



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

JOSÉ FRANCISCO QUARESMA SOARES DA SILVA

ATOS DE TRANSFORMAÇÃO:
ELEMENTOS CONECTORES ENTRE NARRATIVA E
DRAMATURGIA EM NELSON RODRIGUES

JOSÉ FRANCISCO QUARESMA SOARES DA SILVA

**ATOS DE TRANSFORMAÇÃO:
ELEMENTOS CONECTORES ENTRE NARRATIVA E
DRAMATURGIA EM NELSON RODRIGUES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Edina Regina Pugas Panichi.

Londrina
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

S586a Silva, José Francisco Quaresma Soares da .
Atos de transformação : elementos conectores entre narrativa e dramaturgia em Nelson Rodrigues / José Francisco Quaresma Soares da Silva. - Londrina, 2020.
184 f. : il.

Orientador: Edina Regina Pugas Panichi.
Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2020.
Inclui bibliografia.

1. Crítica Genética - Tese. 2. Memórias - Tese. 3. Nelson Rodrigues - Tese. 4. Elementos conectores - Tese. I. Panichi, Edina Regina Pugas . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. III. Título.

CDU 8

JOSÉ FRANCISCO QUARESMA SOARES DA SILVA

ATOS DE TRANSFORMAÇÃO:
ELEMENTOS CONECTORES ENTRE NARRATIVA E DRAMATURGIA
EM NELSON RODRIGUES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos da Linguagem.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Edina Regina Pugas
Panichi
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. José Fernandes Weber
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Miguel Luiz Contani
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof.^a Dr.^a Esther Gomes de Oliveira
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof.^a Dr.^a Isabel Cristina Cordeiro
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 16 de março de 2020.

Dedico este trabalho aos meus pais, Almerinda e Natanael (*In memoriam*), pelo apoio amoroso, fraterno e material à minha vida de estudos e, também, às atrizes Fernanda Montenegro e Bibi Ferreira (*In memoriam*), artistas criadoras em produções raras da dramática rodrigueana.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Prof.^a Dr.^a Edina Regina Pugas Panichi pelos ensinamentos, confiança, liberdade e incentivo concedidos ao meu ideário de pesquisa e seu desenvolvimento;

Aos professores Dr. Miguel Luiz Contani e Dr. José Fernandes Weber por exercerem com empenho e dedicação o papel de leitores e debatedores das primeiras ideias do projeto;

Às professoras Dr.^a Esther Gomes de Oliveira e Dr.^a Isabel Cristina Cordeiro por aceitarem a incumbência de analisar, debater e apontar direções com vistas ao aprofundamento crítico e preciso;

À atriz Fernanda Montenegro pela gentileza do depoimento e demais indicações úteis ao desenvolvimento do trabalho;

À Sônia Rodrigues, pela cordialidade, esclarecimentos e indicação de leituras;

À produtora cultural Carmem Mello pela atenção precisa e solidária;
Aos meus irmãos, Maria Luiza, João e Catarina, pelo carinho e torcida;

À Luisa Manita Drechsel, sobrinha-filha, pela gentileza e esforço na consecução de obras raras e fundamentais;

Ao companheiro de vida Anderson Albert da Silva Almeida pela paciência extremada, carinho e encorajamento;

Ao Instituto Federal do Paraná pela concessão da licença para estudos, tão oportuna e necessária;

Aos estudantes e colegas professores do Instituto Federal do Paraná, *campus* Jacarezinho, especialmente do colegiado de Arte Dramática, ouvintes e debatedores das primeiras ideias e leituras;

Ao amigo Thiago Ribeiro, pela cumplicidade, auxílio e paciência;

Aos amigos Rodolfo Fiorucci, Lucas Martins Néia, Antônio Rodrigues e Larissa Miranda Júlio, pela essencial ajuda e cumplicidade diante das angústias naturais de pesquisador;

Aos companheiros de teatro, Luiz Roberto Bruel e Leandro Faria, pela força e materiais doados acerca da obra rodrigueana;

Aos companheiros de pós-graduação Claudete Canezin, Claudinha

Albuquerque e Livia Oliveira, pela crença, escuta solidária e conversas acadêmicas;

A todos os professores do PPGEL, especialmente à Prof. Dr.^a Vanderci de Andrade Aguilera, cujo reencontro na pós-graduação despertou toda uma nostalgia do ensino fundamental, no antigo Ginásio Estadual Monteiro Lobato, em Sertanópolis;

À Prof.^a Dr.^a Sonia Pascolati, quem primeiro me incentivou a escrever acerca da dramaturgia de Nelson Rodrigues;

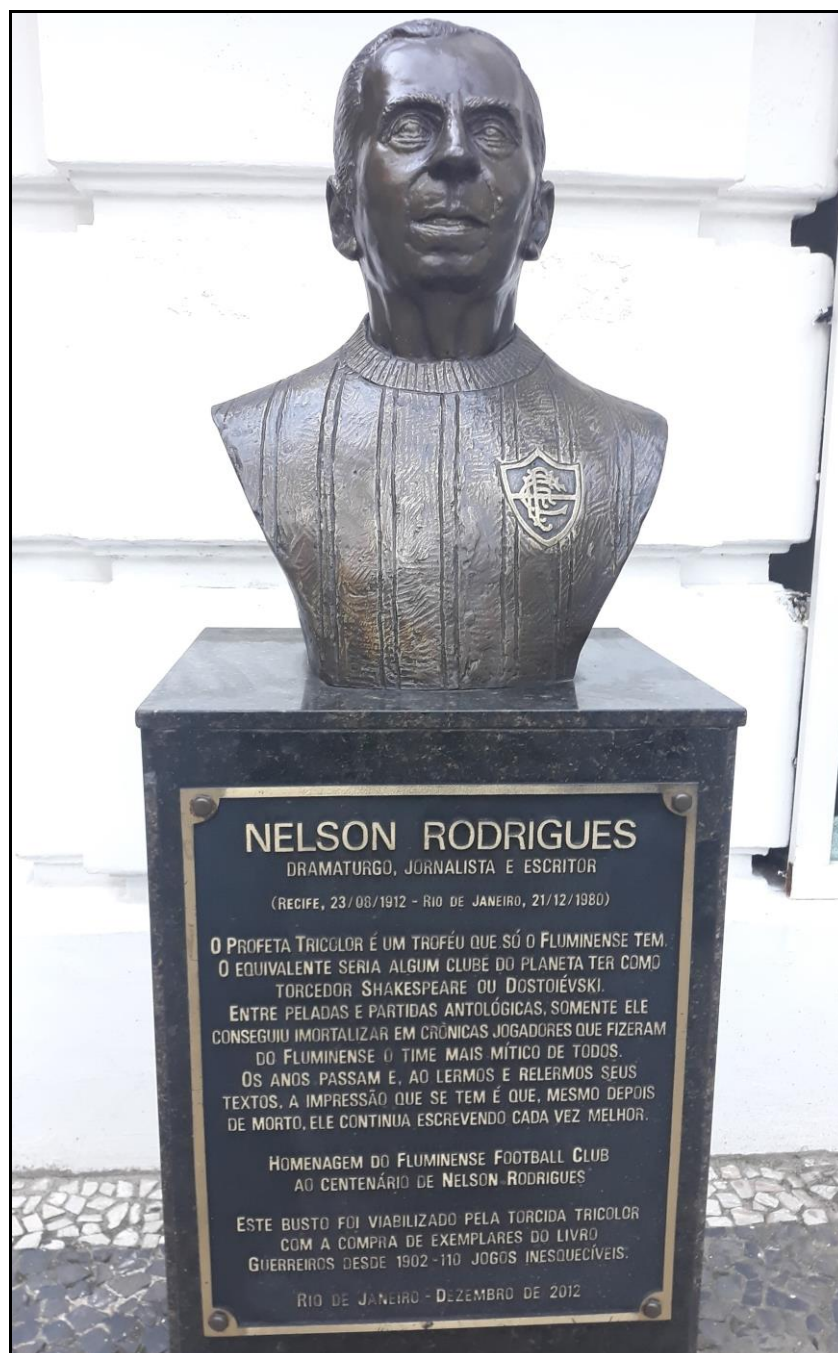
Ao Prof. Dr. João Batista Martins, pelos valiosos ensinamentos acerca da pesquisa acadêmica;

À Ieda Paim Nava Ribeiro, que em nossos felizes e amigáveis encontros sazonais no Rio de Janeiro sugeriu o embrião do que viria a ser os apêndices e anexos desta pesquisa;

À Sílvia Avelar, secretária do Departamento de Música e Teatro/CECA-UEL, um anjo da guarda atento e carinhoso;

À Rosely Fernandes Lopes, responsável pela Seção de Pós-Graduação CLCH-UEL, pela atenção e esclarecimentos, assim como aos demais funcionários, Rosemeri Francisquini e Ricardo Müller;

Por fim, à *Alma Imortal* de Nelson Rodrigues, pois temos a convicção de que vibrou e “moveu pauzinhos” para que este trabalho tivesse o seu efetivo desenvolvimento.



[...] o equivalente seria algum clube do planeta ter como torcedor Shakespeare ou Dostoiévski.

Fluminense *Football Club*

“Nelson Rodrigues é fundamental”.

Fernanda Montenegro

SILVA, José Francisco Quaresma Soares da. **Atos de transformação**: elementos conectores entre narrativa e dramaturgia em Nelson Rodrigues. 2020. 184 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

RESUMO

Nelson Rodrigues reconhecia a imbricação de fatos pessoais em sua criação dramática, tais como as tragédias familiares, o amor e a morte, que se constituem traços marcantes da sua escrita. Construtor de frases memoráveis, em muitas delas ele exaltou as infinitas variações ocorridas em vida e transfiguradas na obra. Isso o fez classificar-se e ser classificado como memorialista. A junção vida e arte é cara ao escritor, e escrever, solução vital. Em 1951, estreia a coluna A vida como ela é... no jornal carioca Última Hora, fato que se tornou sucesso em poucas semanas, e em evidência por dez anos. Rodrigues reconhece esse espaço no jornal como laboratório para a construção de vários de seus textos dramáticos, dentre eles A falecida, de 1953, e O beijo no asfalto, de 1960, que se constituem, aqui, objetos de estudo, e juntam-se às crônicas memorialistas e confessionais: Memórias: a menina sem estrela; O reacionário; O óbvio ululante e A cabra vadia, acrescidas da reedição da antologia dos 100 contos escolhidos da famosa coluna jornalística, feita pelo próprio autor, em 1961, com o título A vida como ela é..., e relançada no ano de 2012 por ocasião do seu centenário. A presença latente de aspectos vivenciais do autor, tanto nos personagens como nas situações retratadas, desenvolvida pelo trânsito da escrita para o jornal e posterior transmutação para o teatro, é amplamente memorialista, mas não apenas isso, pois o modo como o autor poetiza essas vivências é o grande trunfo, o que faz de sua obra ficção tão vigorosa. Rodrigues explica a vida cotidiana da cidade, em grande medida pela vida que viveu e o que presenciou. Defendemos, portanto, que sua obra dramática se organiza numa mescla entre reminiscências, reflexões, vivências, somada a traços ficcionais. Este trabalho tem como objetivo identificar e analisar os processos de construção textual por meio do movimento criador estabelecido pelo dramaturgo com vistas a operacionalizar sua poética, cuja sustentação é o trânsito entre textos narrativos – contos e crônicas – e suas passagens para a dramática. Para isso, apresenta como suporte os elementos conectores, os quais atuam como chaves de identificação e análise no sentido de clarificar a ação empreendida pelo escritor, e têm sua matriz nos pressupostos teóricos da Crítica Genética e de processos de criação artística.

Palavras-chave: Memórias. Textos narrativos e dramáticos. Crítica genética. Processo de criação artística. Elementos conectores.

SILVA, José Francisco Quaresma Soares da. **Acts of transformation: connective elements between narrative and dramaturgy in Nelson Rodrigues.** 2020. 184 p. Thesis (Doctorate Degree in Language Studies) – State University of Londrina, Londrina, 2020.

ABSTRACT

Nelson Rodrigues recognized the imbrication of personal facts in his dramatic creation, such as the family tragedies, love and death, which are marked traces of his writing. Constructor of memorable phrases, in many of them he extolled the infinite variations that occurred in life and transfigured in the work. This made him to classifying himself and being classified as a memorialist. The junction of life and art is dear to the writer, and writing is the vital solution. In 1951, debut the column *A vida como ela é...* in the carioca newspaper *Última Hora*, fact that became success in a few weeks, and in evidence for ten years. Rodrigues recognizes the column in the newspaper as a laboratory for the composition of several of his dramatic texts, among them *A falecida*, 1953, and *O beijo no asfalto*, 1960, which constitute here objects of study. These dramatic texts were jointed to the memorialist and confessional chronicles: *Memórias: a menina sem estrela*; *O reacionário*; *O óbvio ululante* and *A cabra vadia*, added by the reprint of the anthology of the hundred short stories chosen from the famous column published by the author in 1961, with the title *A vida como ela é...*, and relaunched in 2012 on the occasion of his centenary. The latent presence of experiential aspects of the author, both in the characters and in the situations portrayed, developed by the transit of the writing to the newspaper and later transmutation to the theater, is largely memorialist, but not only that, because the way the author poetizes these experiences is his great asset, which makes his fiction so vigorous. Rodrigues explains the daily life of the city, largely because of the life he lived and what he witnessed. We defend, therefore, that his dramatic works are organized from a mixture between reminiscences, reflections, experiences, added to fictional features. This work aims to identify and analyze the processes of textual construction through the creative movement established by the playwright in order to operationalize his poetics, whose support is the transit between narrative texts – tales and chronicles – and their passages to the dramatic ones. For this, it presents as support the connective elements, which act as keys of identification and analysis in the sense of clarifying the action undertaken by the writer, and have their matrix in the theoretical assumptions of Genetic Criticism and processes of artistic creation.

Keywords: Memories. Narrative and dramatic texts. Genetic criticism. Process of artistic creation. Connective elements

SUMÁRIO

1	NO PROSCÊNIO – ANTES DE A CORTINA SE ABRIR	13
1.1	PRIMEIRA RUBRICA	13
1.2	CANTO DO PRÓLOGO	15
1.3	CANTO DO MÉTODO.....	31
2	ATO 1 – EPISÓDIOS DE FORMAÇÃO – O MENINO NA JANELA	46
2.1	SEGUNDA RUBRICA	46
2.2	CENA 1 – ESPANTOS E DESLUMBRAMENTOS DA INFÂNCIA	47
2.3	CENA 2 – DE EDITOR INFANTIL A JORNALISTA ADOLESCENTE.....	58
3	ATO 2 – EPISÓDIOS DE CRIAÇÃO – ...O ADULTO PELO BURACO DA FECHADURA	64
3.1	TERCEIRA RUBRICA.....	64
3.2	CENA 1 – TRAGÉDIAS FAMILIARES E CONSEQUÊNCIAS.....	66
3.3	CENA 2 – O SURGIMENTO DO DRAMATURGO	71
3.4	CENA 3 – SOB PSEUDÔNIMOS FEMININOS	75
3.5	CENA 4 – RECUSA AO ÓBVIO: NÃO ATIRE A PRIMEIRA PEDRA.....	79
3.6	CENA 5 – FALAR DE SI: AS CRÔNICAS MEMORIALISTAS	81
4	ATO 3 – EPISÓDIOS DE TRANSFORMAÇÃO – A VIDA COMO ELA É OU COMO PODERIA TER SIDO	86
4.1	QUARTA RUBRICA	86
4.2	CENA 1 – MOVIMENTO CRIADOR, ELEMENTOS CONECTORES E AÇÃO TRANSFORMADORA EM A FALECIDA	87
4.3	CENA 2 – MOVIMENTO CRIADOR, ELEMENTOS CONECTORES E AÇÃO TRANSFORMADORA EM O BEIJO NO ASFALTO.....	117
5	DESENLACE OU EPÍLOGO – A BELEZA MÓRBIDA E AMARGA DE UM AUTOR MALDITO E DESAGRADÁVEL... OU TODA UNANIMIDADE É BURRA	133
5.1	QUINTA RUBRICA	133
5.2	CENA 1 – ACUSAÇÃO E REDENÇÃO	134

5.3	CENA 2 – CAI O PANO.....	140
-----	--------------------------	-----

REFERÊNCIAS.....	144
-------------------------	------------

APÊNDICES.....	151
-----------------------	------------

APÊNDICE A	Detalhe da fachada da Escola Municipal Prudente de Moraes no Bairro da Tijuca, Rio de Janeiro-RJ.....	152
------------	---	-----

APÊNDICE B	Visão da totalidade do prédio da Escola Municipal Prudente de Moraes.....	153
------------	---	-----

APÊNDICE C	Detalhe do jardim da Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro-RJ.....	154
------------	--	-----

APÊNDICE D	Outro detalhe do jardim da Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro-RJ.....	155
------------	--	-----

APÊNDICE E	Placa de identificação da Rua Dona Zulmira.....	156
------------	---	-----

APÊNDICE F	Vista da Rua Dona Zulmira.....	157
------------	--------------------------------	-----

APÊNDICE G	Placa de identificação da Rua Benedito Hipólito.....	158
------------	--	-----

APÊNDICE H	Detalhe do Sambódromo da Marquês de Sapucaí, Rio de Janeiro – RJ.....	159
------------	---	-----

APÊNDICE I	Vista a partir da Rua Benedito Hipólito.....	160
------------	--	-----

APÊNDICE J	Edifício Sabará, Avenida Atlântica, n. 720, Leme, Rio de Janeiro-RJ.....	161
------------	--	-----

APÊNDICE K	Detalhe do Estádio Mário Filho, o Maracanã, Rio de Janeiro-RJ.....	162
------------	--	-----

APÊNDICE L	Busto do dramaturgo Nelson Rodrigues na sede do Fluminense Football Club.....	163
------------	---	-----

APÊNDICE M	Painel em exposição no Museu do Fluminense Football Club.....	164
------------	---	-----

APÊNDICE N	Medalha Nelson Rodrigues.....	165
------------	-------------------------------	-----

APÊNDICE O	Troféu Nelson Rodrigues.....	166
------------	------------------------------	-----

APÊNDICE P	Estádio das Laranjeiras, Rio de Janeiro-RJ.....	167
------------	---	-----

APÊNDICE Q	Vista da arquibancada coberta do Estádio Manoel Schwartz, sede do Fluminense Football Club, Rio de Janeiro-RJ.....	168
------------	--	-----

APÊNDICE R Túmulo de Nelson Rodrigues no Cemitério São João
Batista, Rio de Janeiro-RJ, Quadra n. 43, 18340-A169

ANEXOS	170
ANEXO A Fac-símile do jornal Alma Infantil	171
ANEXO B Conto Um miserável na coluna A vida como ela é... do Jornal Última Hora.....	172
ANEXO C Termo em que Nelson Rodrigues se compromete a entregar o restante do texto de O beijo no asfalto.....	173
ANEXO D Crônica de futebol na Revista Manchete Esportiva, n. 3 de 10 de dezembro de 1955.....	174
ANEXO E Ação transformadora para o cinema em A falecida	175
ANEXO F Primeira ação transformadora para o cinema em O beijo no asfalto	176
ANEXO G Segunda ação transformadora para o cinema em O beijo no asfalto	177
ANEXO H Terceira ação transformadora para o cinema em O beijo no asfalto	178
ANEXO I Ação transformadora para a dança em O beijo no asfalto.....	179
ANEXO J Ação transformadora para o teatro musical em O beijo no asfalto.....	180
ANEXO K Ação transformadora para o teatro em contos de A vida como ela é	181
ANEXO L Capas de edições de Meu destino é pecar de Suzana Flag/Nelson Rodrigues.....	182
ANEXO M Futuras ações transformadoras em O beijo no asfalto.....	183

1 NO PROSCÊNIO – ANTES DE A CORTINA SE ABRIR...

1.1 PRIMEIRA RUBRICA

Nelson Falcão Rodrigues (1912-1980), jornalista, escritor e dramaturgo, pernambucano de nascimento e carioca de coração, é o autor brasileiro a cunhar um conjunto de obras dramáticas das mais relevantes. Polêmico e passional, dono de um estilo que incorpora a fala das ruas ao texto, o escritor desenhou um retrato da condição humana e imprimiu gigantesca estatura numa obra dramática que totalizou dezessete criações teatrais, escritas entre 1941 e 1978, todas encenadas em seu país, e algumas, no estrangeiro (FARIA, 2013).

No entanto, Nelson Rodrigues não é apenas um dramaturgo. Se o fosse, somente a obra dramaturgical, em número de textos escritos e potência criadora, já o qualificaria como um dos maiores escritores brasileiros. Sua criação fora da dramática é superlativa. Foram anos de jornalismo, iniciado ainda na adolescência, com passagem pela reportagem policial, fato que ele destaca em sua vertente de ficcionista e dramaturgo ao dizer que todo o seu teatro tem a marca de sua vivência de repórter de polícia. Essa verve desenvolvida em importantes jornais cariocas reverte-se numa produção vultosa entre crônicas, contos, romances e telenovelas, e o credencia a ser qualificado, como foi pela atriz Fernanda Montenegro, em “um dos pensadores fundamentais do Brasil, pois ao escrever sobre as questões do nosso tempo, como poeta do palco, antecipa as crises existenciais do nosso futuro”¹.

A intrínseca relação do escritor com o teatro, embora iniciada tardiamente, somente em 1941, o fez escrever, produzir e, até, atuar; e esse aspecto foi decisivo para a divisão do texto desta tese. Em reconhecimento à sua afecção, optamos por organizar o trabalho, dividindo-o o mais aproximado possível em conformidade com a estrutura de uma peça teatral. Ao buscar essa particularidade, encontramos melhor adequação em nomenclaturas ligadas à tragédia por conta do vínculo de Rodrigues com o gênero. Deste modo, partimos do prólogo, que em termos gerais é a parte introdutória de qualquer obra literária, entretanto, nas tragédias (do mesmo modo extensivo às comédias) da antiguidade clássica adquire

¹ Série *Nelson Rodrigues por ele mesmo*, Programa Fantástico, Rede Globo, exibido em 08 de outubro de 2017, às 21h.

um caráter próprio devido a anteceder a entrada do coro e informar ao público acerca da ação anterior ao enredo. Pavis (1999) ratifica a função do prólogo como a de estabelecer a passagem entre a realidade social da plateia e a ficção da cena, autenticando o universo da fábula, além de introduzir o espectador no jogo teatral a ser apresentado. Nessa mesma via, acatamos a nomenclatura do canto, também derivado da presença do coro grego, que na sua evolução cênica utiliza além da narração, o canto e a dança como meio performático; e a esses, juntam-se os atos, as cenas e os episódios como elos na organização textual. Ao final, o uso do desenlace e o artifício dramático do ‘cair o pano’, a indicar o término da apresentação e o fechamento da cortina, caso inexistente nos teatros gregos, em parte, devido à característica de serem ao ar livre, mas de grande efeito dramático a partir das representações em edifícios teatrais. Não é possível terminar esse formato sem eleger qualquer artifício que remeta ao gênero folhetim, caro a Rodrigues. Assim, as categorias de acusação e redenção, tão fiéis ao estilo, obedecem a essa necessidade, fechando o texto como uma narrativa que apresenta questões contundentes da personalidade autoral e pessoal do autor, mas também conclui o pensamento posto na pesquisa. É conveniente ressaltar que a busca desse efeito dramático foi uma decisão consciente na configuração da totalidade do texto.

