadamente, sua vocação transartística. Nesse novo propósito, a Crítica Genética lança um olhar diferenciado às obras de arte e

busca “observar seus percursos de fabricação”, oferecendo às produções em artes, um estudo processual.

Prosseguindo em seu raciocínio, Salles (2008, p. 33) ratifica que os estudos genéticos devem ser observados em seus sentidos mais amplos, por exemplo, quando surge o desejo em ver desvendado os segredos das artes plásticas, do cinema, da dança, do teatro, alcançando as outras modalidades artísticas, chegando ao fotojornalismo, à publicidade etc., e que essa vontade reside em “violiar segredos”, isto é, brota do propósito de natureza mais peculiar da Crítica Genética: o crítico genético quer, exatamente, ver a criação artística por dentro.

Em pesquisas de Crítica Genética costumam-se enfatizar arquivos e documentos considerados como “espalhadores” de rastros pelos quais se vem a conhecer o percurso de uma criação artística. No estudo aqui realizado, buscamos identificar tais aspectos em traços estéticos de textos narrativos do escritor Nelson Rodrigues, e suas transposições para o texto dramático. Para obtenção do referido propósito, utilizamos a expressão *elementos conectores*, associando-a com pistas obtidas pela análise de percurso, que envolvem imbricações entre a linguagem diferenciada, cotidiana e prosaica dos contos folhetinescos, a elementos singulares de conexão pinçados da memória, cujo resultado é a originalidade do texto dramático *A falecida*. Esses elementos conectores atuam como marcas do trânsito entre um gênero e outro, nomeadas como categorias de criação e transformação, a indicar a unidade de gênese, posta na narrativa, e sua posterior metamorfose, quando encaminhada à dramaturgia. Portanto, a gênese está centrada no deslocamento do gênero narrativo para o dramático, levando-se em conta os aspectos memorialistas poetizados nas obras dramáticas, tanto na construção do enredo e situações como na composição de personagens.

Exame: “*Nada nos humilha mais do que a coragem alheia*”.

À guisa de contemporização e análise, em 1953, dez anos após o sucesso extraordinário de *Vestido de noiva*, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro acolhe a estreia de *A falecida*. Entretanto, um clima de estranhamento tomou conta da sala de espetáculos a partir das primeiras falas dos atores, e a plateia, incomodada, indagava acerca da legalidade do uso de gíria naquele ambiente. Era, de fato, muita liberdade para um espaço reservado a óperas, concertos, oratórios sacros e peças “sérias”. *A falecida*, além de situar seus personagens característicos na periferia da zona norte, faz uso abundante da linguagem prosaica, o que escandaliza a audiência ao falar, de modo gaiato, sobre futebol, jogo do bicho, adultério, temas que circundam o assunto principal do texto que é a morte e o planejamento de luxuoso enterro para a protagonista. Conforme explica Lopes (2007, p. 95), “palavras, em suma, que não estão ali para dizer uma ideia, mas que são, elas mesmas, ideias”.

Antes, porém, de elencarmos os aspectos e diálogos a serem analisados, no sentido de informar ao leitor acerca do enredo da obra, apresentamos o seguinte resumo: *A falecida* é a história de Zulmira, dona de casa, frustrada, sem expectativas de vida e moradora do subúrbio carioca, zona norte do Rio de Janeiro. Pobre e doente dos pulmões, sua única ambição é um enterro luxuoso. Quer se vingar da sociedade abastada e, principalmente, de Glorinha, sua prima e vizinha com quem tem uma relação de competição e que, estranhamente, não a cumprimenta mais. Zulmira chega mesmo a ficar feliz quando sabe que a seriedade da prima provém de um seio arrancado pelo câncer.

O marido, Tuninho, está desempregado e gasta as sobras da última rescisão contratual jogando sinuca e discutindo futebol. Um pouco antes da hemoptise fatal, e conseqüente morte, Zulmira manda Tuninho procurar Pimentel para que este arque com as despesas de um enterro de luxo. A mulher não dá maiores explicações ao companheiro, nem diz como conhece o empresário milionário. Pede, entretanto, para que o marido se apresente como seu primo.