Ao acatar esse formato, não poderíamos dispensar o uso do paratexto, princípio intermediário entre uma obra e quem a lê, cuja matriz, no texto teatral, tem a denominação de rubrica – indicações preliminares postas nas partes iniciais do texto, e também no seu desenvolvimento, nas quais, além dos títulos dos atos e das cenas, constam as recomendações e direcionamentos do autor com vistas à leitura e, principalmente, à encenação. Texto de tamanho variável, as rubricas tornam-se, a partir do século XVIII, cada vez mais importantes para a construção da trama. Nos textos rodrigueanos, por vezes, as rubricas antecedem, inclusive, cada fala dos personagens, a indicar emoção e intenção das falas. Diante disso, deixamo-nos guiar pelo pensamento do pesquisador Luiz Paulo Vasconcelos (1987, p. 171), que enaltece em seu *Dicionário de teatro* a originalidade com a qual Nelson Rodrigues organiza as rubricas postas em seus textos e cria, com isso, uma literatura paralela de indiscutível interesse, “cuja poeticidade e irreverência”, por vezes, tal qual o texto principal, “são profundamente perturbadoras”.

1.2 CANTO DO PRÓLOGO

Nelson Rodrigues se dizia memorialista, pois mesmo quando não escrevia memórias sempre intercalava, em seus textos, lembranças e reminiscências. Por vezes, experimentava em um gênero de escrita o estudo para o desenvolvimento de outro. Em *Memórias: a menina sem estrela*, crônicas de cunho autobiográfico, observamos o pensamento prodigioso em retratar fatos, espaços e lugares, desde sua infância mais remota. Na crônica de número 40, publicada originalmente em 12 de abril de 1967, no jornal carioca *Correio da Manhã*, o autor relata o surgimento embrionário do Nelson Rodrigues escritor. O episódio revela a primeira atitude autoral no gênero narrativo, quando já se identifica um estilo integrado ao folhetinesco e o conflito a beirar o dramático, em clara antecipação do gosto poético em desenvolvimento. Num concurso de composição literária realizado na escola, aos sete anos, o escritor-menino escandalizou a todos com uma história de adultério com direito a “sanguinário crime de morte”, conforme ele próprio descreve em suas memórias:

Houve um concurso e ganharam dois alunos: - eu e outro garoto [...] O meu rival escrevera sobre um rajá, que passeava num elefante. Não acontecia nada, rigorosamente nada. [...] Minha composição era todo um gesto de amor desesperado. [...] Com oito anos incompletos, eu contava um adultério, com todos os matadouros. O marido saía e a mulher, nas barbas indignadas dos vizinhos, chamava o amante. [...] Um dia, o marido volta mais cedo. Ao entrar em casa vê aquele homem saltar da janela, pular o muro e sumir. A mulher caiu-lhe aos pés, soluçando: - “Não me mate! Não me mate!” O marido agarrou-a pelos cabelos. E o que houve, em seguida, foi uma carnificina. Lembro-me de que a composição terminava assim: - “Acabou de matá-la a pontapés.” [...] E, por isso, escrevi que, ali, comecei a ser Nelson Rodrigues (RODRIGUES, 2009, p. 215-217).

No seu teatro, constatamos a identificação de elementos conectores que transmutam da vida para a obra e, por conseguinte, ao palco, ou, ainda, crônicas e contos servindo de base ao eixo dramático e caracteres de personagens. Mesmo na escrita de folhetins, experimento e transformação se fazem presentes. Quando em 1944, sob o pseudônimo de Suzana Flag, tomou para si a responsabilidade de escrever *Meu destino é pecar*, originalmente publicada em

jornal da rede *Diários Associados*², talvez não imaginasse que aquele ato, embora resultando em grande êxito, poderia ser um ensaio para o sucesso vindouro, e ainda maior, que ocorreria na década seguinte com a coluna *A vida como ela é...*. Seu texto *A falecida*, de 1953, tem movimento processual em conto folhetinesco escrito em 1951 para o jornal *Última Hora*, e, em *O beijo no asfalto*, de 1961, o núcleo dramático é motivado pela fatalidade ocorrida com o colega jornalista Alfredo Pereira Rego, ainda na juventude do autor. Este fato está relatado em sua coluna de crônicas memorialistas publicadas no jornal *Correio da Manhã*, anos depois, o que não impede que outras singularidades postas nas obras dramáticas encontrem vertentes e estejam difundidas nos demais gêneros narrativos operados pelo escritor, dentre eles e de nosso interesse, memórias e confissões enquanto crônicas, e contos da coluna *A vida como ela é...*, publicados em *Última Hora*.

O problema que impulsiona este trabalho de tese tem origem na seguinte afirmação de Nelson Rodrigues: “– Os personagens de *A Falecida*, *Boca de Ouro* e *Beijo no Asfalto* foram tirados da coluna [*A vida como ela é...*]. Nos contos, eu testava os personagens ou as situações” (MAGALDI, 2010, p. 57). Diante disso, e da afirmativa de que todo autor acaba por tornar-se autobiográfico, e também frente à explicação de que os acontecimentos retratados em suas obras são variações ocorridas em sua vida, passamos a considerar a hipótese de que um autor, ao distinguir poeticamente os traços autobiográficos e os circunscrever enquanto memórias e confissões, não deixaria de utilizar elementos do gênero memorialista numa escrita de natureza processual. A questão que se interpõe é identificar os elementos conectores que transitam entre um gênero e outro de escrita e o que são capazes de expressar com relação à gênese e ao percurso entre narração e dramaturgia, nos exemplares levados a estudo.

A tese que defendemos é a de que é latente a presença de aspectos vivenciais do autor, tanto em seus personagens como nas situações retratadas, e isso nos encaminha para a convicção de 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

² Conglomerado brasileiro de comunicação de massa fundado por Assis Chateaubriand, em 1924, composto de jornais, revistas, emissoras de televisão e de rádio.

reminiscências, reflexões, vivências, além de traços ficcionais, conforme manifestação do autor:

- 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).

Obsessivo, enfático e contraditório, Nelson Rodrigues afirma e tergiversa acerca da imbricação de fatos pessoais em 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 as histórias particulares e corriqueiras, o autor reconhece o memorialismo como um tipo de falsificação e a ficção uma autobiografia, conforme registro em Rodrigues, S. (2012, p. 11). Assim, esta tese busca analisar em que medida imbricam-se os vários gêneros da escrita rodrigueana.

A perspectiva de encontrar sustentação para esta premissa, que engloba memórias e fatos ficcionais, está no exame de processo, de onde surgem o que aqui está sendo designado como elementos conectores. Em pesquisas de Crítica Genética costumam-se enfatizar arquivos e documentos considerados “espalhadores” de rastros pelos quais se vem a conhecer o percurso de uma criação artística. No estudo aqui realizado, introduz-se a expressão elementos conectores para associá-la a pistas obtidas pela análise de percurso. Além do conjunto de obras narrativas, as quais compõem parte do *corpus* deste trabalho, os conectores podem ser obtidos de outras fontes deixadas pelo autor em entrevistas, livros, depoimentos, e mesmo associações com o que se conhece de sua biografia. Este estudo conta, também, com colaborações na forma de testemunhos transcritos de gravações em áudio ou vídeo, registros em documentários, na fala direta do próprio autor e/ou de pessoas a ele ligadas.

Aplicados nos dois textos dramáticos (produto) aqui selecionados como recorte, esses elementos conectores (processo) podem funcionar como detectores de rastros e pistas em busca da relação processo-produto. A questão de

estudo, acima mencionada, se desdobra na seguinte interrogação: que elementos conectores podem ser identificados e o que são capazes de expressar com relação à gênese e ao percurso entre narração e dramaturgia nos exemplares levados a exame? É importante destacar que a expressão elementos conectores, chaves indiciais utilizadas para direcionamento das análises, configura-se interligada nas três categorias a serem descritas: formação, criação e transformação. Isso, porque conforme nosso entendimento, em Nelson Rodrigues vida e obra estão imbricados e formam uma estrutura una e indissolúvel. A discussão a envolver os procedimentos metodológicos de análise será descrita e aprofundada na sessão seguinte.

Esta pesquisa tem como objetivo geral identificar e analisar os processos de construção textual por meio do trânsito entre textos narrativos descritos pelo autor como memorialistas, confessionais, ficcionais e suas passagens para o gênero dramático. Tais processos são explicados por elementos conectores e imbricações, somados à base interativo-discursiva com destaque para o modo como os elementos conectores transitam processualmente para o texto dramático, num amálgama entre narrativas memorialistas e ficcionais, e a transposição dessas para a obra daquele que é considerado o renovador da linguagem do teatro brasileiro.

Com o primeiro objetivo específico buscamos identificar, em contos de *A vida como ela é...*³, além de nas crônicas memorialistas e confessionais *Memórias: a menina sem estrela*; *O óbvio ululante*; *A cabra vadia* e *O reacionário*, elementos conectores indicativos da gênese da escrita dos textos dramáticos *A falecida* e *O beijo no asfalto*. O segundo objetivo será a descrição e classificação dos elementos conectores pelos quais inferimos o modo como as crônicas memorialistas e confessionais, juntamente com os contos, influenciam na concepção e criação de personagens e situações, nas duas obras teatrais em exame; e, por último, definimos como o terceiro propósito deste trabalho, a análise da relação entre as pistas fornecidas pelos elementos conectores encontrados e fatores memorialistas, confessionais e ficcionais influenciadores da composição de personagens e situações em *A falecida* e *O beijo no asfalto*.

O teatro está na vida do autor desta tese por paixão, ofício e missão. Cada um desses itens carrega explicação precisa: a afecção deriva dos primeiros

³ Utilizaremos a antologia dos 100 contos escolhidos da coluna jornalística, organizada pelo próprio autor, em 1961, e relançada em volume único, em 2012, nas comemorações do centenário de Nelson Rodrigues.

dramas vistos na infância em circos mambembes nas cidades do interior do Paraná, passa pelo engajamento no teatro amador, chega até a formação técnica (única possível em tempos tão distantes), perpassa a atuação profissional, em várias funções, até desaguar no ensino de teatro. Nas inúmeras oficinas técnicas que orientamos, a necessidade de aprofundamento tornou-se patente. A partir daí, vieram a graduação, o mestrado, e o sentimento pelo ensino e aprendizagem persistiu até determinar a condição efetiva de professor. O interesse pela história do teatro brasileiro promoveu o encontro com Nelson Rodrigues e sua obra revolucionária, criação tão inovadora que rompeu paradigmas e instituiu, nos anos 1940, a modernidade na dramaturgia e cena brasileiras. As questões históricas, processuais, estéticas e poéticas e tudo o que disso resultou, encaminha-nos para o ambiente de criação teatral no qual estão entremeados palavras, imagens, elocução, sonoridades e inflexão, memórias, críticas e sentidos plurais, signos em abundância; enfim, um universo de referências bastante próximo, além da ideia material que é o caráter processual – daí a adoção da perspectiva da Crítica Genética – do trabalho em teatro.

A escolha de ambos os textos dramáticos do autor, aqui postos a estudo, também é resultado de nosso sentimento. Depois, com o avanço das leituras, descobrimos o apreço do autor por *A falecida*. Configura-se, portanto, a coincidência entre as vontades do pesquisador e do autor pesquisado. Nas duas obras, estão em sintonia assuntos-chave da poética rodrigueana. Primeiramente, a ideia da morte que permeia sua escrita e, juntamente com o amor, constituem-se temas caros ao escritor. Depois, a linguagem, tão peculiar e revolucionária, a romper tabus tanto na composição dramática quanto no palco, quando encenada. Essa predileção temática era defendida desse modo: “Todo autor é autor de um único tema. Só dois valores existem – permanentes – para o homem: o amor e a morte. Em torno desses dois mistérios, gravita a vida humana. É lógico, pois, que aí vá o artista buscar a matéria-prima para sua criação” (RODRIGUES, S., 2012, p. 106).

A abordagem de assuntos como amor e finitude está em *O beijo no asfalto* e *A falecida*. Na primeira, o autor celebra a narrativa do amor derrotado e sua consequente caminhada em direção ao aniquilamento, enquanto em *A falecida* são assuntos fundantes da história de uma mulher humilde convencida de seu fracasso como esposa, amante, e em todos os sentidos; por conta disso, escolhe como

projeto definitivo de vida a idealização do próprio enterro, enquanto caminha para o leito de morte. Ambas as ações têm lugar em bairro de classe média carioca e a linguagem utilizada pelo escritor vai do fraseado simples das pessoas comuns às imperfeições gramaticais, às réplicas curtas e sincopadas, e, ainda, ao emprego de gírias, procedimentos que conferiram ao dramaturgo o estatuto de revolucionário, ao dar vez e voz aos personagens prosaicos e privilegiar a fala natural e espontânea, dita com paixão pelo povo da rua. Por esse motivo, dentre outros, o jornalista Nelson Motta referia-se ao dramaturgo como “o pernambucano mais carioca do Brasil”⁴. Essa condição autóctone foi sempre assumida pelo escritor:

Eu tinha quatro anos de idade quando saí do Recife. Meu pai estava na miséria e resolveu vir arranjar emprego no Rio. Veio sozinho dizendo à minha mãe que a chamaria logo que conseguisse emprego. Sua intenção era ir para o *Correio da Manhã*. Mas o tempo passava e ele não arranjava emprego. Minha mãe se impacientou, vendeu todas as joias – era uma grã-fina de Pernambuco – e veio de navio com os filhos. Ela telegrafou a meu pai: “Vou com as crianças.” Pegamos um vapor. Por esse gesto de minha mãe, eu me tornei carioca (RODRIGUES, S., 2012, p. 17-18).

De fato, esse pertencimento é eminente, expressa cidadania, além de exaltado na poética narrativa e dramática, pois a cidade do Rio de Janeiro está presente na citação de suas ruas, praças e bairros enquanto assume protagonismo espacial, primazia que divide de modo paritário com a gente carioca. O autor perfaz na narrativa e no drama, por meio do transporte público ou a pé, a travessia da cidade da Zona Norte até a Zona Sul, e traz consigo seus personagens humanos e fascinantes saídos das classes muito baixas ou da classe média, os quais tomam a cidade como um

palco de uma realidade cujas fronteiras com o sonho e a ficção se tornam, muitas vezes, de difícil delimitação. O ritmo das reminiscências, regido pela memória sensível, atravessa caprichosamente a cidade, no tempo e no espaço. E a recordação mais antiga pode ser despertada pelo estímulo sensível da vivência mais recente e corriqueira. [...] suas crônicas confessionais, ao mesmo tempo em que se ocupam da cidade vivida e sentida, desenham o espaço público da pólis, e nele configuram o que podemos considerar um conjunto de atitudes (DIAS, 2005, p. 107-109).

⁴ Programa *Arquivo N* da *Globo News*, especial em comemoração ao centenário de Nelson Rodrigues, exibido em 01 de agosto de 2012, às 23 horas.

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 obra questões altamente pessoais. A junção vida e arte é cara ao escritor. Desde a primeira vez que viu o pai aos prantos na morte prematura da irmã Dora, ainda bebê, até o seu próprio choro, destinado ao irmão querido assassinado na juventude, além dos demais malogros pessoais e familiares, as humilhações, a fome, a saúde precária dos pulmões e a tuberculose – sua e de outros irmãos, constituem-se matéria frequente de suas obras narrativas e dramáticas, como expressa o autor acerca da morte da irmã caçula:

Uma voz está dizendo: - “Ela morreu”. Era a notícia sem ponto de exclamação. [...] Vi no meu pai primeiro a cara de espanto; e logo explodiu o choro. [...] Meu irmão Roberto repetiu horas e horas: - “É a primeira morte. A primeira morte.” [...] “É o primeiro que morre”. Eu, quieto num canto, pensava que nós também morríamos. Vinte anos depois escrevi a peça *Vestido de noiva*. No segundo ato uma das noivas, Alaíde, suspira: - “Enterro de anjo é mais bonito do que de gente grande”. Era a nostalgia de minha irmã Dorinha. Morreu com oito meses; e sua agonia, quase imperceptível, foi leve, tão leve como a euforia de um anjo (RODRIGUES, 1993-a, p. 77-78).

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. Nesses contos, recria temas de seu maior apreço: 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 sob influência da lente de repórter policial. 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).

Na comemoração aos dez anos da coluna, em 1961, e a publicação de cerca de duas mil histórias – algumas delas, conforme Castro (1992), publicadas repetidamente a cada urgência para tratar da saúde precária – o escritor reuniu numa seleção os cem contos escolhidos, segundo consta e conforme nossa dedução 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, 2012).

Outro fator relevante diz respeito à consciência do autor quanto à capacidade dos meios e veículos utilizados para a divulgação e difusão dos vários gêneros textuais. Enquanto os folhetins e os contos 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), que concebe o discurso como linguagem em ação, inserido nas relações sociais, envolto de sentimentos e que ocorre por meio das enunciações. Essa relação de integridade viva, que é o discurso, 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) complementa ao ressaltar 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, o público. Então, afirmamos 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.

Diante da potência da produção dramatúrgica de Nelson Rodrigues e da consciência do valor da encenação, processo relacional entre artistas produtores e público receptivo, é impossível deixar de reconhecer o valor de renovação impresso na obra rodrigueana. 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 Sábato 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, sob a aparente pobreza literária do diálogo rodrigueano, 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 expressa traços pioneiros da escrita rodrigueana 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 dramatúrgica 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 dimensionar a força renovadora representada por Nelson Rodrigues na dramaturgia e na cena teatral dos anos 1940, buscamos a explicação de 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 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, no Brasil, além de desrespeitar 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.

Outro aspecto que não pode ser desconsiderado é o percurso processual ascendente a ser trilhado pelos contos após publicação em jornal. Devido ao sucesso, ganham o rádio, principal veículo de comunicação de massa de então, e o registro em disco, na voz do maior ator brasileiro da época, Procópio Ferreira, além de lançados em revista, na forma de fotonovelas. Posteriormente,

foram adaptados para o teatro e ganharam premiadas encenações, além de transpostos para a televisão, o que ocorreu em 1962, na TV Rio, no programa de variedades *Noite de gala*. Mais de trinta anos depois, em 1996, voltam à televisão, com enorme sucesso, na forma de série apresentada no programa *Fantástico*, da Rede Globo (RODRIGUES, S., 2012).

A experiência do humano posta na literatura dramática rodrigueana 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”. Nas palavras de sua pesquisadora e tradutora para a língua francesa, Ângela Leite Lopes (2014, p. 114), o teatro criado por Rodrigues constitui-se em espaço de “estranhamento no qual a palavra e os materiais envolvidos na encenação podem provocar essa inquietação sobre a condição humana”. A pesquisadora utiliza-se do pensamento do encenador e cenógrafo polonês Tadeuz Kantor para expressar a necessidade de, no teatro, se estabelecer 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).

Consideramos que essa condição de estrangeiro exposta em Kantor, na obra rodrigueana instaura-se por meio de uma linguagem estranhamente forjada, e mesmo distante de um padrão de referência; estrangeira por conta do estilo e expressividade impostos, uma língua quase impossível de ser determinada, que ameaça e desestabiliza, a conferir um ruído fonético e significativo, suspensa entre a pressão de ser classificada, enquadrada. Importante destacar que essa linguagem não está fundamentada apenas na fala dos personagens, mas, também, na própria estruturação do texto. Desde sua primeira obra dramática, *A mulher sem pecado*,

talvez, no conjunto, a obra que menos assombro causou quando de sua estreia, embora contivesse traços inovadores em trama e estrutura, apenas em 1953, com *A falecida*, o autor consegue estruturar enredo, linguagem, caracteres e pensamento ao operar a transformação de um dos contos de *A vida como ela é...* para enredo dramático, complexo e original.

Sonia Rodrigues (2012), em obra que organizou para comemorar o centenário do pai, destaca que poucas peças do autor nasceram textos teatrais e, dentre elas, é possível elencar *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 criação 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 segue acerca da criação 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).

Essa rememoração da casa da infância traz algo inusitado e revelador. Ao escrever *Vestido de noiva* e o mostrar a interlocutores, despertava-lhes incompreensão os planos de ação denominados realidade, memória e alucinação, propostos por Rodrigues. Na opinião daqueles e da crítica da época, assim como a totalidade da classe teatral que teve acesso ao texto, seria algo impossível de se ordenar em cena, quer de modo inteligível e prático, ou como organização cênica ou cenográfica, e 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, então traduzido pelo trabalho da cenografia.

O encadeamento anterior, conforme Panichi e Contani (2003), expressa que a escrita é uma atividade singular na qual se insere uma complexidade advinda do ambiente e das relações interpessoais, e não presente somente 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, Rodrigues (S., 2012) 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 (2009, p. 36) 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, que se efetiva como um mar selvagem, e ressoa dramaticamente, em cena, como ritmo intermitente de ondas bravias (RODRIGUES, 2009).

Os relatos postos em Castro (1992) e Rodrigues (S., 2012) esclarecem acerca da administração do tempo destinado à criação teatral, diante das requerências da imprensa. O hábito era trabalhar à noite, após expediente na redação e depois do jantar, estafado devido à rotina diurna no jornal. A instalação,

em casa, de um espaço para a criação dramática, ocorre depois de receber uma espiada do chefe de redação e ser proibido de escrever teatro durante o expediente. Conforme conta Fernanda Montenegro (2012), “ele gostava muito de ópera, ele escrevia com música, ele sempre escreveu ouvindo boa música”⁵. 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, conforme Castro (1992), compreendia chegar cedo, conversar muito, falar 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 repetição, aos cochichos, dos textos atribuídos aos personagens. Quando se levantava, estava finalizado mais um texto primoroso.

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 à efetiva 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 substitui 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 Antunes Filho, responsável por nova leitura cênica da obra de Rodrigues, na qual capturou a essência mitológica e arquetípica do teatro rodrigueano, destaca o tratamento inovador da língua brasileira operado pelo

⁵ Programa *Globo News Literatura* em homenagem ao centenário de Nelson Rodrigues, apresentado pelo jornalista Edney Silvestre, em 03 de agosto de 2012, sexta-feira, às 21h30min.

dramaturgo, além do preciso e enxuto diálogo, mas rechaça sua inscrição no gênero da comédia de costumes, o que considera uma interpretação menor de uma obra profunda. Segundo Antunes Filho, posto em Magaldi (2010, p. 166), “os aspectos circunstanciais, episódicos, anedóticos de ‘a vida como ela é...’ eram simples invólucro utilizado pelo dramaturgo, visando à sobrevivência”. Na opinião do encenador, “é preciso descartar esse invólucro para encontrar a essência”. O tratamento dado por Antunes à obra rodrigueana se traduziu numa surpreendente leitura cênica, acontecimento que despertou a atenção da crítica e dos analistas para a compreensão de um caráter evolutivo acerca da obra do autor, que pertencente originariamente à modernidade, alcança a contemporaneidade. O encenador destaca, ainda, que os personagens criados por Rodrigues são visionários, quase proféticos em suas ações e pensamentos, e é isso que transcende na sua criação dramática.

Conforme posto em Magaldi (2010, p. 166), uma das preocupações de Antunes era retirar a obra desse universo envolto em certo ‘cariquês’ e dar a ela amplitude mítica e universal, feito que conseguiu em todas as incursões realizadas, o que, de certo modo explica e traduz essa busca pelo essencial. Com isso, abraçou a classificação de tragédia e abandonou a adjetivação carioca. Ao aproximar-se dos gregos, tal como propôs Rodrigues, Antunes fez valer em suas encenações o princípio posto por Nietzsche de que “os gregos eram superficiais por profundidade” (HADOT, 2006, p. 312). Esse grau de profundidade é aquilatado pelo filósofo francês ao interpretar, nos gregos, a percepção de uma visão de mundo tal como ele é, pois, o povo grego compreendia a verdade e conhecia seus terrores e os horrores da existência e, justamente por isso, sabia viver. Para Hervot (2006, p. 312), a compreensão que se expressa reside na busca da criação de um “universo de formas, sons e também de ilusões, de mentiras, de mitos”. Em consonância com o acima exposto, compreendemos que ao definir o título de sua coluna de contos como *A vida como ela é...*, Nelson Rodrigues sedimenta a compreensão de que circunscreve nessa frase um eixo de reconhecimento da vida, posto nos eventos do nascimento, do amor e da morte, via pela qual perpassa a interpretação de Antunes acerca da obra do dramaturgo num diálogo de potência autoral.

Ao reconhecer a grandeza da dramaturgia de Nelson Rodrigues 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. Nenhuma outra obra, em nosso teatro, alcançou tamanha abrangência e originalidade (MAGALDI, 2004, p. 184).

Nelson Rodrigues era conhecido como construtor de frases bombásticas e espirituosas, mordazmente críticas. Por transmutar o senso comum em linguagem literária, suas escolhas estéticas e linguísticas mereceram críticas, 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).

Diante da escrita de Rodrigues, colocamo-nos na posição de recolhedor de pérolas, garimpeiro de palavras, situações e imagens identificadas nas crônicas memorialistas e confessionais, nas quais se espelhava tanto quanto possível até se aproximar de uma imagem a mais aproximada de si mesmo; muitas das particularidades e sentimentos expressos nesses escritos, transformados, porque poetizados, são amálgamas de sua poética dramática. Faz-se necessário esclarecer que nosso interesse não reside na busca de fatos vividos pelo escritor para depois investigar como esses acontecimentos são retratados em seus textos narrativos e dramáticos. Isso nos parece uma busca simplista diante da complexidade da produção de Rodrigues, pois como afirma Salles (2013, p. 94), “o ato criador manipula a vida em uma permanente transformação poética para a

construção da obra”. O valor e o efeito alcançados, portanto, estão na transformação poética dos acontecimentos.

Sua metodologia de trabalho está posta na rotina da escrita diária, na disciplina de uma necessidade assumida como vital; algo que vem da memória profunda, e, involuntariamente é ativada num movimento de repetição, desdobramento, conversão e transformação. Considera-se, aqui, a participação valiosa da imaginação, pois, conforme Salles (2006, p. 71), “imaginar é conhecer aquilo que ainda não é, a partir daquilo que foi, daquilo que percebemos e daquilo que vivemos”; complexa fronteira entre “imaginação transformadora ou a lembrança imaginária”. Neste movimento, sentimo-nos frente a 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 revela ensaios operados numa escrita polígrafa, da qual se depreende apuro e reflexão na busca da transfiguração, com minuciosa vigilância à forma, no registro da palavra exata, que se consubstancia em imagem, sonoridade e injunção.

Por conta disso, este trabalho de pesquisa está ancorado nos estudos da Crítica Genética e de processos de criação artística, e privilegia três aspectos da poética rodrigueana: o movimento criador, cujos atos de transformação indiciam os elementos conectores que determinam as imbricações entre os vários gêneros produzidos, e como eles transitam entre as escritas narrativa e dramática, somados às ações empreendidas por Rodrigues no sentido de elaborar essa transformação; e é sobre essa questão que trata o canto que segue, o qual conjuga metodologia e fundamentação teórica.

1.3 CANTO DO MÉTODO

Os estudos da Crítica Genética surgem na França, em 1968, quando por iniciativa de Louis Hay criou-se, em Paris, junto ao *Centre National de la Recherche Scientifique*, uma equipe de estudiosos tanto germanistas quanto de origem alemã, com o propósito de organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, valioso material que acabara de chegar à Biblioteca Nacional da França. Diante das dificuldades enfrentadas pelos pesquisadores, por conta da inexistência de uma metodologia apropriada para lidar com os documentos

autógrafos, e, a partir do diálogo com outros examinadores, também analistas de manuscritos de outros escritores, constata-se, entre os anos de 1968 e 1975, a necessidade premente de criação de um laboratório específico para atender os estudos do manuscrito literário, fato que determina a criação, em 1982, do *Institut de Textes e Manuscrits Modernes* (ITEM), organismo que ficou, então, sob a coordenação de Louis Hay (WILLEMART, 2005).

É importante destacar que 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 na análise do manuscrito autógrafo, o que deveria permitir a reconstituição da gênese de determinada criação literária. Citado por Hay (2003), o escritor Louis Aragon celebra o encontro do crítico genético com o processo de criação autoral.

O campo de nossas relações, do escritor e do pesquisador, é o da escrita [...] não somente a escrita petrificada pela publicação, mas o texto “no seu vir a ser”, apanhado durante o tempo da escrita, com seus rascunhos assim como com seus arrependimentos, espelho das hesitações do escritor como espécie de sonhos que são revelados pelos obstáculos do texto (ARAGON apud HAY, 2003, p. 72).

No Brasil, este método de pesquisa foi introduzido, em 1985, por Philippe Willemart, a partir da organização de um primeiro colóquio e do estímulo para que vários estudiosos se voltassem ao assunto, o que resultou na realização de inúmeros congressos e consequente constituição de grupos que se dedicam a essa forma de trabalho, na busca de princípios comuns. O estudo do texto definitivo, que mais tarde iluminará a extensão investigativa a outros campos das artes, passa por várias transformações, a distinguir os manuscritos, o prototexto, a ideia do inconcluso e a obra em devir. Nesse eixo, encontram-se outros componentes que elucidam o processo criativo: rascunhos, anotações, bilhetes, desenhos e demais documentos relacionados à criação e que não são publicados, mas auxiliam no momento da criação (SOUZA, 2009).

Em meados dos anos 1990, os estudos genéticos evoluem e excedem o momento de autenticidade, alcançando um período de expansão, abrindo-se para aquilo que os estudiosos apontam como ação interdisciplinar 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 da arte. Nesse propósito, conforme Willemart (2007), a Crítica Genética lança um olhar diferenciado às obras de arte, quando são estudados os processos de criação nos mais variados campos artísticos: música, cinema, arquitetura, pintura, desenho, dança, poesia, teatro, alcançando, ainda, a escritura científica, a tradução, o telejornalismo, as correspondências e a publicidade. Ao se debruçar sobre os percursos de criação nas diversas linguagens das artes e campos do conhecimento, os estudos genéticos legitimam sua disposição peculiar em desvelar inventos e analisar, com acurada pertinência, os meandros da criação artística.

Na rota desses avanços, é possível identificar procedimentos de criação em qualquer manifestação da arte, a partir dos rastros deixados por seus criadores. No sentido de esclarecer a questão da aderência e dos meios para o desenvolvimento desta pesquisa, buscamos apoio nas explicações de Salles (2008):

[...] a Crítica Genética abarca as pesquisas que se dedicam ao acompanhamento teórico e crítico do processo de gênese das obras de arte. Os estudos genéticos abrangem os processos comunicativos em sentido mais amplo; isso quer dizer que a construção teatral, tanto do texto como do espetáculo, faz parte desse espectro (SALLES, 2008, p. 26).

Essa ampliação dos objetos de estudo transporta a Crítica Genética para além da literatura, ou, pelo menos, estabelece um chamado a observar o texto em fases que não residem apenas no exame do manuscrito, incluso o datiloscrito, o que a conduz à categoria de disciplina independente devido ao seu propósito definido, um campo demarcado do conhecimento 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. Por conta da expansão, surge a necessidade de ajustes de método e terminologias. O uso do termo “documentos de processo”, adotado por Salles (2017, p. 46), vem ao encontro de nossa pesquisa para esclarecer que o conjunto textual narrativo de autoria de Nelson Rodrigues, composto de contos, crônicas memorialistas e confessionais e os dois textos dramáticos, escolhidos como *corpus* de nossa análise, instituem-se como documentos de processo.

A partir desses avanços e ampliações do espectro da Crítica Genética, deparamo-nos com sua extensão juntos aos estudos teatrais. De acordo

com Pavis (2017), em recente publicação que privilegia as abordagens acerca do teatro contemporâneo, a Genética aplicada ao Teatro tem sua origem, igualmente, na análise do manuscrito literário, de seu início como projeto ou ideia até a sua publicação, cuja correspondência, na ação teatral, abarca a integridade do que precede o texto construído até a sua encenação, isto é, investiga desde os primeiros apontamentos com vistas à construção da tessitura, avança no encaminhamento para a constituição do espetáculo cênico, quando se completa o processo de construção do trabalho artístico, findos os ensaios e a obra posta à mediação.

Uma nova disciplina, conforme analisa Pavis (2017), naturalmente encontra entraves e necessita de ajustes, entretanto, aqui, sem entrar no mérito do debate entre questões positivas e negativas com relação ao conceito e sua aplicação no campo teatral, a envolver um texto literário que, encenado, passa à categoria de texto cênico, interessam-nos aspectos que dialogam com o que estamos pensando em termos de objeto, metodologia e propósito, pois entendemos que a genética textual trata, em primeiro lugar, das diferentes versões escritas de um texto dramático ou de todo material que utiliza a linguagem escrita, com vistas à encenação. Neste sentido, encontramos alguma similaridade com o nosso pensamento, na medida em que o objeto distinguido privilegia o traço da dinâmica do texto em devir, cujo método propõe “colocar a nu o corpo e o curso da escrita”, investigando as operações escriturais, cujo norte é analisar a literatura como fazer, como atividade e movimento (PAVIS, 2017, p. 139-140).

Outro pensamento que nos move diz respeito ao conceito de gênese. Quando se determina a gênese de algo – uma criação – institui-se o nascimento, ou, no caso, um início de gestação. Como já dissemos, Nelson Rodrigues é um autor que operava a escrita diuturnamente. Vê-se uma convergência quase embrionária entre os vários assuntos que dominavam a sua produção e entre os vários gêneros de escrita por ele desenvolvidos, o que determina ser praticamente vã qualquer tentativa de localizar essa origem, por isso a defesa dos elementos conectores como chaves imbricatórias que têm seu caudal nas diversas fases de sua vida. O autor faz das experiências vividas o fermento para sua criação literária, cuja verdade, rica em drama e comédia, resulta dessa atividade do olhar, analisar, voltar os olhos, no proposital e incansável exercício de ‘assistente da vida’. Desse modo, entendemos que a instrumentação para a escrita ocorre em Rodrigues,

conforme o pensamento de Ostrower (2013), por conta de um potencial criador que se elabora através do trabalho, e faz do criar um agir integrado à vida ao ativar a percepção consciente como uma das premissas para a criação em seu sentido mais significativo e profundo; o que é complementado por Salles (2006) como um movimento escritural em processo, na medida em que partes de uma obra reaparecem em outras, fatos lembrados ou temas de leituras inclusos na construção presente a revelar uma memória em ação e colocada na perspectiva do instável. Esse exercício pode ser dimensionado, conforme posicionamentos do escritor:

Eu não exagero quando digo que tenho dez mil peças na cabeça. É um mar de histórias, é uma floresta de imagens, de tipos, de figuras. Na rua, passo e vejo uma mulher, vejo um homem e penso: esse é um belo tipo, e começo a imaginar uma história para um vago transeunte. Mas a minha escravidão profissional tem sido tão feroz (RODRIGUES, S., 2012, p. 92).

Eu tenho três colunas diárias, obrigatórias [...] Gostaria de escrever só teatro e romances, mas para minha sobrevivência sou obrigado a escrever em três jornais e o dia que parar morrerei de fome, pois infelizmente a literatura ainda não dá condições para que as pessoas sobrevivam apenas com ela. Quando vou escrever um romance ou uma peça de teatro estou em plena estafa e tenho que fazer um superesforço. Acho que minhas condições de trabalho são desumanas (RODRIGUES, S., 2012, p. 123).

O menino que assistia ao mundo da janela das casas e das calçadas onde morou e se refugiava no fundo do quintal para sonhar e engendrar fantasias torna-se jornalista adolescente e entra na profissão como repórter policial; rápido aprende a humanizar e poetizar as matérias dos crimes a que assistia nas ruas. Esse observador perspicaz é o germe do contador de histórias que vai se constituir no escritor polígrafo, ele mesmo indivíduo em processo de construção e transformação. Em seus escritos, conforme ressaltado em Rodrigues (S., 2012), o autor não teve pudor em se colocar por inteiro, aprendendo, como dizia ele, a fugir das falsificações na busca extrema de si mesmo, e isso, conforme analisa, devido a muito sofrimento e uma experiência de vida tenebrosa cercada de tragédias familiares. Por conta dessa sinceridade abissal, reafirmamos, sua obra está circundada de marcas vivenciais e memorialísticas.

De acordo com Panichi e Contani (2003, p. 5), “instrumentalizar-se para realizar um trabalho representa organizar os recursos para lidar com o

descontínuo”, devendo-se, para isso, ordenar “comunicação e aprendizagem”. Ao longo das leituras, fomos abalroados por títulos e ideias que conduziram e fecundaram nosso pensamento com vistas ao universo processual: escrever sobre escrever; movimento criador; criação em rede, processo como sujeito; tradução e transmutação de formas, arquivos de criação, processo de criação da obra de arte. Diante dessa pluralidade de focos e trabalhos desenvolvidos a circundar a criação e a transformação, somente para citar alguns, dialogamos com os escritos de Nelson Rodrigues na pluralidade de gêneros produzidos: dramaturgia, contos e crônicas, e estas, ainda, adquirem os adjetivos memorialistas e confessionais.

Durante certo período, de acordo com Nunes (2000), foi motivo de descrédito o estudo que relaciona traços biográficos às obras literárias, como se fosse possível asseverar o que realmente é verídico e o que é imaginação em uma escrita autoral. O espírito polemista de Rodrigues reacendia essa discussão cada vez que declarava ser um autor autobiográfico e aproveitar fatos vivenciais em toda a pluralidade de sua escrita. Esse posicionamento se evidencia a partir da publicação de suas memórias, o que se deu no ano de 1967, e logo depois, compiladas e lançadas na forma de livro com o título *Memórias: a menina sem estrela*, institui-se como uma criação que, mesmo originalmente fragmentada em crônicas diárias publicadas em jornal, traça, em várias passagens, estágios de desenvolvimento da complexa personalidade do autor. Já no título, Nelson Rodrigues destaca a imbricação vital ao homenagear a filha Daniela, cega desde o nascimento, fatalidade que lhe foi motivo de angústia e tristeza. Contendo toda uma potência autobiográfica e imagética, essas crônicas vão além, ao atingirem o entorno social mais próximo ou equidistante do autor, no entrelace de histórias, vivências de variados matizes, suas e da família como um todo. Conforme palavras do autor, não importava a ordem cronológica das narrativas, mas o resgate das lembranças, que poderiam ser memórias distantes, atuais, ou ainda, frutos de devaneios ou desvarios (RODRIGUES, 2009).

Por conta do encadeamento dessas abordagens e no sentido de clarificar as opções conceituais frente ao trabalho, é propício definirmos nosso entendimento acerca de autobiografia e memória, ao lidarmos com os escritos de Nelson Rodrigues. Na definição de autobiografia apresentada por Lejeune (2014), destaca-se a narrativa em prosa feita por pessoa real acerca de sua própria

existência, focalizando sua história individual e, particularmente, a história de sua personalidade. Ao contrapor outras definições, na busca de abrangência conceitual, surgem dados que ajudam no esclarecimento das questões: “obra literária, romance, poema, tratado filosófico, etc., cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos” (LEJEUNE, 2014, p. 16).

O compromisso de ser exato, apartar verdades e mentiras, deve constituir a base das relações sociais, entretanto Lejeune (2014) contemporiza que as memórias somente são sinceras em sua metade, por maior que seja o comprometimento com a verdade, pois tudo é sempre mais complexo do que aquilo que dizemos. É possível que, por concordar com essa premissa, Nelson Rodrigues tenha afirmado que o memorialista não tem compromisso com a verdade, e aquele que não admite sua “clara e insofismável parte canalha não deve escrever memórias de espécie alguma” (RODRIGUES, S., 2012, p. 124). No entanto, o escritor compreende que tal qual no romance, a arte impressa na literatura autobiográfica procura desvendar o humano, e essa reordenação dos fatos, apenas recupera marcas do passado, não exatamente como foram, mas conforme acredita ter sido, e, ainda, de acordo com a percepção no momento da escrita, pois, segundo Hervot (2013), o passado é matéria plástica e, por isso, pode ser remodelado conforme a percepção e os impulsos daquele que o utiliza para contar a história da sua vida.

Na análise do memorialista Pedro Nava (1976), a veracidade do cronista no fato relatado diz respeito a uma verdade única e particular, que revestida de emoção se distingue da mentira e do ilusório na medida em que é uma posição pessoal e legítima do autor e, por esse motivo, diferente de todas as demais verdades. Nessa via poética, Hervot e Savietto (2009, p. 33) reafirmam a imaginação como influenciadora tanto da vida quanto da escrita da vida, e que as modificações “inconscientes dos biógrafos ou suas falsidades deliberadas são partes da verdade”, máximas que revelam indícios de marcantes realidades interiores, o que se complementa com o pensamento de Contardo Calligaris (1998, p. 45) quando destaca que na cultura em que vivemos “a marca da subjetividade de quem fala ou escreve constitui um argumento e uma autoridade tão fortes”, tanto quanto o apelo à tradição ou à prova dos fatos, por vezes, até, superando essa tendência.

Avaliamos a criação em Nelson Rodrigues como necessidade e expressão humana, verdade imaginativa, autêntica e universal, conforme dito por Nava e que se aplica com perfeição ao pensamento do dramaturgo. Nesse percurso, de acordo com a análise de Pino (2006), a produção imaginária é resultado da atividade criadora da imaginação e se inscreve no âmbito da subjetividade, como “criação imagética, eidética ou afetiva”, ou, ainda, na esfera da “subjetividade objetivada”, quando da criação de objetos culturais, tais como os técnicos, artísticos, científicos, sociais, dentre outros, e que é à atividade criadora que se deve o caráter humano e histórico do homem, ou seja, um sujeito “capaz de construir sua história, seu ‘passado’, em cada instante do ‘presente’ e projetá-la no ‘futuro’ que vai ser construído” (PINO, 2006, p. 56).

Em artigo para o Suplemento Literário do Jornal *O Estado de São Paulo*, publicado em 19/08/1973, o jornalista Wilson Martins opera o registro do pensamento do memorialista Pedro Nava, também admirador da obra de Marcel Proust tanto quanto Nelson Rodrigues, além de bastante influenciado pelo pensamento do autor francês. Em sua análise, o articulista vislumbra na obra do memorialista mineiro grande força proustiana, retratada por meio da recuperação de descobertas e, valendo-se dos ensinamentos de Walter Benjamin, conclui que a criação artística com base na memória não ocorre simplesmente pelo ato de lembrar, mas de “reinventar o passado como se ele ainda se estivesse constituindo aos nossos olhos sob a forma de presente, como se ainda não soubéssemos o que aconteceu (o que ‘vai acontecer’), como se outro futuro fosse possível”.

Estudioso da obra naveana, Aguiar (1998) analisa os processos da memória involuntária e voluntária, presentes na obra de Proust:

Alguma coisa se dá no presente que retira dos abismos o que parecia esquecido, mas que na verdade estava guardado nos subterrâneos do inconsciente. A esse processo costuma-se dar o nome de memória involuntária, por oposição à outra, chamada de voluntária. Enquanto esta é recordação provocada, aquela é aleatória, precipitada, repentina. [...] à memória voluntária, pode-se dizer, ligam-se a cronologia dos acontecimentos, o fato, o documento, e a história; à involuntária ligam-se a simultaneidade das lembranças que podem justapor-se umas às outras, a recriação do fato e a ficção (AGUIAR, 1998, p. 21).

Nos processos regressivos aludidos a Proust, é possível perceber que Rodrigues (2009, p. 19) compreende e se equipara ao autor de *Em busca do tempo perdido*, na medida em que não descreve em sua obra uma vida como ela de fato ocorreu, mas sim uma vida como é lembrada por aquele que a viveu, visto que o posicionamento rodrigueano, com relação às memórias, é de que “são memórias do passado, do presente, do futuro e de várias alucinações”, particularidade que é analisada por Jeanne Marie Gagnebin, também com base no pensamento de Walter Benjamin:

é por meio da memória, especificamente da memória involuntária, que a imagem, em Proust, adquire traços auráticos. Enquanto as imagens oriundas da memória voluntária – da inteligência, como diz Proust – são tão aborrecidas como uma coleção de cartões-postais [...] ‘as imagens surgidas da *memória involuntária* se distinguem das outras porque possuem uma aura’ (GAGNEBIN, 2014, p. 166, grifos da autora).

Essa aura está posta nas memórias de Rodrigues, particularmente aquelas mais remotas, que vão emergir dos sentidos primeiros, dos verdes anos, da adolescência e da juventude, mas que serão envolvidas pela fértil imaginação do escritor e poetizadas pela sua maneira particular de ver e analisar o mundo. A crítica e ensaísta Bárbara Heliodora, em seu Prefácio a *Memórias: a menina sem estrela* (Rodrigues, 2009, p. 14), classifica a escrita memorialista rodrigueana 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. Devido a esse caráter impetuoso, acatamos essa exposição de si como relatos memorialistas e não somente autobiografia. Não se trata apenas da exposição de uma vida e seus fatos peculiares; mas sim de um conjunto circundado pela potência da palavra, da linguagem, matéria fundamental da humanidade a provocar experiências. Palavras que suscitam imagens e despertam, estranhamente, encantamento e inquietação e, por isso, constituem-se Arte, tão original quanto provocadora.

A personalidade plural aferida anteriormente por Heliodora remete-nos à simbiose que se traduz na formação do sujeito jornalista e escritor, sua criação literária fermentada pelas necessidades vitais de pensador e provedor da família e o

modo como esse percurso, continuamente, é transformado em outras produções artísticas, cuja soma e vigor qualitativo distinguem o autor como o renovador da linguagem teatral brasileira. Esse pensamento nos fez buscar amparo nos escritos referenciais de Cecília Almeida Salles em *Redes da criação: construção da obra de arte* (2006) e *Gesto inacabado: processo de criação artística* (2013). Em ambas as obras, a pesquisadora aborda os processos que envolvem a criação da obra de arte, iniciando pela abordagem da criação como rede que expõe a flexibilidade da obra artística em construção, e as diversas influências às quais ela está susceptível. No segundo caso, em *Gesto inacabado*, o foco recai no trajeto de tendências incertas e indeterminadas que circunda o artista na incansável busca pela construção de obras que correspondam ao seu projeto poético.

Nelson Rodrigues tinha consciência de que o artista não executa sozinho o ato de criação e, por isso, afirmava que um ficcionista tanto quanto um psicanalista tinha que ser, antes, um bom ouvinte (RODRIGUES, S., 2012). O escritor possuía apurada sensibilidade para a voz das ruas que lhe vinha das andanças pela capital carioca. No jornal, desde que ficou preso ao espaço das redações, e não mais deambulava ao encontro ou em busca da notícia, engendrou alguns informantes. O jornalista Pinheiro Júnior, seu contemporâneo em *Última Hora*, que começou como repórter, passou a editor e, por fim, diretor responsável do jornal de Samuel Wainer, afirma ser um deles e aponta outros casos. Em *A Última Hora como ela era: história e lenda de uma convulsão jornalística* contada por um atuante repórter do jornal de Samuel Wainer (2011), cujo título homenageia a famosa coluna rodrigueana, o jornalista expõe essa rede mantida e preservada por Nelson Rodrigues, que era formada pelos repórteres que lhe eram simpáticos e cobriam as matérias dos acontecimentos mundanos, ou seja, os crimes de toda espécie. Na volta à redação, o ambiente do cafezinho era o espaço da sondagem. Por vezes, não satisfeito na busca de um detalhe que pudesse lhe ter escapado, Rodrigues pedia para ver a matéria pronta. Os pormenores omitidos ou que lhe escapassem na conversa, recuperados, ou analisados com mais vagar, viriam a ser transformados em traços distintivos dos contos e, por sua vez, transpostos para as tragédias cariocas.