Tuninho vai à mansão de Pimentel e acaba descobrindo que ele e Zulmira foram amantes. Na base da chantagem, o marido traído obtém grande soma do rival e, depois de ameaçar contar tudo a um jornal inimigo de Pimentel, consegue lhe arrancar ainda mais recursos, ironicamente, alegando ser para a missa de sétimo dia; por fim, revela sua verdadeira identidade. O marido traído dá à mulher um enterro "de cachorro". Por outro lado, aposta todo o dinheiro conseguido com o amante da morta, num jogo do time de futebol carioca, Vasco da Gama, no Maracanã, do qual é torcedor fanático.

Embora no seu primeiro sucesso teatral, *Vestido de noiva*, o autor já houvesse permeado com algumas liberdades rasteiras a fala de alguns personagens, conforme analisa Castro (1992, p. 247), Nelson Rodrigues deixou que a cor local de *A vida como ela é...* contaminasse o seu teatro ao estruturar enredo, caracteres e pensamento, preservando, particularmente, a linguagem inovadora, na transformação de elementos de contos folhetinescos para enredo dramático, como assim descreve o pesquisador João Roberto Faria (2013):

A Falecida [...] marca uma notável mudança na rota do dramaturgo. Antecipando-se à voga nacionalista, que em fins dos anos de 1950 levaria o povo para a cena nas montagens políticas do Teatro de Arena de São Paulo e dos Centros Populares de Cultura, Nelson Rodrigues pôs, como protagonistas de sua trama, figuras que poderiam habitar seus contos da *Última Hora*. [...] Zulmira, a dona de casa suburbana, religiosa, que está certa de que vai morrer e sonha com um enterro de primeira classe. Na trama entram também seu marido, o desempregado Tuninho, fanático por futebol, e uma fauna extraordinária de vizinhos, parentes, habitantes de um Rio de Janeiro sem nenhum *glamour* (FARIA, 2013, p. 121).

É na construção de uma linguagem teatral revolucionária que o autor operacionalizou a quebra de paradigma na arte dramática brasileira. Motivado pela verve de jornalista, cronista e repórter policial, a obra de Rodrigues está impregnada pelo modo particular do autor em enxergar as mazelas cotidianas e traduzi-las ao mundo. A ação de *A falecida* é construída a partir de quadros e falas concisas, conforme exemplifica o trecho abaixo:

ZULMIRA: O senhor que é o "seu" Timbira?

TIMBIRA: Perfeitamente.
ZULMIRA: Eu sou a pessoa que lhe telefonou...
TIMBIRA: De manhã?
ZULMIRA: Foi.
TIMBIRA: Mas sente-se.
ZULMIRA: Com licença.
TIMBIRA: Às suas ordens.
ZULMIRA: O caso é o seguinte...
TIMBIRA: Pois não! (RODRIGUES, 1985, p. 79).

Embora breve e preciso, o diálogo oferece margem para entoações e pausas carregadas de significação e intenções plurais, por parte do artista intérprete. Constata-se, portanto, um diálogo enxuto, construído num ritmo particular, no qual excedem as frases curtas e incisivas, pontuadas, que contribuem para o suspense e o envolvimento do espectador na ação, numa objetividade cuja semântica tem a capacidade de agir como uma cirurgia de alta precisão, de acordo com a definição do psicanalista Hélio Pellegrino (1990, p. 360-361).

Na sequência, analisaremos algumas elocuições dos personagens Zulmira e Tuninho, que, na qualidade de protagonistas, ocupam mais espaço de ação e espelham em suas falas o discurso dos demais, com os quais contracenam.