Inclusive o estudioso, Sábato Magaldi (2010), afirma ter sido procurado por colegas de repartição onde trabalhava, pois leitores da coluna

folhetinesca e cientes de sua estreita ligação com o jornalista contavam-lhe casos, na esperança de que, transmitidos ao escritor, se convertessem em contos. Na avaliação de Magaldi, não há como mensurar quantas das histórias de que foi portavoza passaram às páginas do jornal, e depois perduraram nas várias coletâneas editadas. Essas ocorrências dialogam com o conceito de redes da criação proposto por Salles (2006, p. 17), ao tratar a criação “como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém”. Além dessas ligações, Nelson Rodrigues tinha o hábito de juntar-se aos amigos, normalmente aos sábados, para almoços alongados pela conversa farta. O psicanalista e escritor Hélio Pellegrino e o jornalista e escritor Otto Lara Rezende, dentre outros, eram companhias frequentes. Não sem motivo, ambos de certa maneira estão interligados à obra do autor. Pellegrino assinou várias análises críticas de suas peças teatrais, e Rezende foi homenageado pelo escritor com o título de uma de suas tragédias cariocas: *Otto Lara Rezende ou Bonitinha, mas ordinária* (RODRIGUES, 1993). Na avaliação de Salles (2006, p. 39), os processos de criação fazem parte de estimulante atividade dialógica, e as conversas com íntimos e pares se configuram em intensas e múltiplas “trocas e confrontos entre opiniões, ideias e concepções”.

Sonia Rodrigues (2012) destaca o caráter processual inerente à obra dramaturgica rodrigueana e a defesa e empenho do escritor com relação a isso. Rodrigues lamentava a censura de suas peças teatrais, porque a elas lhes era negado o destino para o qual haviam sido escritas – o palco. Entendia que o texto, depois de escrito, seguia vida própria e, a partir do momento em que termina o manuscrito, a peça fará seu próprio caminho e o máximo que o autor pode lhes desejar são votos de felicidades; entretanto, segundo o dramaturgo, em arte, “o movimento criador pode implicar resultados posteriores, mas estes serão sempre alheios ao ato gerador. O artista é indiferente a todo e qualquer resultado que se segue ao ato de criação” (RODRIGUES, S., 2012, p. 103). Compreendendo que o encaminhamento para o palco coloca o texto num percurso regido pela dinâmica da transformação, ao ser confrontado com uma pluralidade de outros criadores envolvidos em sucessivas encenações, o posicionamento do autor afasta-se da ideia de obra finda e aproxima-se da ideia de inacabamento inerente a qualquer texto, conforme Willemart (2007), pertinência que se estende a todos os processos artísticos em

caráter de construção, cujo resultado revela-se instável. Nesse enfoque, no qual não é possível falar de obras acabadas e completas, Salles (2006) acrescenta:

[...] a incompletude traz consigo também valor dinâmico, na medida em que gera busca que se materializa nesse processo aproximativo, na construção de uma obra específica e na criação de outras obras, mais outras e mais outras. O objeto dito acabado pertence, portanto, a um processo inacabado. Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível (SALLES, 2006, p. 20-21).

Ao constatar o posicionamento de Rodrigues acerca do movimento criador e ver situado o seu pensamento em torno de contínua transformação, somos imediatamente remetidos para a ideia do que é mutável e transitório no processo de construção da obra de arte, imagem e assunto que se constitui na obra de Salles (2013), *Gesto inacabado: processo de criação artística*. A proposição apresentada pela pesquisadora é a de pensar a criação artística em uma abordagem processual, e ultrapassa esse intento, ao oferecer mais que o relato de uma pesquisa quando aponta para a “possibilidade de se olhar para os fenômenos em uma perspectiva de processo” (SALLES, 2006, p. 16). Apoiados em suas indicações, buscamos uma mirada crítica processual, sem perder de vista os fundamentos e direcionamentos da Crítica Genética ao focar parte da plural produção literária rodrigueana, levantar e apresentar vestígios do percurso de criação, isto é, o movimento criador que se estabelece em sua poética, apontar conexões e imbricações até chegar à ação transformadora que interpenetra os vários gêneros da criação literária do jornalista, escritor e dramaturgo. As abordagens acerca da criação artística expostas em Salles tornam-se fundamentais para o direcionamento de nossa pesquisa, e nos auxiliam na configuração da expressão-chave dos elementos conectores, os quais regem a nossa análise e distinguem a imbricação entre a produção narrativa – memórias e contos, e a dramaturgia, em Nelson Rodrigues.

O uso, o domínio e a reincidência de assuntos afetos ao autor, a interpenetração dos gêneros, as singularidades da linguagem e traços estilísticos, além da compreensão de que o texto dramático deve buscar a sua concretização cênica, e que esta é uma etapa infinita por tratar-se de uma obra finalizada em si, entretanto, as leituras cênicas, isto é, as infinitas montagens futuramente advindas dela, compreendem todo um universo complexo e individualizado, a ser construído

enquanto produção artística única e singular. Esse conjunto de dados nos conduziu à constituição do que aqui nomeamos elementos conectores, que se instituem como chaves indiciais, organizadas e classificadas em três eixos distintos: formação, criação e transformação. Embora divididos e ordenados, temos a preocupação de observá-los como chaves classificatórias, separados num primeiro momento para, por fim, juntarem-se, visto que sua função será qualificar e analisar de modo crítico os vários aspectos a imbricar poética e gênero textual na obra de um mesmo criador, quando tudo deverá coadunar-se em torno do trânsito entre os elementos conectores apontados, e a passagem destes para as obras selecionadas e postas à análise. Destacamos e ressaltamos que essa divisão dos elementos conectores deve funcionar no plano explicativo, pois a interligação dessas chaves irá apontar para as ações de um mesmo movimento a ser estabelecido em torno da trajetória de Nelson Rodrigues, em suas diferentes fases.

Assim como cada eixo está dividido acompanhando fases etárias, circunstanciais e criativas da trajetória do autor, os *elementos conectores de formação* estão circunscritos desde as primeiras vivências, assombros e deslumbramentos, na constituição do gosto literário, nos primeiros escritos, nas experiências sensoriais e espaciais compreendidas entre a infância e a adolescência, alcançando o início de sua carreira jornalística, no jornal do pai, Mário Rodrigues, na referencial função de repórter de polícia. Os *elementos conectores de criação* abarcam etapas da vida profissional e pessoal do escritor – coroada de turbulências e desassossegos – e alcançam o surgimento do dramaturgo, os êxitos da escrita folhetinesca, mesmo sob pseudônimos femininos, até a fase mais potente e sumarenta, que é determinada pelo estrondoso sucesso com as crônicas de *A vida como ela é...* . Prosseguem no mergulho em suas próprias vivências com a publicação das *Memórias* e a consolidação, conforme palavras de Freyre (1993, p. 229), do “escritor-jornalista ou jornalista-escritor”, por meio do lançamento das *Confissões*. Somam-se a isso, os diversos problemas enfrentados com a censura e a carga de energia despendida no sentido de perseverar na produção dramaturgical. Por fim, trataremos dos *elementos conectores de transformação*, e mais uma vez é prudente reafirmamos a sua amplitude de caráter. Isso porque, a ideia de transformação que defendemos somente aparece no plano conceitual, devido vincular-se à trajetória de vida do autor. Impossível sua distância das vivências e

experiências circunscritas nos eixos da formação e criação. Deste modo, falamos de transformação num sentido mais abrangente, que alcança a dinâmica das imbricações postas nas obras, mas tem sua vertente nas transformações perpassadas pelas experiências vívidas, daí sim, determinantes e vigorosas para as transformações poéticas, questão a ser explorada quando tratarmos das análises dos textos teatrais *A falecida* e *O beijo no asfalto*.

No prefácio à 5.^a edição de *Problemas da poética de Dostoiévski*, de Mikhail Bakhtin, o professor e tradutor Paulo Bezerra (2013) inicia seu texto com uma frase que bem se aplica à obra de Nelson Rodrigues: “Certamente, a maior vitalidade de uma obra se mede por sua capacidade de ampliar-se na recepção e por sua duração no tempo”. Naquele momento, o analista estava a referir-se à criação de Mikhail Bakhtin, estudioso do autor russo, e nós, aqui, a falar de Nelson Rodrigues, também ligado à literatura de Dostoiévski como leitor, e tido pelo dramaturgo como um dos seus grandes influenciadores. Essa ampliação é extensiva à pesquisa, pois, embora Nelson Rodrigues seja estudado nas mais variadas disciplinas, e sua obra constituir-se em objeto de análise em variadas linhas do conhecimento, ainda há a lacuna aqui exposta a ser pesquisada, e temos a convicção de que este nosso trabalho oferece uma análise inédita, útil e proficiente, cujos resultados concorrem, sobremaneira, tanto para os estudos da Literatura, em seus vários gêneros, da Linguagem, da Crítica Genética, na sua variante Crítica de Processo, alcançando, ainda, o Teatro e a Comunicação, conforme enumeramos nos tópicos que seguem e explicitam as contribuições que esperamos alcançar com a presente pesquisa:

- Aprofundar os estudos da linguagem de um autor raro, detentor de apuro técnico no desenvolvimento de variados gêneros literários, e, por conseguinte, analisar sua poética criadora;
- Difundir os estudos de Crítica Genética, assim como a sua expansão no que diz respeito ao caráter transartístico do campo de conhecimento;
- Ampliar os limites dos estudos dessa área de pesquisa para além da composição literária e da palavra, alcançando outros campos artísticos e do conhecimento como o teatro, a música, a dança, as artes visuais, a comunicação, etc;

- Divulgar as análises críticas expostas por Nelson Rodrigues, refratadas no uso de marcas da ironia e da intertextualidade, construindo uma linguagem singular e renovadora que permite perscrutar o histórico, o social e o político nas relações humanas;
- Inserir os elementos conectores – chaves indiciais a propor o intercâmbio de aspectos poéticos entre os vários gêneros de produção literária – como subsídio aos estudos de Crítica Genética;
- Intensificar, junto aos estudos do Teatro, a divulgação da importância da obra dramaturgica rodrigueana para o desenvolvimento das linguagens da cena, além de difundir o valor dramático dos textos memorialistas e confessionais;
- Promover, junto aos programas de pós-graduação, a ampliação dos códigos de ensino-aprendizagem com vistas à transdisciplinaridade, ao mesmo tempo divulgar os estudos dos eixos da memória e da autobiografia.

2 ATO 1 – EPISÓDIOS DE FORMAÇÃO – O menino na janela...

2.1 SEGUNDA RUBRICA

Nelson Rodrigues deixou registrado em entrevistas, depoimentos, artigos e crônicas o quanto as experiências da infância marcaram a sua obra, em frases ora líricas ora prosaicas, como: “O homem é o menino perene” (RODRIGUES, 1997, p. 11); “O homem só gosta do que comeu em criança” (RODRIGUES, 1997, p. 12); “Toda minha obra vive de um espanto que é exatamente a reação infantil” (RODRIGUES, 2004, p. 275); apreensões que dialogam com o que nos diz Leandro Konder (1999), com base nos ensinamentos de Walter Benjamin, de que todo o passado está carregado de futuro, pois

cada um de nós tem a possibilidade de rememorar sua própria infância, que é uma história que lhe é íntima, que pode lhe abrir segredos preciosos, que pode funcionar como um centro especial de treinamento para o sujeito desenvolver sua sensibilidade e sua capacidade de resgatar significações obscurecidas que ficaram no passado (KONDER, 1999, p. 67).

Um homem arrebatado em movimentos proustianos a rememorar suas vivências e ressignificá-las, na madurez da idade e de tempo na profissão, assim é o jornalista Nelson Rodrigues ao apresentar as suas memórias, as mais longínquas e em doses homeopáticas, diariamente, nas folhas do jornal. Nesse exercício, aponta os aspectos diferenciais do menino Nelson a reagir com espanto diante dos fatos da vida resgatados e apresentados como preciosas particularidades literalizadas, isto é, carregadas da magia de uma verdade sob a perspectiva do olhar poeta que, por seu vigor, classificamos como elementos conectores de formação. Potência que habitava desde muito o menino de calças curtas com alma de *belle époque*, sempre a um milímetro entre o patético e o sublime (RODRIGUES, 1997).

Essas marcas inescapáveis das primeiras experiências, exposição pessoal que brota como um jorro de entrega e despudor, denominados elementos conectores de formação, abarcam a percepção do tempo e do espaço, e juntamente com o olhar atento e perspectivo nos vão auxiliar na análise desse modo original de ver o mundo e o entorno. Na mesma conjuntura, o exercício de olhar pela janela, ver as pessoas e as coisas do alto, propicia a constituição de uma leitura precoce, mas

sutil e pormenorizada de atos e comportamentos daqueles que o rodeiam. Os espaços onde residiu o escritor e suas variabilidades temporais, com destaque para as ruas, as casas, a praia, as escolas que frequentou, percepção geográfica e suas distinções a revelar as zonas norte e sul, o centro e o subúrbio de uma cidade do Rio de Janeiro muito particular, matrizes espaciais a circundar sua ficção.

A fundamentação de contador de histórias transparece na primeira *A vida como ela é...* escrita nos bancos escolares como tarefa de produção textual, a escandalizar meio mundo. O interesse pelo ambiente das redações, antes de tornar-se jornalista adolescente, surge na figura do editor de *Alma Infantil* e seus editoriais já ácidos e cortantes, o que evolui em estilo e temática nas primeiras crônicas infanto-juvenis.

Preferências e paixões desaguam em substratos poéticos nos quais são ingredientes férteis os deslumbramentos de toda ordem, cheiros e sabores, o variado elenco de vizinhos, as passagens dramáticas, dos seus e dos próximos, as afecções literárias e o gosto pelos romances. Soma-se a isso, a introspecção e o isolamento como escuta de si, os ritos de passagem – marcas na carne e na alma, paixões e ciúmes, a percepção do adultério e a constituição da figura plástica e sedutora da adúltera. Essas particularidades configuram-se como elementos conectores de formação.

2.2 CENA 1 – ESPANTOS E DESLUMBRAMENTOS DA INFÂNCIA

Se no ofício de jornalista e escritor, para Nelson Rodrigues, a criação era o principal motivo, podemos dizer que, na infância, perceber e observar eram movimentos precisos e constantes, o que fazia dele um singular menino-existencialista. As primeiras lembranças às quais o autor se refere têm como lugar sua terra natal – Recife. Um mundo tão pregresso onde há apenas o sentido do olfato, e no qual Rodrigues vivencia suas primeiras experiências regressivas que o fazem refletir, posteriormente, quando do registro de suas memórias e confissões, como se raptado por “movimentos proustianos” em “processos regressivos e fatais” (RODRIGUES, 2009, p. 24).

Desde a longínqua infância, as memórias do autor vão identificar experiências sensoriais nos variados espaços de sua convivência. Isso ocorre na

praia pernambucana do Recife, onde cheiros e sabores se misturam na descoberta do mundo, ou, já no Rio de Janeiro, quando chegou aos quatro anos de idade, em 1916, e foi deslumbrado ante a sonoridade da valsa do *Conde de Luxemburgo*, de Lehar, que tocava na vitrola do vizinho. Tempos depois, Rodrigues (2009) cairá arrebatado pela visão do umbigo desnudo da odalisca no bloco de carnaval, assombro que se expandirá ao descobrir que a dona do umbigo revelado por entre “a modesta nesga de carne, insinuada pelo decote abdominal” (p. 56) e causadora de sua ardente paixão, ronda o universo da “mais antiga das figuras femininas: - a adúltera” (p. 58). Essas experiências, e outras igualmente potentes, são resgatadas pelo homem maduro e de vida profissional experimentada, e ele as registra “na urgência da hora e no calor dos fechamentos do jornal” (p. 11), entrelaçando lembranças de família, atualidades e acontecimentos da história do Brasil e do mundo, marcantes em sua trajetória. É possível aquilatar vínculos dessas vivências em sua poética, tanto narrativa quanto dramática.

Os fragmentos seguintes apoiam a importância dos sentidos e sentimentos na constituição do sujeito e artista Nelson Rodrigues, sintetizados pelo escritor na seguinte frase: “uma das minhas marcas é a minha infância profunda” (STEEN, 2008, p. 66). Primeiramente registrada nas *Memórias* (2009), essa profundidade infantil está intimamente resguardada na alma do autor:

E volto a 1913, ao mesmo Recife e ao mesmo Pernambuco. [...] Ali, eu começava a existir. Ainda não vira um rosto, um olho, uma flor. Nada sabia dos outros, nem de mim mesmo. E, súbito, as coisas nasciam [...] Que idade teria eu? Um ano, um ano e pouco, sei lá. Ou menos, talvez menos. [...] Há ainda um cavalo na minha infância profunda. Mas também o cavalo foi cheiro. Antes de ser uma figura plástica, elástica, com espuma nas ventas – o cavalo foi aroma como o mar (RODRIGUES, 2009, p. 24).

E, depois, com idêntico e esmerado grau de profundidade, nas *Confissões* (1993):

Eu tinha meus três anos e estava em Pernambuco. Três anos. Aos três anos, o sujeito começa a inventar o mundo. Minha família morava na praia. E eu começava a inventar o mundo. Primeiro, foi o mar. Não, não. Primeiro inventei o caju selvagem e a pitanga brava. [...] Para os meus três anos, o mar, antes de ser paisagem, foi cheiro. Não era concha, nem espuma. Cheiro. Meu pai, antes de ser figura, gesto, bengala ou pura palavra, também foi cheiro. Ninguém tinha

nome na minha primeira infância. A estrela-do-mar não se chamava estrela, nem o mar era mar. Só quando cheguei ao Rio, em 1916, é que tudo deixou de ser maravilhosamente anônimo (RODRIGUES, 1993-a, p. 13).

Bem me lembro da primeira vez em que fui ao cinema. [...] Eu era um garoto de seis anos, e tudo me espantava. Quando apagou a luz, nasceu na treva uma misteriosa e tristíssima fauna de tosses. Depois do filme, saímos eu e meu irmão Milton. Olhei e vi: - lá estava ela, num canto da sala de espera. Era escarradeira e flor: - subia por um caule fino para se abrir em lírio. Larguei-me do irmão e fui lá cuspir. Passei a mão na boca e voltei. Vinha feliz, envaidecido, realizado. Ainda me voltei, da porta, para vê-la. Linda, linda, imitando um lírio ou um copo-de-leite (RODRIGUES, 1993-a, p. 17).

Também me vejo na calçada da rua Alegre. Os mesmos seis anos. [...] E me fascinava ir de uma esquina a outra esquina, sempre pelo meio-fio. Eu me equilibrava, no meio-fio, como se este fosse fino e vibrante como um arame. Mas eis o que importa dizer: - fazia esse número acrobático, cuspendo sempre. Também me vejo numa sacada, cuspendo na cabeça dos que passavam. Bem. Preciso agora explicar que toda essa ternura antiga me veio, outro dia, num boteco. Entrei lá para comprar cigarros e fósforos. Um pau-d'água está resmungando: - "Não gosto de nortista". [...] E súbito me viu. Vem para mim; disse, cara a cara comigo: - "Eu nasci em casa e com parteira". Fala com uma vaidade feroz e jucunda. Mas é exatamente o meu caso. Também nasci em casa e com parteira. E assim o pau-d'água anônimo instalou em mim todo o apelo da Belle Époque. Parto em casa, velório em casa, escarradeira na sala, bronquite das tias – todo esse conjunto de relações era o Rio de Machado de Assis, de Pinheiro Machado, de Rui Barbosa. As famílias usavam a bacia em abundância. Hoje uma simples bacia deflagra em mim todo um movimento regressivo, todo um processo proustiano (RODRIGUES, 1993-a, p. 18).

O minucioso detalhamento e a propriedade com a qual o narrador trata ocorrências, sensações e objetos, encaminham o leitor a indagar acerca da condição de origem do texto, isto é, se, de fato, trata-se da escrita do adulto acerca da criança, visto que, conforme Marchi (2011, p. 226), uma memória tão minuciosa e arbitrária, a imprimir tamanha força, transmite "a impressão de que a descrição foi feita no calor dos fatos, no momento mesmo dos acontecimentos", circunstância que, também, é posta em discussão por Bachelard (2006), ao enunciar que um reexame de passagens verdadeiramente amadas e firmemente solidificadas na memória suscita a tendência de ser colocado em dúvida acerca da ação empreendida pelo protagonista: está a recordar ou a imaginar essas estimadas ocorrências?

Por conta dessa vigorosa lembrança, vale uma reflexão a partir de pensamento análogo. O compositor, escritor e dramaturgo Chico Buarque⁶ valoriza e pondera sobre o peso da memória em sua obra musical e literária, como objeto de valor exponencial, quer na música que faz, ou naquela que escreve, e extensivo ao texto literário e dramático. Considera que a memória confunde-se, em pequeno grau, com a imaginação, particularmente quando acredita lembrar-se de algo que não viveu e não poderia mesmo ter vivido, pois na época da ocorrência sequer havia nascido. Na verdade, trata-se da apreensão da memória de outrem, que, cristalizada, é elevada à categoria pessoal, conforme complementa o artista:

Você se lembra de coisas que na verdade você não viveu, você imaginou. O trabalho da composição musical, ou mesmo a literatura, se alimenta disso o tempo todo, do que você lembra, do que você pensa que lembra e a matéria da imaginação. A matéria da imaginação que tem a ver com a memória real e a memória falsa, a memória imaginada (Documentário *Chico – artista brasileiro*, 2017).

A imagem esplendorosa do menino na janela é algo que se nos impõe, antes, devido à natureza curiosa de garoto, e, posteriormente, por intermédio das sutilezas postas nas crônicas memorialistas e confessionais do autor. Conforme descreve em suas percepções infantis, estar na janela era uma ação recorrente no cotidiano de menino, “cabeçudo como um anão de Velásquez”⁷ (RODRIGUES, 2009, p. 55). Despertado pela imperiosa curiosidade em desvendar a rua, a ela vinham outros movimentos contínuos, conforme o grau de interesse: da janela ao portão, deste para a calçada (talvez, se grande o atrativo, ir até a esquina) e, depois, planar ou sentar-se no meio fio para assistir aos acontecimentos da vida como espectador privilegiado. Embora o movimento sugira uma partitura cênica, configura-se, quase, uma sequência cinematográfica em planos. Esse olhar perspectivo organiza, do exterior ao interior e para além do entorno da casa da infância do autor, na suburbana e carioca Rua Alegre, em Aldeia Campista no início do século XX, todo um conjunto cenográfico, no qual se inclui, e é abalroado como sujeito do e no mundo, espaço permeado de intenções e emoções, pois conforme Plaza (2013, p. 46), percebemos o mundo e nos distinguimos dentro dele, individualmente, embora

⁶ Documentário *Chico – artista brasileiro*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ErqspP_flQ0. Acesso em: 25 jul. 2018.

⁷ Diego Velázquez, pintor espanhol (1599-1660).

rodeado de outros corpos, isto é, “à sensação de estar ‘aqui’ corresponde outra, a de estar ‘ali’, em conflito”, compreensão que se deve ter do eu, a partir do outro.

Outro aspecto a ser destacado, está posto no episódio em que o autor vai pela primeira vez ao cinema, é que não há o encantamento nem pela sala interna do cinema (da qual só relata a tosse referencial das tias), nem pelo filme, imagens, artistas, mas pela peça antiga e externa da sala de projeção, afinal, o cinema representa o moderno e a escarradeira representa o século anterior – a *Belle Époque*.

“Um espanto Nelson Rodrigues”. Com esta frase concisa, Sônia Rodrigues, escritora e filha do autor, encerra, exclamativamente, embora sem a devida pontuação, um parágrafo do texto introdutório de sua compilação das declarações do pai acerca de sua vida e obra, *Nelson Rodrigues: por ele mesmo* (RODRIGUES, S., 2012, p. 9), no qual celebra a inteligência e o talento de um homem de pouquíssima escolaridade formal, mas que revolucionou a literatura em vários de seus gêneros, e soube como poucos dissertar acerca do espírito humano, a partir do que viu, leu e viveu. Ao entender as vivências infantis como marcas profundas e valorosas, Rodrigues revisita a meninice como um reservatório de imagens a nutrir sua criação literária, o que se constitui em vertente de elementos conectores cravados no homem e no escritor em formação. Entretanto, ao esclarecimento poético de Bachelard (2006, p. 95) de que “um excesso de infância é o germe de um poema”, Rodrigues contrapõe com graça e sentimento mordaz, que “o menino está enterrado no adulto como um sapo de macumba”, ou, dito de modo diverso, com particular poesia, mas não menos sarcasmo, “está comigo, enterrado em mim, um perene menino humilhado” (RODRIGUES, 1997, p. 11).

A humilhação está marcada “na carne e na alma”, conforme expressão recorrente de Nelson Rodrigues, em suas *Memórias* (2009), mas, também, em diversas situações, desde a busca incansável do amor, a paixão pela morte, até as intempestivas defrontações com tragédias, suas e de seus próximos. Ter sido um menino à procura do amor o fez ir para a escola, ainda que atraído pela presença feminina das professoras, e, segundo ele, as amou na totalidade, sem exceção. Como o bom comportamento não era o seu ponto positivo, enquanto estudante, então era tratado pelas meninas como maluco, e pelas professoras, uma promessa de tarado, pecha que o acompanhou durante boa parte da vida. Nos

primeiros anos no Rio, em ato justificado pelos tempos difíceis para as finanças da família, invejou e desejou o sanduíche de pão com ovo, merenda do colega, em face de sua mísera banana. Teve a cabeça examinada, na escola, por conta de epidemia de piolhos, quando constataram que as orelhas também não andavam muito limpas, no que se sentiu duplamente exposto (RODRIGUES, 1993-a).

A obra rodrigueana articula de modo original experiência vivida e ficção, além de o autor ter construído e divulgado, ao longo de sua trajetória e por meio de entrevistas, depoimentos e declarações, uma *persona* autoral que se institui no personagem-autor Nelson Rodrigues. Batalha (2013) assevera a contradição como uma das marcas fundamentais do pensamento do autor, distinção que ele utiliza como um dos traços característicos e significativos na constituição da personagem Zulmira, de *A falecida*, e que se configura como elemento conector de criação. Essa incongruência poética explicada por meio de antíteses de linguagem tornou célebre o estilo rodrigueano em expressões tais como “graça-defunta”, “morte cordial”, ou “o melhor elogio é a vaia”, entretanto seu resumo contraditório mais crucial, no qual se autodefine, está em “anjo pornográfico”, mais anjo que pornográfico, pois, segundo Rodrigues: “Nasci menino, hei de morrer menino. E o buraco da fechadura é, realmente, a minha ótica de ficcionista. Sou (e sempre fui) um anjo pornográfico” (RODRIGUES, 1997, p. 11-12, marcas do autor).

A religiosidade também está marcada “na carne e na alma” de Nelson Rodrigues (2009, p. 155). A expressão incansavelmente posta em suas memórias, de acordo com Pondé (2013, p. 24), revela a consciência do escritor de que falar da alma é falar do corpo, que é a verdadeira janela da alma. O filósofo defende também (como já o fez Fernanda Montenegro), a inclusão de Nelson Rodrigues entre os nossos pensadores mais originais, pois, ao discorrer sobre a alma humana ele aborda aspectos que, justamente, não queremos saber e, nessa via, “é um moralista no sentido mais preciso”. Em filosofia, explica Pondé (2013, p. 24), “moralista significa alguém que disseca a alma humana”. Também nessa direção, Magaldi (2004) considerava Rodrigues um jansenista⁸, pois avaliava ser o dramaturgo incapaz de enxergar a salvação fora da graça de Deus. Essa fé religiosa, em Rodrigues, explica a obsessão na crença da alma imortal e na bênção

⁸ Referência à doutrina do Bispo Cornélio Jansênio (1585-1638). Jansenistas foram agostinianos franceses do século XVII, entre eles, Pascal, La Fontaine e Racine, que pensavam o ser humano como necessariamente dominado por uma natureza pecadora (PONDÉ, 2013, p. 24-25).

divina. Os seus amigos mais íntimos sempre ouviram do dramaturgo, nas despedidas, o solene ‘Deus te abençoe’.

Esse vínculo religioso, de certo modo esclarece a dimensão trágica de suas obras, marcadas sempre pela fatalidade, ao mesmo tempo em que são contaminadas de referências religiosas, as quais se revelam poderosos elementos conectores espalhados entre as rubricas de vários de seus textos dramáticos, como *Álbum de família*, *Anjo negro*, *O beijo no asfalto* e *Perdoa-me por me traíres*. No primeiro, evoca-se a semelhança física de certo personagem com Jesus Cristo; nos dois seguintes, são descritos personagens como detentores de santa bondade; e, por fim, no quarto texto, a adequação de certa mensagem bíblica exaltando o amor incondicional entre os homens (RODRIGUES, 1993). Também nas crônicas memorialistas, Nelson Rodrigues (2009) fala da mãe comparando-a à figura de Nossa Senhora, mãe de Jesus, e o nome de Deus é citado por mais de 50 vezes. No texto de *A falecida*, o crucifixo, em seus vários tamanhos e riqueza de detalhes, é um dos objetos mais destacados como item a compor as salas dos velórios encomendados pela funerária citada no enredo. Todos esses intercâmbios temáticos se configuram em elementos conectores.

“O pecado é anterior à memória” (RODRIGUES, 2009, p. 32). Essa reflexão é feita por Nelson Rodrigues na idade adulta, ao reviver períodos desassossegados da infância; tempo em que, já preocupado e com uma reação pânica diante dos problemas do sexo, embora sem a devida consciência sobre as vibrações do corpo, assume ter sido o menino mais puro, então, por isso

[...] não entendia as manifestações dos sentidos, que começaram muito cedo em mim. Muito cedo que eu digo, é de uma forma muito forte. [...] era como se eu fosse outra coisa, outro ser, outra pessoa que coabitasse comigo e que me levava a imaginar coisas, a sentir coisas, que eu achava completamente abomináveis. O problema é que eu tenho a maior nostalgia de minha pureza infantil, isto até hoje (RODRIGUES, S., 2012, p. 22-23).

Devido a esses desencontros assombrosos, foi acusado, aos quatro anos, de ter posto em risco a virgindade de uma menina de três. Interrogado sobre o que, exatamente, havia feito, diz não saber, mas a reação da mãe da garota foi firme e precisa e, segundo a irmã, Stella Rodrigues (1986, p. 7-8), a recíproca do menino não menos direta: “Mãe de namorada é gente má”. De fato, a nudez é uma das

expressivas marcas de Nelson Rodrigues e ganha estatuto poético em sua obra, como um todo. E o deslumbramento pela nudez é bastante precoce. Aos sete anos, viu a primeira mulher nua, o que iria influir por toda a sua vida, e classificado em suas memórias como o grande espanto de sua infância. A consequência dessa visão desnuda empurra o garoto para o refúgio do quarto, e debaixo do lençol, treme de vergonha, pena, medo e, também, nojo. Moralismo radical que denota, conforme Magaldi (2004), a percepção do corpo como antônimo de santidade. A mácula da nudez irá determinar a escolha do lírico título de seu texto teatral de número quinze, *Toda nudez será castigada*, além de inclusa, também, como recurso dramático, nas peças *A falecida* e *O beijo no asfalto* (RODRIGUES, 2009).

A nudez da cunhada vista pelo cunhado, por defeito na fechadura da porta do banheiro, em *O beijo no asfalto*, faz referência à confessa obsessão do autor, que a repete para purificar-se da lembrança de sua própria nudez, docemente surpreendida pela velha tia, em visita aos parentes no Rio:

[...] eu estava tomando banho [...] e... [o]... ferrolho da porta do banheiro tinha um defeito qualquer. De repente, alguém empurra e abre. Era uma velha tia que passava uns tempos lá em casa. Enfiou a cara e me viu. Logo voltou atrás e fechou tudo. Mas me vira, eis a verdade, me vira. Num segundo, na fração fulminante de um segundo, o menino pôs as mãos em folha de parreira. E nada descreve, e nada se compara ao sofrimento, infantil, e o espanto, e o ódio, e a cólera. Nunca houve uma nudez tão ofendida, tão humilhada, tão ressentida (RODRIGUES, 2009, p. 86-87).

Nas reflexões, Nelson Rodrigues diz ter odiado o incidente, o que o fez passar boa parte da infância com feridas internas e externas, manchado pela impureza, o que pode ser expresso pela curiosa imagem de proteger-se do vexame com folha de parreira. A reação de surpresa pelo corpo desnudo evoca a imagem bíblica da folha de parreira como proteção à nudez diante da ignomínia do pecado. Por conta disso, relata em desabafo, desejou ser coroinha ou padre. Esse desejo, de algum modo, vai na contramão das escolhas religiosas da família. Em especial, da família materna, pois a matriarca dos Falcão, sua avó, era protestante severa e o autor, quando criança, ia com a mãe e as tias à Igreja Protestante. Mas não negava que a achava feia, seca e árida, sem nenhum atrativo. Sua fascinação total era pela Igreja Católica, justificada pela presença das pinturas e dos santos, em especial, o Senhor morto na Sexta-Feira da Paixão, motivo que o fazia ir sozinho às

celebrações, ou mesmo adentrar as igrejas para sentir o clima celestial. Nada o tocava mais do que os dourados das colunas, a pulsação de luzes e de sombras, “queria viver ali, não sair dali, olhando os santos vergados e o sono dos círios nos altares” (RODRIGUES, 2009, p. 87).

Duas questões derivam desse encanto: o rito das celebrações religiosas, tidas como germe do teatro ocidental, já denunciavam, na preferência, o embrião espiritual do futuro dramaturgo e, também, o gosto revelado pelos mistérios e rituais fúnebres, que o atraíam, desde garoto, e que ao invés de lhe meterem medo, deixavam-no corado de excitação diante do clima fantástico do evento:

Nunca o apelo da morte foi tão forte em mim como na infância. Quantas noites fui dormir com vontade de acordar entre os mortos! Ainda menino, descobri que nada é mais falso que o medo da morte: Esse medo nunca existiu. O que se dá, inversamente, é uma urgência de morrer (JORNAL DO BRASIL, 22/12/1980, p. 4).

Mas os corpos pulsam em outras variações na obra de Nelson Rodrigues (2009), e, por isso, amor, nudez e sexo, imagens significantes da infância, assumem categorias tão expressivas em sua obra. Desde a figura da mãe, linda como uma imagem santificada a valsar sozinha pela casa, segundo ele, dilacerada de felicidade pela família unida e o marido doce e apaixonado, ao feito erótico com a menina de “bracinhos diáfanos e um respiro de passarinho” (p. 31), perpassando a visão da nudez primeira, acuada no fundo do quarto, até a percepção das gargalhadas cínicas a atravessar a noite, o mundo se constituía num universo de descobertas em que nada lhe escapava. O relato da inocência perdida apresentado em suas memórias assume ares de poema, no qual rito de passagem e erotismo combinam-se para narrar a busca do amor na primeira experiência sexual de garoto adolescente:

Eu perdi a inocência, numa expressão clássica e autêntica, no princípio dos meus 14 anos, na Rua Benedito Hipólito, que então era a Broadway do Mangue. Ainda existiam francesas fabulosas lá. [...] Até as brasileiras cearenses falavam com sotaque, porque havia essa ilusão da francesa ou então da polaca. [...] a clientela chamava as senhoras mais liberais, mais arejadas, de polacas. Eu saía o último dos cães destes *rendez-vous*. Eu entrava lá com uma euforia de anjo e saía [...] o último dos pulhas (RODRIGUES, S., 2012, p. 26).

Mais tarde, Nelson Rodrigues (RODRIGUES, S., 2012) iria refletir acerca da relação sexual sem amor, e, por causa disso, considerar o sexo, nesse caso, uma coisa maldita. Diz tratar-se da maior burrice encarar o sexo como necessidade, e exalta a carência humana de amor, pois somente quem ama conhece a eternidade. Repetidamente, Rodrigues (1997, p. 16) dizia: “A partir do momento em que o ser humano separou o amor do sexo, passamos a fazer muito sexo e nenhum amor. Ficamos no desejo, eis a verdade”. Por outro lado, tecia loas às prostitutas. A leitura precoce de *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, o fez apaixonar-se pela personagem da prostituta Sônia, sem perceber, de início, sua verdadeira profissão. Sônia foi desde o primeiro momento, seu aflito e cruel amor, de quem começou a “sentir uma pena absurda, e tão funda, e tão doce”, um sentimento nascido com ele, mas existente antes dele. Em sua dramaturgia, dois personagens são exponenciais e prostitutas, assim como a heroína dostoiévskiana: Madame Clessy, de *Vestido de Noiva*, e Geni, protagonista de *Toda nudez será castigada*. Embora Nelson Rodrigues priorize, em suas memórias, citar os prostíbulos do Mangue, em detrimento da zona de prostituição aristocrática e bem educada, com jardins e caramanchões da Rua Conde Lage, na capital federal da época, em *Vestido de Noiva*, de 1943, o que se mostra é muito mais deste que daquele ambiente (RODRIGUES, 2009, p. 303).

Os lugares, as casas e os endereços, com precisão de nomes de ruas e detalhadas descrições, têm lugar nas memórias rodrigueanas, em voltas regressivas à Aldeia Campista, à Rua Alegre e à Rua D. Zulmira, afetivos microcosmos sociais urbanos. A esse respeito, Stella Rodrigues (1986, p. 52) traz a afirmativa do irmão: “uma rua, ainda a mais obscura, ainda a mais secundária, tem todos os tipos e todas as paixões”. Em 1953, quando transmuta para o teatro o enredo de um conto de *A vida como ela é...*, dá à protagonista o nome de Zulmira, nunca explicado diretamente, mas amoroso tributo à rua das brincadeiras de sua infância, sempre mencionada nas memórias e nas confissões, e que se constitui no seu texto dramático favorito – *A falecida* (RODRIGUES, S., 2012). Pode-se dizer que a rua adquire o estatuto de extensão da casa e se espraia, como um extenso quintal, por meio do afeto e do pertencimento, como bem esclarece Bachelard (1993), ao dizer que a casa representa nosso canto no mundo, lugar onde as lembranças de

fora nunca terão a mesma tonalidade daquelas da casa, cujo espaço vivo chama a ação, e esta motiva a imaginação.

Para o garoto Nelson Rodrigues, a atração pela escola, ao mesmo tempo em que deriva do encanto feminino pelas professoras, desagua no determinado desejo de aprender a ler. A casa dos Rodrigues era um ambiente de jornalistas-escritores, artistas e leitores, e Nelson Rodrigues queria ser como os irmãos mais velhos, e, particularmente, como o pai, de quem admirava o espírito obsessivo (que ele brilhantemente herdou) e a coragem de bradar cóleras terríveis contra o mundo, posições temporizadas pela doçura endereçada aos seus, influência descrita e assumida como legado de paixão, conforme expresso no livro da irmã (RODRIGUES, 1986, p. 17): “Eu não seria o que sou, não teria escrito uma frase, uma linha, uma peça, se não fosse seu filho”. Motivado por essas influências, somadas à curiosidade, Rodrigues devorava os livros da biblioteca do pai e irmãos mais velhos, lançando-se com profundo entusiasmo a tudo o que lhe caísse às mãos, conforme Castro (1992, p. 28-29), “dos folhetins mais cabeludos aos almanaques de xarope”, deixando-se inebriar pelos amores impossíveis, pactos de sangue, pais sinistros, purezas infinitas, doenças incuráveis, vinganças e cadáveres em abundância, particularidades que marcarão sua escrita futura.

Em 1926, na segunda série do ginásio, devido às acirradas polêmicas que travava com os professores, principalmente os de História e Português, assuntos de sua predileção, foi expulso do Colégio Batista. Numa época em que era motivo de desrespeito falar durante a aula sem ser solicitado, as inconveniências resultaram em rendimentos baixos para o estudante até culminar com a prometida expulsão. Rodrigues ainda usava calças curtas, embora fosse alto para sua idade e, apesar do olhar fiscalizador da mãe, já mantinha, desde os onze anos, o hábito de fumar, costume que o acompanhou por toda a vida, e um dos responsáveis por sua perseverante deficiência respiratória. Mesmo matriculado em outra escola, finalmente desistiu e nunca mais voltou aos bancos escolares, apesar dos esforços do pai em fazê-lo continuar os estudos, desistindo, posteriormente, ao perceber que essa decisão, mesmo para o adolescente Nelson, era irrevogável (CASTRO, 1992).

O jornalista Mário Rodrigues almejava para os filhos carreiras de médicos, advogados, diplomatas ou altos funcionários do governo, mas a

ascendência profissional do pai falou mais alto. Apenas Stella, a primeira das filhas mulheres, irá abraçar a medicina como carreira. Os rapazes mais velhos já estavam no jornal em várias posições, e com Nelson não poderia ser diverso. O calor do texto da primeira crônica, construído nos bancos escolares aos seis anos na forma de redação, ardia latente enquanto estilo, e o autor pôde, finalmente, adentrar o jornal do pai na qualidade de “repórter policial, em 29 de dezembro de 1925, aos treze anos e meio, com salário de trinta mil reis por mês”. Antes, precisou providenciar “calças compridas para impor respeito aos colegas”, ainda que “filho do patrão” (CASTRO, 1992, p. 45).

Esta informação é contestada por Coelho (2004, p. 24), organizador de *O baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e reportagem (1928-35)*. De acordo com o pesquisador, “Nelson Rodrigues começou a trabalhar com quinze anos, e não com treze como ele próprio alardeava”. Em consideração a isso, é importante destacar outras informações e analisar o valor e a ousadia da criação do adolescente escritor, o que faremos na sequência, pois mesmo ao se acatar a sua estreia como profissional da imprensa aos quinze anos, ainda assim é um feito excepcional, por tratar-se de um garoto que abandonara os bancos escolares antes do término do ensino fundamental.

2.3 CENA 2 – DE EDITOR INFANTIL A JORNALISTA ADOLESCENTE

Duas imagens configuram o embrião formativo do escritor. Primeiramente, a do menino sonhador, posta em Steen (2008, p. 67), na qual Nelson Rodrigues declara: “Eu voltava da escola, ficava no quintal, sozinho, junto ao tanque, sonhando, construindo histórias”. Em seguida, o avanço intelectual e as referências derivam, naturalmente, da pluralidade de suas leituras juvenis e do exercício da escrita, talvez dando forma às histórias imaginadas, conforme relata Castro (1992), enfatizando a “atmosfera de *fog*”, espécie de “indolência melancólica” a invadir o espírito adolescente do escritor, o que o fazia retirar-se para leituras e escritas, às escondidas:

Para que não o amolassem em sua angústia, Nelson escondia-se nos quartos ou na Quinta da Boa Vista com os livros que subtraía às estantes de seu pai ou de Milton. Alguns desses livros eram “Os miseráveis” e “O homem que ri”, de Victor Hugo; “Naná” e

“Germinal”, de Émile Zola; os “Contos de Hoffman”; “Amor de perdição”, de Camilo Castelo Branco; e muito Machado de Assis e, principalmente, Eça de Queiroz. Tinha outro motivo para querer que o esquecessem: um impulso fanático para escrever. Enchia resmas de papel com o que, olhado de esquelha, pareciam ser crônicas. Não se sabe ao certo o que eram, porque Nelson não mostrava uma linha a ninguém. Nem a Roberto, seu primeiro irmão em admiração (CASTRO, 1992, p. 40-41).

Em breve todo esse exercício de leitura e escrita será posto em movimento. O espírito audaz do menino Nelson, saudado pelo pai ao analisar as qualidades de sua prole, presente em Rodrigues (1986), manifesta-se à altura do elogio paterno, quando coragem e contestação aparecem emparelhadas na primeira oportunidade em que o deixam ocupar espaço, conforme o editorial para o primeiro número do jornal *Alma Infantil*, lançado no Rio de Janeiro, em 11 de junho de 1926, em que dividia a direção com o primo Augusto Rodrigues Filho, mais novo que ele e residente na capital pernambucana, juntamente com outro companheiro de ambos, da mesma faixa etária, nomeado por Nelson Rodrigues no texto do editorial do primeiro número como N. Pallut. Embora adjetivado como um tabloide direcionado às crianças, seus sócios e diretores queriam mesmo era expressar a falta de tolerância para com os rumos do mundo, especialmente a cidade do Recife e do Rio de Janeiro, regidas por adultos barbados sem qualquer possibilidade de regeneração, pois o Nelson Rodrigues editor-adolescente acreditava que na direção de um jornal, mesmo adjetivado como infantil, deveria agir como um “espadachim verbal”, ou, do contrário, não honraria a sua descendência Rodrigues, por isso *Alma Infantil* seria uma espécie de *A Manhã*, mesmo que “de calças curtas” (CASTRO, 1992, p. 60).

Em virtude do texto ácido e truculento do editorial do primeiro número, e não menos pelas matérias do jornal, composto de quatro páginas, o pai de Nelson não demorou a receber, no Rio, telegrama urgente do irmão implorando pelo cancelamento do jornal, pelo qual obteve sucinta resposta: “Impossível”. E, verdadeiramente, o tio tinha razões para isso. Nos textos, os meninos-jornalistas desafiavam várias instituições, do clero ao executivo da capital pernambucana, alcançando a Câmara e o Senado da capital da República. Criado como um “grito de revolta” há tempos guardado nos corações de seus diretores, que “sofrem dolorosamente” pela falta de progresso no país e devido à mediocridade reinante,

conforme posto em Castro (1992, p. 60-63), eles imploram pela honra e nobreza dos homens públicos, “cujo ardor patriótico está mergulhado num lethargo desanimador”, isso porque, segundo o juvenil editor Nelson Rodrigues, a

mentalidade dos homens políticos brasileiros deita-se indecentemente na cama e nos braços da mediocridade. O nosso progresso ultimamente com a frialdade do entusiasmo dos brasileiros, apanhou reumatismo, ficando absolutamente impossibilitado de andar. Todos esses marmanhões de barbas, bigodes, com um porte de rei em cima da pança estourando de “chopp” falam muito, mas realmente só têm feito até agora uma coisa notável: roubar e descançar [sic]. O formidável edifício do Senado está mettido o dia todo no bolso, dum silêncio tristonho e lúgubre de cemitério ou dum castello abandonado em ruínas (CASTRO, 1992, p. 63; sinais e grafias originais do documento *fac-símile*)⁹.