ZULMIRA: - *Ora! Eu sou burra que dói!* Nesta locução, a protagonista Zulmira maldiz os seus frequentes equívocos e lamenta a falta de objetividade na busca em elucidar seus enigmas. Por fim, reclama de seu excesso de erros e projeta na interjeição *ora*, a qualidade de sua intenção na cena, a qual, segundo Ferreira (2013, p. 1514) “exprime impaciência, zombaria, menosprezo e dúvida”. A expressão coloquial *Eu sou burra que dói!* funciona no plano psicológico como autopunição pelo reconhecimento da atitude equivocada, **mas não de todo assumida**. Conforme rubrica do autor, a emoção que rege a fala da personagem, nesse instante, é o pânico. A esse respeito, é oportuno o apoio de Bechara (2009, p. 330) e Said Ali (1964, p. 105), que definem interjeição como “[...] palavra invariável que exprime estados emotivos, isto é, sentimentos ou

sensações de dor, alegria, surpresa, temor, aversão, etc.". Said Ali (1964) afirma que as interjeições são proferidas em tom de voz diferente daquele que se usa para o vocábulo da linguagem expositiva, enquanto Bechara (2009) destaca possuírem a qualidade de atuar, sozinhas, como verdadeiras orações.

A leitura que se faz a partir das questões gramaticais analisadas é de que o sentimento negativo concentrado na fala da personagem denota reação contrária às questões impostas. O que, a princípio, parece autocomiseração, transmuta em determinação. No texto, a decisão de ir até à cartomante é uma atitude de desobediência ao marido. Nelson Rodrigues constrói personagens femininas fortes e protagonistas, o que pode ser comprovado pelos títulos de suas obras e *A falecida* se insere entre as demais. O percurso que o personagem traça é de tutela sobre suas decisões e atos. O sentimento de desprezo, categoria pertinente aos amores desencontrados, presente tanto na narrativa quanto na dramaturgia rodriguianas, rege a personagem. Incapaz de perdoar o marido, que na noite de núpcias levanta-se a cada instante para lavar as mãos como se ela fosse suja e o infectasse, além de acusá-la de fria, decide-se pelo adultério e projeta no amante rico o financiador para seu enterro majestoso. Seu equívoco verdadeiro ocorre no desfecho, quando o marido lhe dá o troco ao descobrir que todo o seu plano está envolto na traição e, por conta disso, dá a ela um enterro de indigente, sem antes chantagear o amante.

TUNINHO: - *Pimba!* O primeiro texto dito pelo personagem protagonista masculino se organiza, do mesmo modo, numa interjeição. A indicação cênica do escritor propõe uma cena de jogo de sinuca sem a necessidade da mesa. Assim, os personagens usam apenas os tacos e jogam numa mesa imaginária. A cada ação com o taco, o jogador pronuncia a interjeição imitativa *pimba*, como a desenhar com a sonoridade da palavra o caminho da bola e o seu positivo ou negativo acerto na caçapa, e Ferreira (2010, p. 1634) complementa, indicando como significado para a referida interjeição, a expressão de um "acontecimento imprevisto e/ou que marca o desfecho de uma ação".

Destaca-se a concentração da linguagem e o rendimento teatral posto numa única e curta elocução. Ao transpor para o teatro personagens e

situações postos nos contos de *A vida como ela é...*, o autor opera o equilíbrio entre o patético e o humorístico e visa despertar no espectador sentimentos de riso e choro. Após o estranhamento que assunto e coloquialidade provocam na plateia, a curta cena segue num crescendo de nervosismo e excitação dos personagens até alcançar um imprevisto desenlace que beira o escatológico, que é quando Tuninho sofre uma crise repentina de desarranjo intestinal. Rodrigues institui, segundo explica, o cúmulo do absurdo e da ousadia ao colocar em cena, numa obra classificada como tragédia, o protagonista condignamente na posição de defecar e propõe intertextualidade com a obra *O pensador*, de Auguste Rodin, ao assumir que “qualquer um pode, tranquilamente, extrair poesia de coisas aparentemente contraindicadas” (RODRIGUES, S., 2012, p. 101, 143).