Num clima de bravura pueril e ufanista, o editorial termina em tom de ameaça, mas os adjetivos e as exclamações tão em voga na imprensa da época, e que serão mantidas nas falas dos personagens em sua futura criação dramática, juntamente com as reticências, marcas estilísticas da escrita rodrigueana, já estão manifestas, conforme demonstra o excerto abaixo:

ALMA INFANTIL será uma casa que acolherá sempre de braços abertos as idéias partidas duma alma infantil!... Vibra nessa folha o entusiasmo moço, sadio, que caminhará sempre numa estrada reta e única!... [...] Faremos uma guerra louca, sem tréguas, a todos aqueles que julgarmos nocivos a [sic] sociedade e ao progresso do Brasil! ALMA INFANTIL nasce como sol, cheia de luz, forte, derramando em torno de si alegrias e sofrimentos! ESTAMOS SERENOS PARA ESSA DISPUTA TITÂNICA QUE ESPERAMOS VENCER SOMENTE COM UMA ARMA: uma pena moça, sadia, sincera, molhada pela tinta da dignidade (CASTRO, 1992, p. 63, sinais e grafias originais do documento *fac-símile*).

O segundo número lançado, embora abandonasse as questões pernambucanas, centrava seu ataque na direção de outras instituições de peso da capital Rio de Janeiro, que ia da Academia Brasileira de Letras até a Escola Nacional de Belas Artes, sem antes classificar o ex-presidente da República, Epitácio Pessoa, como pústula social. *Alma Infantil* resiste até o quinto número,

⁹ A referida citação consta da obra *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues* (CASTRO, 1992, p. 63), incluída no texto do *fac-símile* do primeiro número do jornal *Alma Infantil*. O processo para obtenção dessa fonte se deu pela ampliação do referido material, o que tornou possível sua posterior transcrição.

quando seu principal mentor perde o interesse e abandona o projeto, sendo levado pelas mãos do pai às páginas dos editoriais de *A Manhã*, pois não seria dado a um Rodrigues, ainda mais aquele que abandonou por conta própria os estudos, passar a vida sem ocupação. As primeiras crônicas foram motivo de orgulho, mas uma recaída não demorou a ocorrer e, dessa vez, o atingido foi um ídolo de Mário Rodrigues, o jurista e político Rui Barbosa. A punição foi dura. O pai o retirou da prestigiada página três, de *A Manhã*, e o devolveu à sessão de polícia, que havia sido a porta de entrada no jornal (CASTRO, 1992). Mais tarde, Rodrigues irá louvar essa experiência, ao dizer que todo o seu teatro tem a marca de sua passagem pela reportagem policial, pois ali sedimentou a sua veia de ficcionista. Ressalta, ainda, ter sido por essa vivência profissional que conheceu o cadáver, proximidade que foi enaltecida pelo escritor com satisfação equivalente àquela do pesquisador que se vê frente a frente com seu objeto de estudo.

No dia seguinte à morte do escritor, em 22 de dezembro de 1980, o *Jornal do Brasil* estampava em seu *Caderno B* texto obituário sobre Nelson Rodrigues e sua obra, com a seguinte manchete: *Nelson Rodrigues 1912-1980: autor e personagem não morrem com a morte*. Na matéria, a voz do dramaturgo ressoa em conjunto com a do repórter ao falar dessa experiência e suas consequências poéticas: “O jornalismo policial mudou minha vida. Através dele me tornei uma espécie de amigo íntimo da morte”, o que é complementado em análise do redator:

Se não amigo íntimo, pelo menos um obcecado por ela. A morte seria a matéria prima de alguns de seus melhores momentos como jornalista, ofício em que se iniciou ainda nos tempos de *A Manhã*. A morte estaria presente, também, em quase todas as suas peças, povoadas de cadáveres e velórios, viúvas sombrias e personagens trágicas. Sua experiência como repórter policial durou pouco, porém. Logo ele passou a escrever crônicas sobre temas de sua própria escolha, em *A Crítica* e mais tarde em *O Globo*. Eram crônicas sobre fatos e pessoas da cidade, repletas de paixões, ciúmes, adultérios, suicídios, incestos e loucuras (JORNAL DO BRASIL, 1980, p. 4).

As experiências vividas e revividas pelo escritor e jornalista entre a infância e a adolescência nas redações dos jornais e nas funções que exerceu misturam traços de genialidade precoce com rebeldia juvenil, segundo avalia Rodrigues (S., 2012, p. 75), ao ressaltar a fala direta do dramaturgo: “Fui um

péssimo adolescente e só despertei da infância aos quarenta anos”. O período de transição etária, que vai da radicalização contra os bancos escolares até a edição de *Alma Infantil*, alcança a fase dos textos publicados com anuência e elogios do pai em prestigiosas colunas de *A Manhã* e *Crítica*, e junta-se aos deslizes em espinafrar o ídolo paterno, segundo analisa Alexandre Callari (2012), constitui anos de alternância na qualidade e no estilo dos textos publicados por Rodrigues.

O primeiro artigo de Nelson Rodrigues foi publicado em 7 de fevereiro de 1928 e se chamava *A tragédia de pedra...* Na sequência, ele escreveu *Gritos bárbaros*, *O elogio do silêncio*, *A felicidade* e *Palavras ao mar*. No dia 16 de março, a crônica *O rato...* marcou o início de uma revolução na obra do escritor, que pela primeira vez demonstrou algum fascínio pelo bizarro ao relatar a imagem de um rato morto em frente à Biblioteca Nacional. Os textos de Nelson começam a ficar cada vez mais peçonhentos, e, como consequência, seu pai o mandou de volta à seção policial (CALLARI, 2012, p. 12).

Essa variabilidade no seu processo de criação marca a busca pelo desagradável¹⁰, e se apresenta como o germe daquilo que o dramaturgo vai deplorar na criação literária, que é a obra de arte perfeita. Em Rodrigues (S., 2012, p. 63-64), o escritor afirma ter mais fascinação pelo imperfeito e o desigual: “Eu prefiro que haja uma luta feroz do autor com seu tema, com sua linguagem. Que ele dê com a cara no chão de vez em quando. Quando sinto falhas dentro da obra de arte, me impressiona mais”. Esse gosto pelo imperfeito irá guiar seu estilo revolucionário ao apostar no diferente e não aceitar aquilo que está solidamente estabelecido. Quando se decide por escrever para teatro, não aceita o sucesso morno de *A mulher sem pecado* e salta para a criação emblemática de *Vestido de noiva*. Após o sucesso e de todos os louvores que a obra lhe traz, envereda por um caminho que poderia levar a qualquer destino, menos ao êxito, segundo avaliação própria (RODRIGUES, S., 2012).

No prefácio que escreveu para a edição de *O baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e reportagem (1928-35)*, Carlos Heitor Cony analisa que o Nelson Rodrigues dos primeiros anos, conforme posto na obra

¹⁰ Expressão criada por Nelson Rodrigues para designar, provocativamente, algumas de suas peças escritas após *Vestido de noiva* (1943), cujos temas mórbidos, imorais e monstruosos, segundo o autor, eram capazes de provocar doenças na platéia (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 108).

referida, não é inédito, mas surpreendentemente novo e atual antes mesmo de atingir a maioridade civil, numa obra que expressa não apenas a escrita, mas a personalidade autoral, como se o Nelson adulto estivesse desde sempre “dentro daquele rapaz magro, com farda de colegial, tal como a fruta dentro da casca” (COELHO, 2004, p. 10). O próprio autor endossa a proposição de Cony, em resposta à pergunta de Steen (2008), que o questiona acerca da origem da temática da tragédia carioca. Nelson Rodrigues responde à entrevistadora evocando o espírito da infância e pré-adolescência como motor criativo:

A indução vem desde a minha pré-adolescência, a infância inclusive. Usar a violência, um tipo de violência, foi justamente o que redundou no meu teatro. Eu fui para a reportagem de polícia aos treze anos. Ora, por quê? A preferência pelo assunto já era uma antecipação da minha obra (STEEN, 2008, p. 72).

Destacamos e analisamos, portanto, as vivências infantis e juvenis como elementos conectores formadores da personalidade autoral do jornalista e escritor Nelson Rodrigues, material que repercute na construção dos textos narrativos de cunho memorialista e se ajusta na construção de sua obra narrativa e dramática. Em suas memórias, o escritor celebra os fatos marcantes vivenciados na infância e adolescência, alcança parte da juventude, em clima retrospectivo, sem pretensão de se colocar como personalidade exemplar ou moralizante. Os primeiros anos na imprensa são reveladores de aprendizado assistido e orientado pela presença do pai e irmãos mais velhos. O olhar perspectivo e o modo original de observar o mundo e o entorno se expressam nas paixões, introspecção e isolamento, o que, de algum modo, marca o embrião do cronista e dramaturgo. Os ritos de passagem estão circunscritos entre os eventos dramáticos familiares e circunvizinhos, como nascimento, morte, violência, amores e paixões, envolvendo nudez, doença, fome e humilhação, conforme sintetiza o autor de modo franco e direto: “o artista morre quando se faz adulto. Se ele é incapaz do espanto, do horror, do medo, que só as crianças têm, não escreverá uma linha válida” (RODRIGUES, 1986, p. 139).

3 ATO 2 – EPISÓDIOS DE CRIAÇÃO – ...o adulto pelo buraco da fechadura...

3.1 TERCEIRA RUBRICA

Nelson Rodrigues celebrava sua infância, entretanto, depreciava a adolescência, fase em que se considerava “um pobre-diabo, uma paródia, uma falsificação de si mesmo”, ainda que fosse visto, aos 13 anos, como pequeno gênio no ambiente da redação de *A Manhã* (RODRIGUES, S., 2012, p. 201). Há injustiça no excesso crítico posto na avaliação do escritor, pois a fase juvenil se reveste num ciclo de continuada criação, iniciada na reportagem de polícia, função que lhe conferiu vivência singular, reconhecidamente valiosa para o desenvolvimento de traços poéticos. O novo posto concede ao jovem jornalista uma alteração na forma de olhar para as coisas do mundo, ao direcionar sua visão para um ângulo fechado, particularizado, a dissecar e reconstruir enredos e personagens do crime do dia, exatamente na contramão do olhar perspectivo antes exposto, o que revela uma atitude transformadora. Dado o seu interesse e entusiasmo, passar por experiências tão variadas, servia à sua veia fecunda como uma usina de criação de tipos, enredos e personagens. Essa nova configuração abarca a fase em que a rotina no jornal ocupa lugar definitivo na vida do escritor, ao publicar, inclusive, matérias e colunas assinadas (COELHO, 2004).

Deve-se avaliar que o último período da formação já envolve criação, que é precoce e intensa. Nessa fase, três componentes são responsáveis por esse resultado criador: imposição, vontade e gosto, expressos pela imperiosa necessidade de ocupação ao abandonar os bancos escolares; o prazer da leitura que assanha a disposição para a escrita, desde os 12 anos, e que culmina com a produção dos primeiros textos, cuidadosamente resguardados dos olhos de qualquer leitor. Podemos inferir dessa atitude que esses escritos eram vistos como matéria de experimento, estudos para a produção vindoura, e há de se considerar que o autor pressentia a necessidade da maturação, pois uma das características autorais de Rodrigues, mais tarde, será mostrar seus textos prontos e solicitar opiniões, se possível, divulgadas em publicações (CASTRO, 1992; RODRIGUES, 2009).

As afecções por imagens, climas e circunstâncias apreendidas, em

primeiro lugar por observação do entorno, e, posteriormente por meio de leituras, já acompanham o menino Nelson desde a composição literária, germe da primeira *A vida como ela é...*. Lá, no primeiro e sofrido plágio cometido contra o poeta Raimundo Correia, o texto tinha como início a seguinte frase: “A madrugada raiava sangüínea e fresca”. Os adjetivos emprestados do poeta de *As pombas*, num crime que, se descoberto, segundo avalia, o cobriria de vergonha e humilhação, de antemão era indício da busca pela intertextualidade, que operaria, posteriormente, entre os seus vários e próprios gêneros textuais, repetições obsessivas, quase bordões, marcas de sua escrita (RODRIGUES, 2009, p. 215).

Nelson Rodrigues é seduzido para a vida literária a partir da influência familiar e possibilidades de leituras, e experimenta seu primeiro êxito literário com o artigo *A tragédia da pedra...*, publicado em *A Manhã* por ordem expressa do pai, em prestigiada coluna, na qual eram destaques, dentre outros, José do Patrocínio e Monteiro Lobato. O título da escrita remete ao gênero dramático e aponta para a origem do teatro ocidental que é a tragédia clássica, na qual sobreleva o juízo fundamental do destino; escolha e aproximação que dão origem ao primeiro vínculo de Rodrigues com a dramática, embora num texto narrativo. O teatro ainda é algo impensado, mas o sentido trágico desde então rodeia o jovem jornalista.

No futuro, o autor irá encontrar o diapasão entre as escritas narrativa e dramática e as nuances do trágico, tais como destino, fatalidade, maldição e vingança que permearão seus textos, e não somente os dramáticos, o que é necessário destacar. Isso porque os contos de *A vida como ela é...* são carregados de sentido trágico, em que a densidade das ações e dos personagens não se distanciam do espaço cotidiano que cerca o autor, marcado pela linguagem popular cristalizada na gíria, no grotesco, que sai do solene, hierático, comum à tragédia clássica, e alcança por meio da linguagem corrente uma dimensão estritamente original do trágico. A presença do coro, que se interconecta com a ruidosa vizinhança que permeou sua infância também se faz presente na criação de histórias absolutamente originais, em que eventos nefastos tais como assassinatos e vinganças são apresentados, de certo modo, em estado bruto. Conforme Magaldi (2004), é provável que isso, de maneira geral, tenha sido o causador de tanto mal estar na crítica e no público. Ao aderir aos aspectos do trágico em suas criações,

analisa Lopes (2007), Nelson Rodrigues não economizou nas tintas, agindo por concentração sem jamais temer o exagero, assim, não compôs tragédias no sentido estrito e acadêmico, mas engendrou uma obra moderna que tem o poder de criar a vida e não simplesmente imitá-la. Na tragédia clássica, o destino é resultante de causas independentes da vontade humana e sobre as quais o homem, o herói, não tem qualquer comando, pois se constitui domínio absoluto dos deuses. Na linguagem jornalística, tragédia é sinônimo de acontecimentos catastróficos, contexto sobre o qual estão ancorados vários estágios da criação rodrigueana (STEEN, 2008).

Nessa conexão, este ato tem início com as determinações que se fundam nas tragédias familiares e os rastros que esses acontecimentos vão ofertar, primeiramente à pessoa do escritor e, depois, à sua obra como um todo. Seguem, apontando as razões e as marcas poéticas emprestadas à sua veia de dramaturgo, alcançam a produção pseudonímica, curiosamente feminina, além de interligados à veia folhetinesca, resgatada das preferências literárias infantís. A conexão com a infância também é o dínamo dos contos de *A vida como ela é...*, que transformados irão marcar a inovação e a visceralidade do especial gênero dramático denominado pelo autor – tragédia carioca.

3.2 CENA 1 – TRAGÉDIAS FAMILIARES E CONSEQUÊNCIAS

Em várias passagens das crônicas memorialistas e confessionais, Nelson Rodrigues celebra o sentimento profundo devotado à família. Pais e irmãos reconhecidos como seres amorosamente unidos, protegem-se contra toda e qualquer desgraça ameaçadora, perigo que, de acordo com o jornalista, poderia atingir a todos, menos os seus. Mas essa não é uma certeza absoluta. A morte da irmã Dorinha, ainda bebê, reconhecida pelo irmão, Roberto Rodrigues, como um vaticínio inaugural de outras tantas que viriam, põe em ação um ensaiado prenúncio de morte que acompanha a recém-formada família de Mário Rodrigues, desde o Recife. Na capital pernambucana, o temor de Maria Esther, mãe do dramaturgo, vinha do sangue quente do marido, Mário Rodrigues, e o seu envolvimento nervoso com imprensa e política locais. A soma de desafetos em vários graus de poder fez com que a jovem matriarca insistisse para que viessem morar no Rio de Janeiro.

Venceu a firmeza da mulher, em detrimento da valentia do marido. Nelson Rodrigues reconhece que deve à sua mãe a cidadania carioca (RODRIGUES, S., 2012; CASTRO, 1992).

Instalados na capital da República, o primeiro susto foi com a epidemia da gripe espanhola, em 1918. Poucas famílias saíram ilesas dessa tormenta. Os Rodrigues vergaram, mas resistiram. Segundo Nelson Rodrigues (2009), todos caíram doentes, menos ele, e o caso mais grave, do irmão recém-nascido Augusto Rodrigues, que mesmo em pele e osso e a sofrer num martírio consentido, sobreviveu como por milagre. As passagens destacadas nas memórias do escritor, envolvendo augúrio de mortes e doenças e os rituais fúnebres, endossam a importância que o assunto tem enquanto fato e rito, e se configura como um dos seus fascínios obsessivos, crente de que a morte deve ser vista como um grande despertar. Essas substâncias levaram o autor a analisar e comparar em suas crônicas e declarações, com acuidade crítica, as diferenças entre os funerais contemporâneos com os de sua época, prevalecendo, naturalmente, aquele que mais se afina com sua alma de *belle époque*, cujas descrições poéticas e nostálgicas instigam a imaginação do leitor:

Antigamente o defunto tinha domicílio. Ninguém o vestia às carreiras, ninguém o despachava às escondidas. Permanecia em casa e, pois, dentro de um ambiente em que até os móveis eram cordiais e solidários. Armava-se a câmara-ardente numa doce sala de jantar ou numa cálida sala de visitas, debaixo dos retratos dos outros mortos. Escancaravam-se todas as portas, todas as janelas; e esta casa iluminada podia sugerir, à distância, a idéia de aniversário, de casamento ou de velório mesmo (RODRIGUES, 1993-b, p. 21-22).

Em contraponto a esse modelo íntimo e ritualístico, rechaçava o velório de capelinha, segundo ele um sacrilégio abominável contra o morto, que era afastado de sua casa pela porta dos fundos, banhado, vestido e florido por mãos que não lhe foram íntimas, levado à frieza de um lugar impessoal, cuja simultaneidade de realização de vários velórios próximos aliava-se ao impiedoso e impensável funcionamento de serviço de bar local, que com seus chocalhos de xícaras e pires profanava toda sagração ao divino e ao eterno com a vulgaridade do consumo de cafezinho, refrigerante ou, ainda, ultrajantes sanduíches (RODRIGUES, 2007; RODRIGUES, 2009).

A capelinha esvaziou a morte do seu conteúdo poético dramático e, direi mesmo, histérico. Preliminarmente, o defunto está fora do seu clima residencial. Como os demais, ele é um constrangido, um cerimonioso, um deslocado. Sim, todos, inclusive o cadáver, têm um ar de visita. Essa polidez impede a violência e a espontaneidade da dor que vem de dentro, das profundezas, como um gemido vacuum. [...] eis a verdade: - a capelinha torna inexequíveis as histerias magníficas dos funerais antigos (RODRIGUES, 1993-b, p. 22).

Mas a morte haveria de desembarcar junto aos Rodrigues, e trazer na bagagem uma série de confluências já construídas muito antes, conforme define o escritor, em seu lento, suave e maravilhoso processo, e isso fará despertar paixões expressas em gemidos coletivos. Mário Rodrigues, na sua persistência de homem empreendedor, percebe rápido a necessidade de criar o seu próprio jornal e poder divulgar livremente as suas ideias. Surgem daí *A Manhã*, primeiramente, e logo depois, *Crítica*, esse último livre de quaisquer amarras, pois não tinha sócios, o que garantia a individualidade de sua opinião. O novo jornal declarava guerra de morte aos ladrões do povo, e despertava para o seu editor e proprietário sentimentos bastante variados de admiração e ódio, respeito e medo. Conforme Castro (1992), se *A Manhã* era visto como um jornal agressivo, *Crítica*, comparativamente, o fazia parecer tão inofensivo quanto um almanaque de saúde.

A sanha de Mário Rodrigues fez do seu jornal o mais lido da capital, porque polêmico. Uma dessas controvérsias iria acelerar o caminho da morte em direção aos Rodrigues. E apanharia não Mário Rodrigues, mas Roberto, o irmão com o qual mais se identificava o dramaturgo, e quem predisse que à morte primeira, outras viriam. A assassina foi uma esposa acusada de adultério, rica, que não admitiu que o jornal dos Rodrigues expusesse sua família e casamento; por isso, armada, adentra a redação do jornal e, como Mário Rodrigues não estava, mata o filho que encontrou (RODRIGUES, 2009). Pode parecer ironia que um adultério, forte obsessão de Rodrigues, como assunto e personagens, sem jamais desperdiçar a figura do marido traído, tenha sido o motor de tal acontecimento trágico. Mais tarde, Nelson Rodrigues irá profetizar: “Não se chama uma adúltera de adúltera, jamais” (RODRIGUES, 1997, p. 11). O resultado desse acontecimento é marcante para a vida pessoal e autoral do escritor:

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).

À morte trágica de Roberto Rodrigues, aos 21 anos, seguiu-se a do pai, menos de três meses depois, de hemorragia cerebral. Segundo analisa Nelson Rodrigues em suas crônicas, o pai morreu de paixão, inconformado de que a bala endereçada a ele tivesse atingido seu filho. Após a morte do irmão e do pai, um luto dolorido é imposto à família. Por variadas vezes, Nelson Rodrigues repetiria o vínculo dessa morte com sua obra, um fato determinante para fixar, futuramente, inclusive, seu projeto definitivo de teatro, pois, nas reflexões do autor, uma peça teatral feita com o objetivo único de provocar o riso do espectador é rigorosa e brutalmente imoral, tão “absurda como o seria uma missa cômica e transformar uma catedral em gafeira” (RODRIGUES, 2009, p. 141-142). Ainda na fase do luto, ao sair de uma sessão de *vaudeville*, acompanhado de amigos, na qual não conseguira rir, além de não compreender o porquê de tanto riso na plateia, diz ter tocado o mistério profundíssimo do drama, e passa a defender o teatro como martírio e desespero, porque “uma peça não pode ser bombom com licor. Tem que humilhar, ofender, agredir, abrir os olhos do espectador” (RODRIGUES, 1986, p. 128).

As marcas das perdas se sucedem. Em outubro de 1930, o governo revolucionário de Getúlio Vargas decreta o fechamento dos principais jornais do Rio, e *Crítica*, não mais sob a proteção valente do proprietário, é empastelada e incendiada. Aos filhos de Mário Rodrigues ninguém deve oferecer trabalho, e esse desterro mais uma vez remete à tragédia. A privação invade o lar dos Rodrigues, e o jovem Nelson irá vivenciar agruras que o marcarão para sempre. “De pé, ó vítimas da fome”¹¹. Nelson Rodrigues aprendeu que a fome não deixa ninguém erguido, nunca. E analisa que foi ele próprio a fome mais desfibrada que se possa imaginar, redução sintetizada na frase definitiva: “a fome é mansa e casta e quem não come não ama, nem odeia” (RODRIGUES, 1997, p. 67).

¹¹ Intertextualidade entre os Rodrigues do período de provação e miséria com os personagens desvalidos de Cândido Portinari.

O período de miséria que ele equipara aos retirantes de Portinari¹², vivido fortemente entre os anos 1930-1936, alterou de forma dramática a vida do escritor, e foi responsável pela tuberculose contraída por ele e o irmão, Joffre. Ao internar-se para tratamento no sanatório de Campos do Jordão, sofreu ante a possibilidade de ter de servir a mesa, varrer e fazer as camas dos demais internos, devido à falta de dinheiro para pagar a instituição. A fome, que estourou os pulmões de ambos, foi fatal ao irmão, morto em 1936. Mesmo assim, o dramaturgo exalta essa experiência como frutífera para o ficcionista, e diz não acreditar no autor sempre bem alimentado (RODRIGUES, S., 2012). A pobreza imposta foi um período longo que se revestiu em dificuldades extremas para todos. Contrariando a máxima do autor, posta no parágrafo anterior, cujo fecho sugere um estado de indiferença diante da fome, expresso num dos seus rasgos analíticos de consciência crítica, social e política, o espírito de resistência marca a família do dramaturgo (RODRIGUES, 2009).

Entretanto, a consequência mais reveladora da miserabilidade humilhante acontece pouco antes do diagnóstico da tuberculose do escritor. Após alguns anos em *O Globo*, num tempo em que a carga de trabalho não deixava espaço para nenhuma vaidade, Nelson Rodrigues relata usar sempre um único terno, passar quatro dias com a mesma camisa e nunca usar meias, porque simplesmente não as tinha. Então, segundo relata o autor, houve um episódio que lhe ficou marcado para sempre:

– um dia, Roberto Marinho chama meu irmão, Mário, e os dois conversam [...] Roberto começa a falar de mim. Disse que eu precisava cuidar mais de mim mesmo. Falou do meu desleixo, do meu cabelo, da minha roupa. Eu andava de barba por fazer. E, por fim, disse tudo: - “Ontem, o seu irmão estava cheirando mal.” [...] Mário teve uma conversa comigo. Com muito tato, muita doçura, foi falando: - “Roberto me disse isso, assim, assim.” Recebi um baque no peito. [...] Olhei-me no espelho e pensava: - “É isso mesmo. Deve ser verdade.” [...] Através dos anos e já trabalhado pelo sofrimento, transpunha o episódio para o conto, o romance (RODRIGUES, 2009, p. 180-181).

¹² *Os retirantes* (1944), painel a óleo/tela, 190 x 180 cm, obra de Cândido Portinari (1903-1962), acervo MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, SP. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2733/detalhes/>. Acesso em: 29 out. 2018. Busca nas misérias dos retirantes vistos na infância do interior de São Paulo o fundamento para sua criação. Há uma profunda relação de respeito da família Rodrigues para com o pintor, especialmente Roberto Rodrigues, com quem dividiu ateliê no centro da cidade do Rio de Janeiro.

Considerados pelo autor como reescritos, frutos da relação dele e de Roberto Marinho, esse incidente e seu caráter criador e transformador estão registrados em dois momentos de sua produção. Primeiramente, no romance *O casamento*, quando um personagem é interrogado por outro que lhe diz ter algo a expressar, mas espera não ser encarado como ofensa. Diante da anuência cordial, comenta que ele usa sempre o mesmo terno e, por isso, entre pausa de suspense e a palavra definitiva, descarrega: “você, às vezes, até cheira mal”. O ofendido reage com “um olho de puro terror”, enquanto Nelson Rodrigues, já na posição de narrador cronista, assume a reação do personagem como relato pessoal, e manifesta ter sido ele mesmo o “pobre diabo de um terno só”. Depois, em episódio de *A vida como ela é...*, um sujeito lança ao outro: “Não sei se é porque você usa sempre o mesmo terno. O fato é que você, às vezes, cheira mal. Quero te avisar, porque sou teu amigo”. A vítima suspira: “Obrigado, Fulano” (RODRIGUES, 2009, p. 181).

A fome deixou como marcas a tuberculose, que foi recorrente por vários e alternados anos durante toda a década de 1930, e lhe impôs voltas ao temido sanatório; e a úlcera, que lhe causava dores terríveis e a quem o autor se refere, ironicamente, em muitas das crônicas, como um animal de estimação às vezes dócil, às vezes alterado: “Trato minha úlcera a pires de leite como se ela fosse uma gata de luxo” (RODRIGUES, 2009, p. 21), ou “a papa hedionda vai, pouco a pouco, pacificando a danação da úlcera” (RODRIGUES, 2009, p. 95). Nos anos 1970, a energia precária dos pulmões foi consumida num périplo incessante entre delegacias, quartéis e gabinetes militares, primeiramente para descobrir o paradeiro do filho Nelsinho, preso como ativista da luta armada, e, depois, para tirá-lo da prisão. Nelsinho ficou preso por sete anos. No primeiro contato que teve com o filho, e soube dele próprio que havia sido torturado, seu rosto transformou-se na mais autêntica máscara da tragédia (CASTRO, 1992).

3.3 CENA 2 – O SURGIMENTO DO DRAMATURGO

Influenciado pela linguagem do cinema, arte que apreciava e na qual atuou como roteirista e produtor, Nelson Rodrigues analisava que seu “teatro tem algo de cinematográfico”, particularmente *Vestido de Noiva*, por conta da concepção dos planos e das ações simultâneas em tempos variados, o que de certo modo

explica as diversas adaptações cinematográficas de suas obras teatrais (RODRIGUES, S., 2012, p. 170).

Mas, se era frequentador assíduo dos cinemas, e isso desde a infância, 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* (2009), 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. Situado numa época em que a escrita dramática nacional prezava as comédias de costumes ou os dramas corriqueiros, o autor declarava que até a estreia de *Vestido de noiva*, em 1943, 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, 2009). Desde o lançamento de sua primeira obra dramática, Rodrigues propõe um teatro que está longe de ser mero entretenimento, pois, segundo ele, a força de uma peça teatral deve ser medida pela capacidade de criar desesperos, atitude pela qual pagou caro. Isso irá distinguir completamente suas obras daquelas encenadas no Brasil, em início dos anos de 1940, fase em que ainda prevaleciam procedimentos oriundos do teatro antigo, quando imperavam anacronismos, seja nos temas ou na inventividade cênica (FARIA, 1998).

Entretanto, antes da afirmação dessa consciência, a chama do teatro se dá por via instável, para se ajustar logo depois. Em várias de suas crônicas memorialistas, Nelson Rodrigues compara-se ao personagem Raskolnikov, em *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, particular e principalmente nos anos de pobreza avassaladora. É possível aproximar, sim, a figura do personagem dostoiévskiiano do jovem jornalista na sua travessia a pé pela cidade, angustiado pela fome e miserando. Nessa deambulação imposta pela necessidade, todas as noites ele se depara com uma fila de espectadores a comprar ingressos para a chanchada do ator famoso. Uma fieira despreocupada e ruidosa a pagar pelo riso fácil. Necessário vingar-se de quem oferta e de quem recebe essa farsa grosseira. Assim era o jovem Nelson Rodrigues naquele início dos anos 1940. A precariedade absoluta passou, mas os tempos ainda são difíceis. É com esse espírito que ele explica o teor de atração e o principal motivo, naquele momento, para se lançar na dramaturgia:

Eu trabalhava n'O *Globo* e resolvi fazer uma chanchada para ganhar dinheiro. Um dia passo pela porta do Teatro Rival, onde estava representando o Jaime Costa. Era uma peça do Raimundo Magalhães Júnior, *A família lero-lero*. Parei e veio um conhecido meu que trabalhava no teatro e me disse que a peça estava dando os tubos. Informei-me depois e era verdade: dava uma fortuna. Disse a mim mesmo: "Vou fazer uma chanchada e ver se dá dinheiro. Pode ser que sim." Precisava de dinheiro para mim, para a minha família. Animei-me e fui escrever a chanchada. Mas a partir da 2ª página, a peça tomou um movimento próprio e se transformou em um drama apaixonante, que fala da tristeza do ser humano. Quer dizer, foi o assunto que se impôs, o clima, a história que se impôs (RODRIGUES, S., 2012, p. 54).

Mas, como toda boa história tem duas faces, além da questão financeira como incentivo, o autor apresenta uma reflexão mais profunda e analítica, naturalmente construída pós-fato, acerca da sua inclinação para o gênero dramático:

Escrevi minha primeira peça – *A mulher sem pecado* – em 1940 e andei, de porta em porta, atrás de um benemérito que quisesse encená-la. Eu era, então, bem mais modesto. [...] minha inocência teatral era imensa. Tentava, pela primeira vez, um texto dramático. Para meu azar ou sorte – não sei bem – já *A mulher sem pecado* inspirou debates. O que era a peça? Uma repetição exasperante [...] Eu fizera [a peça] com a intenção de conhecer a minha própria capacidade teatral e de operar uma sondagem no público. Ora, diziam o diabo do público. Atribuíaam ao público todas as culpas [...] Devo acrescentar que, na época, eu não acreditava em mim (RODRIGUES, S., 2012, p. 133-135).

Segundo analisa Sábato Magaldi, o desejo de obter recursos para aplacar os sinais da fome serviu de alimento ao projeto de construção de uma comédia, no entanto, o autor deixou-se levar pela independência da criação que subverteu o propósito inicial, e as marcas vindas da infância e adolescência garantiram a vocação autêntica – um texto denso centrado na angústia humana. E se o objetivo era a sondagem à recepção, crítica e público destinaram-lhe reconhecimento respeitoso, valorizando no estreante traços distintos de personalidade artística, dotado para o diálogo direto, enxuto e isento de literatice. "Ainda bem que Nelson se deixou levar pela voz interior: nasceu *A mulher sem pecado*, contendo em germe todas as características do dramaturgo" (MAGALDI, 1993, p.13). E quais são esses caracteres: primeiramente, os efeitos tradicionais do folhetim, tais como a pista falsa, o suspense e a surpresa final. Depois, a aproximação com as histórias com que o autor alimentará, mais tarde, a famosa

coluna *A vida como ela é...*, com destaque para dois personagens recorrentes: o marido traído e a esposa infiel.

Mas o espírito irônico e publicista do dramaturgo vai sempre destacar, em vários registros posteriores, o pendor pelo dinheiro: “Minha intenção inicial, e estritamente mercenária, era fazer uma chanchada e, repito, uma cínica e corajosa chanchada caça-níqueis”. Em outro trecho: “E o curioso é que, até então, eu me sentia romancista e não teatrólogo” (RODRIGUES, 2009, p. 231). Aqui se coloca uma questão interessante. Até esse momento, Rodrigues tinha finalizada uma obra teatral, mas não havia escrito nenhum romance. Ou por outra, poderia ter começado a escrever e não finalizado. Vamos aos fatos: em janeiro de 1935, o jornal *O Globo* publica nota que anuncia para breve o lançamento do romance *Cidade*, de Nelson Rodrigues, com o qual o jovem autor fará sua estreia em livro, acontecimento esperado com grande expectativa nos meios literários (COELHO, 2004). Entretanto, em abril daquele mesmo ano, Rodrigues recebe o primeiro diagnóstico de tuberculose “e interna-se em Sanatório de Campos do Jordão”, fato que deve ter acarretado a suspensão do projeto (RODRIGUES, 1993, p. 290). É sabido que o autor não deixou inéditos. Seu amigo e escritor Carlos Heitor Cony afirma em texto prefácio, que a luta pela sobrevivência o obrigava a publicar tudo o que escrevia, portanto, se houve produção nesse sentido, seguramente, deve ter sido vendida em partes ou transformada e, depois, editada em jornais, revistas ou livros de crônicas (COELHO, 2004), o que coincide com a informação de que, em 1937, Nelson Rodrigues publicou em “coluna de destaque, no jornal *O Globo*, o primeiro capítulo de sua novela *Cidade*, sob o título de *O irmão...*” (RODRIGUES *et al.*, 2014, p. 133).

A editora Nova Fronteira, detentora dos direitos de edição da totalidade da obra rodrigueana, por considerar que Nelson Rodrigues deixou finalizado o capítulo *O irmão...*, embora único texto, mas absolutamente autoral com concepção de personagem, cenário e trama anunciada, em justa homenagem ao autor, na sequência das comemorações do seu centenário, convida outros escritores e investe na continuidade e finalização do projeto. Assim, involuntariamente, o conceito de redes de criação acompanha o autor na sua trajetória imortal. Entretanto, é pena o projeto original do autor não ter sido levado a termo. Um romance evocando a cidade, escrito sob a égide das marcantes experiências que circundaram Rodrigues naqueles anos tormentosos, entre 1929 e 1936,

seguramente responderia às expectativas postas. Somente em 1966, Nelson Rodrigues irá publicar um romance assinado em seu próprio nome – *O casamento*. O gênero dramático, sim, nutriu-se de toda a complexidade das experiências vividas naqueles anos. É possível que Nelson Rodrigues tenha canalizado toda a carga imagética e criativa destinada, antes, ao romance inacabado, à força dramaturgica que irá empreender a partir de 1941. Com a morte do irmão Roberto e do pai, logo em seguida, desenvolve-se uma visão de mundo autoral que fará de sua obra canto de amor e morte, o que se intensifica com a derrocada financeira que leva a família à miséria.

Consideramos que uma ideia de teatro tenha surgido, ainda sutil e pouco perceptiva, quando Rodrigues, no longo período de luto e na carência persistente, se deixa levar por companheiros para uma plateia de comédia. Ao refutar o riso e abarcar o martírio e o desespero como válvula de abstração, ele planta a semente que vingará na complexidade de sua poética dramática e potencializa-se, depois, no conceito de teatro desagradável. É certo que dessa pena não sairia uma farsa caça-níqueis. Entretanto, em 1944, após a consagração com *Vestido de noiva*, que celebra sua assunção na dramaturgia, mas sempre às voltas com dificuldades financeiras, lança-se na escrita de folhetins sob o véu de falsas identidades.

3.4 CENA 3 – SOB PSEUDÔNIMOS FEMININOS

Nelson Rodrigues assinava matérias com pseudônimos desde a adolescência. Em *A Manhã*, primeiro jornal fundado pelo pai, textos seus eram publicados “com o pseudônimo de Braz Buriti” (STEEN, 2008, p. 67). Em 1944, após o sucesso de crítica e público de *Vestido de Noiva*, no teatro, Rodrigues deixa *O Globo* depois de 13 anos, e passa a trabalhar nos *Diários Associados*, em diversas publicações do grupo (CASTRO, 1992). Essa mudança será responsável pelo surgimento de uma personagem marcante, mas não propriamente vinculada ao teatro. É o próprio Nelson Rodrigues quem explica essa criação:

Quando entrei para os *Diários Associados*, o Fred Chateaubriand disse que ia comprar um romance norte-americano para publicar em capítulos. Eu me propus a fazer uma experiência de escrever uma história em folhetim. O Fred argumentou: “Fazer experiências nas

minhas costas?” “Está bem”, eu falei, “então não vai ser experiência, vai ser para valer”. E escrevi *Meu Destino é Pecar*, que alcançou logo um sucesso enorme. [...] Acho que carrego a nostalgia do folhetim. E tenho bossa para escrever folhetim (STEEN, 2008, p. 71).

Mas antes do aludido sucesso, algumas providências precisaram ser tomadas: aprovação prévia do texto de Rodrigues por parte do diretor de *O Jornal*; escolha do título e pseudônimo do autor, porque o jornalista agora era um festejado dramaturgo e não seria adequado assinar folhetim. Para evitar dúvidas, concordaram que deveria ser um pseudônimo feminino. Entre os vários nomes e as várias nacionalidades propostas, Nelson Rodrigues definiu o nome e Fred Chateaubriand, o sobrenome. O autor escreveu os seis primeiros capítulos que foram aprovados integralmente, e assim nasciam folhetim e autora: um Nelson Rodrigues travestido de Suzana Flag tomará conta da cabeça de todos, mas, principalmente, das mulheres; e não somente do Rio de Janeiro, mas de todo o Brasil, porque muito em breve, devido ao sucesso, *Meu destino é pecar* circulará por todos os jornais da rede de Assis Chateaubriand (CASTRO, 1992).

A nostalgia e a bossa aventadas pelo autor, novamente, estão nas escolhas da infância: a leitura compulsiva e independente, a partir dos sete anos, de tudo o que lhe caísse às mãos. A leitura farta de uma literatura das mais cabeludas, conforme Castro (1992), foi determinante para a assimilação do estilo, senão vejamos:

“Rocamboles”, de Ponson du Terrail; “Epopéia de amor”, “Os amantes de Veneza” e “Os amores de Nanico”, de Michel Zevaco; “Os mistérios de Paris”, de Eugène Sue, “A esposa mártir”, de Enrique Pérez Escrich; “As mulheres de bronze”, de Xavier de Montepin; “O conde de Monte Cristo” e as infundáveis “Memórias de um médico”, de Alexandre Dumas pai; os fascículos de “Elzira, a morta virgem”, de Hugo de América; [...] variavam os autores, mas no fundo era uma coisa só: a morte punindo o sexo ou o sexo punindo a morte – ou as duas coisas de uma vez, no caso de amantes que resolviam morrer juntos (CASTRO, 1992, p. 29).

Em 1974, em depoimento ao antigo e hoje extinto Serviço Nacional de Teatro, Nelson Rodrigues assevera a importância dessas leituras à sua poética narrativa e dramática:

Não me arrependo. Por isso mesmo é que existe em toda a minha obra uma coisa que me deu plasticidade, me deu uma segurança técnica que eu não teria se não tivesse feito *Meu Destino é Pecar*, *Núpcias de Fogo*, *Escravas do Amor*, [...] E tudo isso me deu, me equipou com novos recursos técnicos. Inclusive as minhas peças têm muito de folhetins. [...] porque o folhetim não deve nada a ninguém, Ele pode ser bonito, pode ser poético como a obra mais hierática (BRASIL, 1981, p. 116).

O gosto pelos folhetins, de início, não sucediam apenas da escolha, mas da abundante e fácil oferta por conta dos jornais da época que os publicavam como chamariz popular, e nos jornais de Mário Rodrigues não poderia ser diferente, pois ainda que os fatos verídicos mostrados fossem tão apavorantes quanto um folhetim, “o folhetim de verdade também ocupava diariamente seu lugar de praxe no jornal, que passara 1926 inteiro publicando *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, que foi onde Nelson o leu” (MEYER, 1996, p. 371).

Quando foi para a reportagem policial, rápido Nelson Rodrigues percebeu que a habilidade de ter faro e captar dados acerca dos crimes e seus envolvidos tornavam-se inferiores diante da capacidade de transformar aqueles toscos relatos numa história com carga dramática tão intensa a ponto de atrair os leitores; e mais, para cumprir esse objetivo o que menos pesava era a veracidade dos fatos (CASTRO, 1992). No futuro, Nelson Rodrigues irá lamentar que a reportagem de polícia estivesse mais árida que uma paisagem lunar, por conta de o repórter mentir pouco, mentir cada vez menos (RODRIGUES, 1997).

Os repórteres policiais da época eram considerados estrelas da redação. Em campo, agiam como detetives, buscando novidades e segredos acerca dos criminosos ou das vítimas no sentido de aumentar a oferta de informações a serem repassadas aos redatores. Tinham espaço e nenhum limite lhes era imposto, porque mentir era regra (CASTRO, 1992). Em *Crítica*, conforme Meyer (1996), a grande sensação era a última página, a oitava, dedicada ao crime. A disputa era acirrada pelo espaço da primeira página entre as editorias de política e polícia. A editoria de polícia vencia fácil a rival, pois os leitores eram ávidos por notícias de crimes e escândalos, cujos relatos causavam o mesmo frenesi de ler um bom folhetim. Nesse espaço, Nelson Rodrigues assimilou, arquitetou e sedimentou a sua veia de folhetinista.

O sucesso de Suzana Flag cresceu tanto a ponto de os intelectuais, seus colegas, protestarem que o autor estaria dissipando seu talento em folhetins rocambolescos. Mas, Nelson Rodrigues não se descuidou de sua produção teatral. Produziu tanto de um lado, quanto de outro. Entre os anos 1944 e 1950, tempo em que permaneceu nos *Diários Associados*, foram lançadas várias edições de *Meu destino é pecar*, sempre com crescente e extraordinário sucesso. Mesmo com pouco fôlego, Nelson Rodrigues ainda produz outro folhetim de Suzana Flag, *Escravas do amor*, que, em seguida, tem edição em livro. Ao todo, são editados cinco romances em nome de Suzana Flag. No teatro, no mesmo período, além da edição de *Vestido de noiva*, o autor escreve mais quatro textos dramáticos, e, como de costume, sempre às voltas com a censura (CASTRO, 1992). Ao trocar *O Jornal* pelo *Diário da Noite*, a força criativa de Nelson Rodrigues ainda tem energia para mais uma personagem pseudonímica: Myrna, a nova máscara feminina de Nelson Rodrigues (RODRIGUES, 2002).

Myrna não teve vida tão longa quanto Suzana Flag; durou menos de um ano, mas deixou um rastro de popularidade invejável. Nelson Rodrigues está no auge de sua forma criadora, e o espaço *Myrna escreve*, espécie de consultório sentimental, no qual o jornalista responde às cartas de leitoras e, não raro, leitores, sempre na primeira pessoa do feminino, é aceito como verdade genuína. Entre um conselho e outro, Myrna-Nelson Rodrigues também escreve, com sucesso, o romance *A mulher que amou demais* (CASTRO, 1992). Esse acolhimento é balizado pelas credenciais de Myrna: “especialista em casos sentimentais, fruto de vivências e conhecimentos obtidos em estudos ‘que a maioria das pessoas julga suspeitos ou surpreendentes’, no vasculhamento da alma humana” (RODRIGUES, 2002, p. 139-140).

Com esse trabalho, além de instrumentalizar-se para a criação, ao tomar contato com as histórias particulares de cada consulente, Rodrigues também adentra o universo feminino por meio do diálogo estabelecido com as leitoras, o que constitui modelo singular na sua literatura. Os personagens femininos construídos nas tragédias cariocas, em alguma medida, perpassaram esse filão analítico. Caco Coelho, em texto posfácio para a edição de *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo* (Rodrigues, 2002), assinada por Myrna-Nelson Rodrigues, avalia o efeito que essas revelações e aconselhamentos de Myrna podem ter causado, num Brasil de

população média de cinquenta milhões de habitantes, distante mais de meio século, submetidas ao espectro da dialética rodrigueana: produção literária a soar como uma espécie de prólogo feminino da futura *A vida como ela é...* .

3.5 CENA 4 – RECUSA AO ÓBVIO: NÃO ATIRE A PRIMEIRA PEDRA

O jornal *Última Hora*, criado em 1951 por Samuel Wainer com o propósito de apoiar politicamente o governo recém-eleito de Getúlio Vargas, assumia como lema constituir-se em “um jornal vibrante, uma arma do povo” (NUNES, 1988, 134). Nessa pretensão populista, Wainer, alinhado com o pensamento de Vargas, a quem havia prometido a criação de um veículo de massa, ao mesmo tempo em que abre espaço à intelectualidade carioca e à alta sociedade da capital da República, busca estreitar laços com o povo, o que significa, na prática, o pioneirismo de adentrar à Zona Norte e envidar esforços no sentido de trazer as questões pertinentes à região para dentro do jornal. Esporte e polícia, assuntos habitualmente preteridos pela imprensa da época, ali deveriam ter espaço privilegiado, sem desprezar as questões sociais e culturais. Naquele momento, a ambição era dar uma face diferenciada ao novo diário, cujo resultado alcançaria de modo mais rápido e abrangente os leitores, o que contribuiria para o aumento de sua tiragem diária (NUNES, 1988).