TUNINHO: - *Vou te dizer mais: estou desempregado e outros bichos. Quer dizer, na última lona. Mas estou tão certo, tão certo, que vai ser uma barbada daquelas.* Esta fala do personagem Tuninho propõe um autoposicionamento do personagem que está sem trabalho e com muitos outros problemas, usando para isso a expressão popular *outros bichos*. Para ratificar que está sem recurso algum e em situação miserável, ele utiliza o termo *última lona*, que se traduz, conforme Ferreira (2010, p. 1285), por “péssimo estado, quase de todo imprestável”. Consideramos a probabilidade de que essa expressão proceda dos caminhoneiros e motoristas de estrada alegando as péssimas condições dos pneus de seus veículos. No caso, uma gíria de grupo que passou à condição de gíria comum, conforme explicação de Preti (2004). Ainda nesta perspectiva, *estar na última lona* pode ser classificado como uma metáfora, então, figura de linguagem, que pode se traduzir, também, pela figura do boxeador, que nocauteado, desfalece sobre a lona do ringue. Segundo explica Cherubim (1989, p. 44), a metáfora consiste “na substituição da significação natural de uma palavra por outra em virtude de uma relação de semelhança subentendida”.

Há, também, nesta fala o uso da repetição, que é, conforme Preti (2004, p. 128), importante recurso utilizado na linguagem falada, no processo de

produção e compreensão entre interlocutores. De acordo com o estudioso da língua oral e escrita, esse procedimento da repetição oferta tempo ao ouvinte para compreender melhor a densidade das informações, ao mesmo tempo em que o falante organiza e reorganiza seu discurso. Ainda, na mesma réplica, Rodrigues introduz a palavra *barbada*, a qual, segundo Ferreira (2010, p. 281), pertence ao vocabulário gírio utilizado “em jogos esportivos, competição que se julga fácil de vencer”.

Do ponto de vista literário, a repetição é uma marca poética em Nelson Rodrigues (2012, p. 94), que fazia isso, segundo ele, “com o maior des pudor, usando uma metáfora 150 vezes e mantendo as mesmas ações e situações em várias peças, romances e crônicas”. Carlos Heitor Cony, no prefácio à edição de *O reacionário: memória e confissões* (RODRIGUES, 2008, p. 19), afirma que o dramaturgo não tinha qualquer temor em ser redundante e repetir-se em fatos e expressões.

ZULMIRA: - *Oh! Que espírito de porco você tem!* A réplica de Zulmira é precedida pelo uso da interjeição *oh!*, que antes visto, a depender da inflexão, indica uma pluralidade de sentimentos, conforme Said Ali (1964). Ao tratar da expressão popular brasileira *espírito de porco*, Ferreira (2010, p. 856) a classifica como “pessoa que interfere em qualquer negócio ou assunto, criando embaraços ou agravando os já existentes”. Trata-se, segundo Prata (2011, p. 87), em seu dicionário de expressões e ditos populares, de discurso do “tempo da escravatura, quando os homens negros escravizados se recusavam a abater porcos”, imaginando que os espíritos dos animais viriam de noite para atormentá-los. Ainda, de acordo com Prata (2011, p. 87), esta explanação encontra-se registrada no livro *Superstições do Negro no Brasil Colônia*, de Fernão de Lima Barbosa, no qual está relatado que o espírito de porco despertava grande receio entre os homens negros, a ponto de acreditarem que tais espíritos podiam lhes fazer mal e, até, levá-los à loucura.

No que diz respeito à linguagem, ao operar com os elementos conectores de criação e transformação, é fundamental reiterar o apreço que Rodrigues dedicava à fase de repórter policial. Esta vivência, sua estreia como

profissional da imprensa, ainda adolescente e no jornal do pai, é analisada pelo autor como essencial para a sua veia de ficcionista, ao declarar que todo o seu teatro tem a marca de sua passagem pela reportagem policial, experiência que o escritor traz para as crônicas folhetinescas, e dessas as transfigura para o teatro. Não por acaso, a figura do repórter policial está em algumas de suas peças, particularmente, *Boca de ouro* e *O beijo no asfalto*, escritas sob o signo de *A vida como ela é...* A linguagem prosaica e o uso de gíria, certamente, provêm das ruas, nas conversas cotidianas em busca de dados junto às testemunhas e transeuntes para construir com traço de ficcionista a reportagem sobre o crime do dia. Era mérito seu saber ouvir e instigar com inesgotável paciência, o que era sintetizado pelo autor na seguinte frase: “- Um ficcionista tem que ser um ouvinte, assim como o psicanalista” (RODRIGUES, S., 2012, p. 263).

Em uma de suas crônicas memorialistas, Rodrigues (2009, p. 101) escreve que se as novas gerações lhe perguntassem o que era *A vida como ela é...*, diria: “- Era sempre a história de uma infiel”. E com *A falecida*, declaradamente surgida dos contos folhetinescos, não poderia ser diferente. O texto representa a importância da coluna de *Última Hora* para a criação dramática rodriguiana, uma virada na dramaturgia do autor, ao assinalar o ciclo das tragédias cariocas e o reencontro com o público, deixando para trás um período marcado, conforme expressão autoral, pelas peças desagradáveis. A personagem Zulmira, protagonista de *A falecida*, também morre no decorrer da ação, como Alaíde em *Vestido de noiva*. Em suas memórias de menino ensimesmado, o autor sonha e celebra, com prazer, o seu próprio velório. Adulto, ao poetizar um velório majestoso para Zulmira, exercitando sua morbidez confessa, é como se estivesse rendendo homenagens a si próprio, enquanto defunto potencial, e aos seus, o que era sintetizado em frases como essa: - *ninguém é mais importante para nós do que os mortos esculpidos na memória da família*. De modo igual, uma das ruas da infância de Nelson, na mesma Aldeia Campista onde se desenrola a ação de *A falecida*, chamava-se Rua D. Zulmira. Havia em Nelson Rodrigues uma paixão por alguns tipos de

personagens, dentre eles, o marido traído e a adúltera, que marcavam presença em seus vários gêneros de escrita. Para o autor, o marido traído tinha marcas físicas que definiam esse traço personalíssimo, mas sua afecção pela esposa infiel vem desde os sete anos, envolta numa apaixonada compaixão. Um sentimento tão forte que o fez, já homem feito, escrever *Perdoa-me por me traíres*, drama cujas raízes estão cravadas na Rua Alegre da Aldeia Campista de sua infância (RODRIGUES, 2009, p. 48, 62-63).

Assim como o bairro da meninice, outra categoria que pulsa nas memórias de Nelson Rodrigues é a figura do vizinho. No conto original *Um miserável*, ensaio para *A falecida*, publicado em *Última Hora* no ano de estreia da coluna (1951), os vizinhos também possuem importante participação no drama vivido por Belmiro e Zuleika, protagonistas da narrativa. Segundo o autor, aos cinco, seis anos, os vizinhos eram todo o seu horizonte humano. Ao refletir sobre a sua terra-mãe acolhedora – o Rio de Janeiro –, esse sentimento geográfico era canalizado para a rua de moradia. Para ele, “o homem existe em função do vizinho, em função da rua, das esquinas que ele percorre, dos credores, fornecedores e paisagens”, o que sintetiza numa de suas frases lapidares: “- Sou um homem da minha rua”. Esse pertencimento aparece, inclusive, no mal que acomete e termina por matar a protagonista Zulmira: tuberculose. Doença sua, recorrente por mais de uma vez e que tirou a vida do irmão, Jofre. Em sua dramaturgia *ruas* e *vizinhos* assumem categorias espaciais e personalistas, isto é, possuem caráter e ação, o que ocorre em *A falecida*, mas, também, em *O beijo no asfalto* e *Senhora dos afogados* (RODRIGUES, S., 2012, p. 179, 251).

Epílogo: *"Aprendi a ser o máximo possível de mim mesmo".*

De acordo com o que discutimos, Nelson Rodrigues, situado numa época em que a escrita dramática nacional prezava as comédias de costumes ou os dramas corriqueiros, os quais não ousavam discutir assuntos mais profundos, impôs um teatro que está longe de ser mero entretenimento, pois, segundo ele,

mesmo operando uma linguagem considerada simples e cotidiana, a força de um texto teatral deve ser medida pela capacidade de criar desesperos, atitude pela qual pagou caro. O autor combinou experiência, vivência e gosto pelo exercício da escrita, que reflete uma “linguagem poética, lapidar, vigorosa e nobilíssima em seu ziguezague nervoso, capaz de criar uma atmosfera semântica de tensão, dentro da qual a ação se desenvolve”, conforme palavras de Hélio Pellegrino (1990, p. 360). Diante de sua obra nos colocamos na posição de recolhedor de pérolas, garimpeiro das palavras, situações e imagens identificadas nas crônicas memorialistas, as quais servirão à poética dramática. Sua metodologia de trabalho está posta na reescritura da escrita, uma obsessiva repetição, algo que é pensado, ativado, que se repete e desdobra, que se transforma e se converte. Neste movimento, estamos diante de um autor que produziu muito, pensou, escreveu e traduziu o seu tempo. Pouco ortodoxo, sua obra não está pensada em rascunhos, gráficos ou desenhos, mas, revelada em ensaios operados em gêneros diversos, no que é possível observar apuro memorialista e reflexivo, além de atenção minuciosa à forma, na busca pela exatidão da palavra e da imagem, sua sonoridade e injunção.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Hucitec: Unesp, 1990.
- BATALHA, Maria Cristina. *Nelson Rodrigues: persona*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CHERUBIM, Sebastião. *Dicionário de figuras de linguagem*. São Paulo: Pioneira, 1989.
- FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013. v. 2.

- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.
- FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. *In: BRAIT, Beth (org.). Bakhtin: outros conceitos chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (org.). *Dicionário do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LOPES, Ângela Leite. Entrevista. *In: CONVERSA sobre as artes*. Rio de Janeiro: Sesc Departamento Nacional, 2014. v. 1, p. 112-126.
- LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 1997.
- MAGALDI, Sábato. *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global, 2004.
- NELSON Rodrigues personagem de si mesmo. [S.l.: s.n.] 1 vídeo (57min7s), 2015. Publicado por Alex Capelossa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f-DLJdi3-Ns&t=5s>. Acesso em: 10 mar. 2018.
- PANICHI, Edina; CONTANI, Miguel L. *Pedro Nava e a construção do texto*. Londrina, PR: EDUEL; São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- PELLEGRINO, Hélio. "A obra e 'O beijo no asfalto'". *In: RODRIGUES, Nelson. Teatro completo: tragédias cariocas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. v. 4, p. 356-371.
- PRATA, Mário. *Mas será o Benedito?: dicionário de provérbios, expressões e ditos populares*. São Paulo: Editora Planeta, 2011.
- PRETI, Dino (org.). *Oralidade em diferentes discursos*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- PRETI, Dino. *Estudos da língua oral e escrita*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.
- RODRIGUES, Nelson. A falecida. *In: RODRIGUES, Nelson. Teatro completo: tragédias cariocas I*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é...* 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2012.

RODRIGUES, Nelson. *Flor de obsessão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RODRIGUES, Nelson. *Memórias: a menina sem estrela*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

RODRIGUES, Nelson. *O reacionário: memórias e confissões*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

RODRIGUES, Nelson. Toda a minha obra é uma meditação sobre o amor e sobre a morte. [Entrevista concedida à] Margarida Autran. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, p. 7, 26 jun. 1973.

RODRIGUES, Sonia (org.). *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SAID ALI, Manoel. *Gramática secundária e gramática histórica da língua portuguesa*. 3. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1964.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. São Paulo: EDUC, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2006.