Para a seção de esportes, Samuel Wainer contrata os irmãos Rodrigues: Augustinho, Paulinho e Nelson, respectivamente, editor, repórter e redator. É na posição de redator de esportes que Nelson Rodrigues adentra seu novo local de trabalho, mas não demoraria para que um novo salto mortal transformasse sua trajetória literária. A equipe de criação de *Última Hora* estava sempre na busca de novos atrativos, e na pretensão em dar tratamento diferenciado e menos burocrático a determinados assuntos, Samuel Wainer convida Nelson Rodrigues para escrever uma coluna diária baseada em fatos policiais ou de comportamento, o que em princípio foi recusado pelo jornalista. Entretanto, seduzido vaidosa e financeiramente pelo chefe, aceita o encargo, sem antes discordar do nome sugerido por Wainer para a coluna: *Atire a primeira pedra*, o que Rodrigues deve ter considerado o óbvio ululante. Contrapôs *A vida como ela é...*, sem dispensar as reticências, o que sugeria, segundo ele, um toque de destino e

fatalidade às histórias, e recebe como incumbência transformar as notícias do dia em narrativas eletrizantes, a partir das pautas que lhe seriam passadas pelo chefe de reportagem. Nelson Rodrigues obedeceu à orientação nos primeiros dias, mas, depois, conforme Castro (1992), começou a inventar suas próprias histórias que saíam de casos que lhe contavam, da sua própria observação dos subúrbios cariocas ou das cabeludas paixões de que ouvira falar na infância. Por vezes, desenvolveu ele mesmo a sua pesquisa de campo, junto aos repórteres, conforme especificamos anteriormente. No âmbito da redação, esses procedimentos só foram descobertos mais tarde, quando *A vida como ela é...* já havia incendiado a cidade, feito classificado por Wainer como um dos melhores momentos do jornalismo brasileiro (NUNES, 1988).

Na busca por alcançar os anseios do jornal, no que diz respeito a encontrar um diálogo direto com a cidade como um todo, Nelson Rodrigues não demora a perceber o filão da ambiência carioca: seus personagens transitam entre a Zona Norte, onde moram; o Centro da cidade, onde trabalham; e, excepcionalmente, a Zona Sul, onde prevaricam. Nesses enredos, circulam rapazes e homens recém-casados com seus crescentes e aflitivos desejos, moças solteiras ou também casadas, que mesmo com toda repressão expressam vontade própria, assumindo desejos reprimidos, às vezes impossibilitados de controle, num Rio de Janeiro dos anos 1950, sem motéis, pílula e liberdade. Noutra quadrante, chefes de família rigorosos amargam deslizos e recaídas morais; famílias inteiras cohabitam em grandes aglomerados, o que faz com que muitos cruzem dia e noite os corredores semi-adormecidos dos casarões, e mesmo sob o escudo do máximo respeito, dessa convivência brotam atrações proibidas, mas, por vezes, inevitáveis, e assim, paixão, erotismo, crimes e mortes, caricatura de tipos populares observados no dia a dia, ou ainda, novamente recolhidos da infância, vão permear aquelas narrativas rodrigueanas, em cujos entrecos destacam-se o conflito advindo ou motivador do adultério, e a figura transgressora da adúltera (CASTRO, 1992). Questionado de que certas lembranças suas pareciam *A vida como ela é...*, Nelson Rodrigues justificava-se dizendo que “todos os sonhos da carne e da alma” estão respresentados na coluna de *Última Hora* (RODRIGUES, 2009, p. 402).

Sucesso absoluto durante dez anos, dia após dia, os ardentes contos fascinavam os leitores interessados em conhecer a adúltera do momento,

assunto que atraía maciçamente os homens, pois ainda que os personagens masculinos também traíssem, o interesse maior era pela infidelidade feminina. A curiosidade e a vigilância dos vizinhos descortinavam em *A vida como ela é...* a latente volúpia incestuosa de casais que moravam sob o mesmo teto com cunhadas e primas, ingredientes que ajudaram na consolidação da marca de tarado atribuída ao autor (CASTRO, 1992). Um processo de criação tão intenso, conforme explica Magaldi (2010), dificilmente deixaria de influenciar a produção dramática. A audácia dos contos ajudava na popularização do autor, ao mesmo tempo em que insuflava um vigor criativo que daria vazão à nova potência dramática. Era chegada a hora de os temas antes envoltos sob a aura do mítico e do psicológico desaguarem na grande fonte popular: a Zona Norte carioca (MAGALDI, 2010).

Em *A vida como ela é...*, Nelson Rodrigues dará vazão a um procedimento já utilizado em *Vestido de noiva*, de 1943: o uso de gíria; fato que, à época, o fazia meditar: “Como é que eu fui meter gíria numa tragédia?” (RODRIGUES, 2009, p. 251). Do uso comedido da gíria em seu primeiro êxito teatral, essa tônica avançou nos contos e alcançou com plenitude os textos teatrais influenciados pela coluna; e o primeiro deles, *A falecida*, produzido sob ampla influência de *A vida como ela é...*, será inaugural no que diz respeito ao surgimento, no teatro, de uma parcela da sociedade quase invisível na produção cultural nacional de então: a classe média do arrabalde, e, com ela, virá a linguagem cotidiana, tão cara a Nelson Rodrigues, com todas as suas marcas e diferenças, porque suada de vida e de paixão suburbana.

3.6 CENA 5 – FALAR DE SI: AS CRÔNICAS MEMORIALISTAS

Em 1967, pouco antes de completar 55 anos, portanto, maduro e consagrado jornalista, escritor e dramaturgo, Nelson Rodrigues passa a assinar no segundo caderno do jornal *Correio da Manhã* uma coluna diária chamada *Memórias*, na qual entrelaça desde lembranças familiares da infância, juventude e, mesmo passagens da idade adulta, até atualidades e eventos da história do Brasil e do mundo, marcantes em sua carreira. Nessas crônicas, segundo seu editor, Rodrigues “encontrou o universal na mais íntima e pessoal das experiências”, e por meio de “um mergulho em sua própria história”, desvenda várias conexões entre

aspectos vivenciais e criação dramaturgica. Conforme declarava o escritor, “não importa a ordem cronológica dos registros”, mas a potência das lembranças 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, s/p.). Vale reafirmar que, ao decidir registrar suas memórias, Nelson Rodrigues já havia escrito 15 textos dramáticos de um total de 17 criações, e consolidado *A vida como ela é...*, num total de mais de dois mil contos, e muitos outros escritos espalhados por diversas revistas e jornais. Portanto, a imbricação das memórias nos variados gêneros literários operados pelo autor é anterior aos seus registros, o que revela um exercício de criação que se deixa nutrir pelas experiências de vida e de mundo, cujo feixe material transmutado alimenta sua criação, ao mesmo tempo em que subsidia a ele próprio na configuração da obra autoral.

Nelson Rodrigues, conforme expõe Batalha (2013), recomendava aos interessados por sua obra, que buscassem como chave de leitura as suas *Memórias*, pois as considerava a mais importante peça de toda a sua narrativa. Ao assumir forte vínculo com a ficção e nenhum compromisso com os fatos, o autor asseverava a vantagem considerável de pertencer à ficção, pois, segundo ele, em registro no livro da irmã, este efeito de fingir para ser purificador, necessitava ser atroz (RODRIGUES, 1986, p. 280). A literatura rodrigueana criada no eixo das lembranças institui um mundo no qual interagem e coexistem personagens de toda quadratura, entes familiares, personalidades contemporâneas de variados segmentos, saídos dos folhetins ou romances de aventuras, numa aberta simpatia pelos humilhados, ofendidos e miseráveis, por vezes vestindo a si e aos seus próximos desses personagens, o que configura, conseqüentemente, um conjunto de narrativas nem sempre exemplares.

Nessa filiação, dialoga com o *Poema em linha reta*, de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa¹³. Não teme ser vil, porco ou sujo. Equipara-se nos sofrimentos advindos das angústias e dos enxovalhos. Talvez, não os tenha sofrido tão calado quanto o eu lírico lusitano. Esbravejava, quase aos gritos, as suas torpezas, sentimentos baixos e desejos candentes, expondo o inconformismo, a desilusão, e a própria fragilidade, assim como a dos outros, extremos de comportamento encarnados pelo cronista, conjugando sentimentos,

¹³ PESSOA, Fernando. *Poema em Linha Reta*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jp000011.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2019

mas colocando-se à margem, sem culpa, entre o desonesto e o infame. Desse modo, expõe as muitas vezes em que, pobre e desempregado, foi uma espécie de Raskolnikov de Roberto Marinho, que tinha tudo e ele nada, e, por conta disso, declara ódio aos pertences do chefe, à sua posição e às suas roupas (RODRIGUES, 2009). Noutro caso, acossado de ciúme literário pela consagração intelectual de Joracy Camargo, assina nota apócrifa defenestrando o velho dramaturgo e a faz publicar no mesmo jornal em que seu desafeto trabalhava (RODRIGUES, 2009).

As memórias de Nelson Rodrigues despertaram, desde o início, paixão e arrebatamento entre os leitores, e como o destino se mantivesse em estado de alerta absoluta tramou para que a paixão avançasse à compaixão. Logo que a série havia começado, tempestades e chuvas torrenciais assolaram a cidade do Rio de Janeiro, provocando, silenciosamente, o desabamento do edifício onde morava o irmão, Paulo Rodrigues, no bairro das Laranjeiras. Toda a família morreu soterrada. Com isso, abria-se, na esteira do luto, autópsia, missa e velório coletivo, toda uma sucessiva marcha para descrever, embora poeticamente, plangências e reveses, e é nesse jorro que Rodrigues deixará fluir muitas das marcas impressas nessa literatura.

Nelson Rodrigues repetia à exaustão que no seu teatro prevalecia a reflexão sobre os temas do amor e da morte. Pois bem, em suas crônicas memorialistas esses assuntos também regem as narrativas. O amor não se vinculava, em princípio, tão somente às figuras femininas que bem o impressionavam desde a meninice, nem ao acontecimento inacreditável do sujeito encontrar o amor, total e definitivo. Há um amor primeiro que envolve os Rodrigues, um amor de clã, que se estrutura e se define como um conjunto de pessoas, unidas com o propósito do cuidado mútuo. Em Nelson Rodrigues, esse zelo é maculado pela culpa, traduzida em vários pecados, sempre e a cada vez que se defronta com uma fraqueza sua e essa correspondência é colocada em risco, o que pode ser observado na crônica em que, faminto por vários dias, relata ter aceito convite para almoço, e dilacerado de prazer diante da fome saciada, sofre até a repugnância por pena da mãe e dos irmãos menores que, em casa, penam na escassez total. Do mesmo modo, sair com vida do sanatório, mas ter de enterrar o irmão, Joffre, que não alcançou a mesma felicidade e caiu liquidado pela tuberculose; ou, ainda, deixar-se seduzir na cozinha de casa, sem qualquer resistência, pelo prato de doces,

crocantes de açúcar e mel, durante o velório da irmãzinha, numa aflição extasiante e mortal (RODRIGUES, 2009).

Ao nos aproximarmos de seus assuntos referenciais, vinculamos amor e sacrifício, e apontamos como seu reverso, morte e violência. Afinal, Nelson Rodrigues dizia que “a morte natural é própria dos medíocres, que têm de fazer uma força tremenda para morrer tragicamente” (RODRIGUES, 1997, p. 111). No seu teatro, a morte é sempre violenta e arrebatadora, assim como foi com os seus. Essa tensão rege as suas memórias, e do mesmo modo interpenetra sua obra dramática, direcionando-a para o lugar do desconforto e do inconveniente. O leitor ou espectador da obra de Rodrigues não relaxa, ele a apreende em constante estado de alerta. Em uma de suas crônicas, na qual declara seu amor ao pai, ambigualmente, Rodrigues se diz tomado de força e brandura paternas. Um pai que elogiava, desde a infância, a ousadia posta na maneira de escrever. Esse ímpeto ele fará valer em muitas de suas memórias e, aqui, destacamos dois momentos distintos: primeiramente, já na primeira crônica, Nelson Rodrigues dispara sua pena contra o ministro da justiça do governo Castello Branco, Carlos Medeiros Silva, o qual decretou a proibição de seu romance *O casamento*, lançado em 1966, quando os exemplares foram varridos das livrarias pela Polícia Federal, sob a acusação, dentre outros aspectos, do uso de linguagem indecorosa, além de atentar contra a organização da família. Valendo-se da liberdade concedida pelo jornal, Rodrigues ataca ferinamente o ministro, ao chamar a Constituição outorgada em 1967, e da qual ele fora o relator, de “a nova prostituição do Brasil”. No fechamento dessa crônica, conjectura com ironia:

Se baixassem um decreto mandando a gente andar de quatro – qual seria a nossa reação? Nenhuma. Exatamente:- nenhuma. E ninguém se lembraria de perguntar, simplesmente perguntar:- “Porque andar de quatro?” Muito pelo contrário. Cada um de nós trataria de espichar as orelhas, de alongar a cauda e ferrar o sapato. No primeiro desfile cívico, o brasileiro estaria trotando na Presidente Vargas, solidamente montado por um dragão de Pedro Américo. E seria lindo toda uma Nação a modular sentidos relinchos e a escoicear em todas as direções (RODRIGUES, 2009, p. 22).

Depois, em maturada revanche, vinga a memória do pai, a quem presta um longo e comovido tributo nas páginas do mesmo *Correio da Manhã*, jornal que, nos anos 1920, havia declarado Mário Rodrigues como seu principal e

imperdoável inimigo.

Ora, meu pai é, na minha vida, uma figura obsessiva. Eu não seria o que sou, não teria escrito uma frase, uma linha, uma peça, se não fosse seu filho. Estou todo embebido de sua violência e de sua fragilidade. [...] Morreu há 37 anos. Eu direi tanto tempo depois: - Mário Rodrigues foi o maior jornalista brasileiro de todos os tempos. Desde os sete anos, eu lia os seus artigos e me crispava de beleza. Ainda hoje, eu os releio: e eles preservam, através das gerações, o verbo fremente de justiça e de procela. E, no entanto, ninguém fala de Mário Rodrigues. Nas histórias jornalísticas, o seu nome não aparece. Há um silêncio e repito: - um vil silêncio (RODRIGUES, 2009, p. 220-221).

As memórias de Nelson Rodrigues foram publicadas entre fevereiro e maio de 1967, então interrompidas por desentendimentos entre o autor e o *Correio da Manhã*. Enquanto buscavam um acordo, o jornal iniciou suas edições com a publicação em livro das *Memórias de Nelson Rodrigues*. O primeiro volume, intitulado *A menina sem estrela*, foi imediatamente lançado com as primeiras 39 crônicas memorialistas. As demais, de um total de 80, ficariam para um segundo volume, o que não chegou a acontecer por conta do persistente desacordo entre autor e jornal. A edição original das memórias rodrigueanas tornou-se raridade bibliográfica e editorial. Ruy Castro (1993), em texto prefácio à primeira edição completa das memórias de Rodrigues, registra que essa coletânea constitui-se em precioso item de colecionador e, na avaliação de seus principais estudiosos, talvez a maior obra narrativa escrita pelo dramaturgo. Conforme Magaldi, posto em Rodrigues (1986, p. 287), ao escrever suas memórias, Nelson Rodrigues, de algum modo, consumou, mesmo que na narrativa, o acalentado projeto de compor uma autobiografia teatral. Na conclusão, o estudioso diz não se surpreender caso a crítica literária ainda proclame serem as memórias do autor uma obra-prima em nível comparável aos seus melhores textos teatrais, reflexão que desvela a potência cênica inerente e contida mesmo que nos textos memorialistas. Somente em 1993, a totalidade das memórias são editadas num único volume e na ordem em que foram publicadas no jornal.

4 ATO 3 – EPISÓDIOS DE TRANSFORMAÇÃO – A vida como ela é... ou como poderia ter sido

4.1 QUARTA RUBRICA

A ação de transformar, metamorfosear, modificar ou dar nova configuração a um texto, ainda que o feito esteja restrito apenas à alteração do título, enfeixa um conjunto de procedimentos, de algum modo, ligado à poética de Nelson Rodrigues. Ao longo do desenvolvimento desta tese, temos observado vários movimentos autorais nesse sentido. A multiplicidade de gêneros literários explorados, assim como a imbricação destes, o traço poético da repetição, que amplia as possibilidades entre o reincidir e avançar nos limites da criação, a obstinação por situações, entrecos e personagens, além da necessidade imperiosa de postar-se sempre na contramão do tempo, por vezes produzindo diversos textos diários para veículos de matizes plurais, constituem-se alguns dos movimentos que podem beneficiar essa interação. Em Rodrigues, a repetição é assumida, mas a linguagem e o encadeamento dos fatos são determinantes para a singularidade da história contada, assim como o seu desfecho, nos variados gêneros de escrita.

Na dramaturgia, exemplos de coincidências temáticas envolvem os personagens de *A falecida* e *Toda nudez será castigada*, que sofrem com a evidência ou a suspeição da perda dos seios devido ao câncer. Tanto Zulmira, de *A falecida*, quanto Noêmia, de *O casamento*, padecem diante da temeridade de não terem direito ao enterro imaginado e que consideram digno (RODRIGUES, 1993). Noutra particularidade recidiva, Nelson Rodrigues se dizia, desde garoto, enfeitiçado por nomes, achava que o nome tinha qualquer coisa de misterioso e patético. Leleco é um exemplo, não é somente nome, mas, segundo seu criador, é predestinação; por isso, protagoniza alguns dos contos de *Última Hora*, está em *Asfalto Selvagem*, e alcança a dramaturgia, em *Boca de ouro* e *Anti-Nelson Rodrigues* (RODRIGUES, S., 2012). Também considerava nomes no diminutivo um traço afetivo muitíssimo vinculado ao subúrbio. Devido a isso, vários personagens em *A vida como ela é...*, assim como os das tragédias cariocas, apresentam esse traço. Gravitam, na dramática e na narrativa, um elenco de Tuninhos, Glorinhas, Selminhas, Ritinhas, etc. (MAGALDI, 2010).

Em *A vida como ela é...* cuja longa produção atingiu quantidade superior a dois mil contos, até porque a coluna resistiu à sua saída de *Última Hora* e teve sobrevida no *Diário da Noite*, primeiramente; e *Jornal dos Sports*, depois, a prática comum era dar ao público o mesmo texto com títulos diferentes, mas, por vezes, acontecia o inverso: a mesma nomeação para diversas histórias de enredos distintos (CASTRO, 1992; RODRIGUES, S., 2012). Também nas *Confissões*, de *O Globo*, para onde Rodrigues migrou depois de romper com o *Correio da Manhã* e levar consigo a continuidade de suas memórias, há vários títulos para a mesma crônica, que se repetem e podem ser identificadas nas edições de *O óbvio ululante* (1993-a), *O reacionário* (2008) e *A cabra vadia* (2007); além da presença de textos da memorialística, inteiros ou em partes.

Entretanto, em *A vida como ela é...*, além das transformações operadas pelo autor, existem as adaptações pelas quais os contos passaram nos diversos veículos de imprensa em que foram propagados, o que amplia sua identificação com as massas: das páginas do jornal para um encarte especial e colorido, daí para o rádio, para a revista em forma de fotonovela, até atingir o cinema, a televisão e o teatro, em várias adaptações e alongadas edições (RODRIGUES, S., 2012; RODRIGUES, 2012). Diante desses traços transformadores e imbricatórios, é natural que haja intersecção entre os vários gêneros de escrita, o que irá configurar-se naquilo que denominamos elementos conectores. A dramática, assumida por Rodrigues como aquela à qual dedicava mais tempo, cuidado e elaboração, deverá beneficiar-se da riqueza poética dos textos memorialistas, da inventiva veia folhetinesca, assim como da familiaridade com a gente e os conflitos suburbanos postos em *A vida como ela é...*, um conjugado de experiências a nutrir ação, entrecchos e linguagem dispostos nas tragédias cariocas, especialmente naquelas aqui escolhidas para análise: *A falecida* e *O beijo no asfalto*.

4.2 CENA 1 – MOVIMENTO CRIADOR, ELEMENTOS CONECTORES E AÇÃO TRANSFORMADORA EM *A FALECIDA*

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*, oitavo

texto teatral de Nelson Rodrigues. 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, conforme esclarece Castro (1992), muita liberdade para um espaço reservado a óperas, balés, 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 cruzar, de modo gaiato, assuntos baixos como futebol, jogo do bicho, adultério, circundando-os com o conflito principal do texto que reside no acalantado desejo de morte por parte da protagonista, e o planejamento de seu luxuoso enterro. Na análise de Lopes (2007, p. 95), “palavras, em suma, que não estão ali para dizer uma idéia, mas que são, elas mesmas, idéias”.

Quanto ao enredo da obra, apresentamos o seguinte resumo: *A falecida* é a história de Zulmira, jovem dona de casa, frustrada, sem expectativas de vida e moradora do subúrbio carioca, zona norte do Rio de Janeiro. Pobre e desencantada da vida, aparentemente asmática, descobre-se com grave doença nos pulmões, e deposita o restante da energia que lhe resta na obsessão de conseguir recursos e realizar, para si, um enterro luxuoso. Quer se vingar da sociedade abastada e, principalmente, de Glorinha, sua prima e vizinha, com quem tem uma relação antiga de competição e que, estranhamente, não a cumprimenta mais. Zulmira chega mesmo a ficar feliz quando descobre que a seriedade da prima provém de um pudor de vaidade: teve um seio arrancado devido ao câncer.

O marido de Zulmira, Tuninho, está desempregado e gasta as sobras da última rescisão trabalhista jogando sinuca e discutindo futebol. Um pouco antes da hemoptise fatal, a mulher arranca do marido a promessa de procurar Pimentel, rico empresário que ele não conhece, para que este arque com as altas despesas do almejado enterro. Zulmira não dá maiores explicações ao companheiro, nem diz que tipo de relação mantém com o pretense benfeitor. Pede, entretanto, que o marido se apresente como seu primo.

Tuninho vai até Pimentel e descobre 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", e 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*, conforme já exposto, o autor tivesse ensaiado algumas liberdades rasteiras na construção das falas de alguns personagens, agora em *A falecida*, Nelson Rodrigues deixou que a cor local de *A vida como ela é...* contaminasse por inteiro o seu teatro (CASTRO, 1992). Enredo, caracteres e pensamento estão centrados no tempo atual, 1953, e as referências geográficas não deixam dúvidas de que a ação acontece no Rio de Janeiro, no entanto, de forma proposital, distante da zona sul, que é o espaço da grã-finagem (MAGALDI, 2010). Rodrigues volta-se para a zona norte, o subúrbio, e particulariza a Aldeia Campista, região do seu imaginário afetivo, no qual enreda o corriqueiro, o grotesco e o marginal, num estilo ácido, mordaz, sustentado por um diálogo enxuto e pontiagudo (FARIA, 2013).

Pompeu de Souza, em artigo publicado nos anos 1950, e que integra a fortuna crítica da edição do *Teatro completo de Nelson Rodrigues* (1993, p. 139), saúda a capacidade criadora do autor, que lhe possibilitava compor “obras tão altas, no mais nobre dos gêneros teatrais – a tragédia – com as formas lingüísticas, muitas vezes as mais plebéias e, contudo, de uma beleza não raro incomparável”. Não é possível, entretanto, compreender a cor local apenas a partir da carga emotiva do autor. No rastro dessa coloração identitária, com base no pensamento de Millaré (2010, p. 148-149), Nelson Rodrigues expõe variadas forças ligadas à moral e à ética, cujos valores são colocados no mesmo patamar da corrupção, dos preconceitos e do autoritarismo, o que faz com que a temática, aparentemente vulgar, apenas module a percepção de uma “profunda radiografia da classe média brasileira em meio à miséria física e espiritual”.

Ao inserir leitor e espectador no argumento da tragédia, a peça tem início com Zulmira consultando o Oráculo, que no seu contexto é uma cartomante miserável e cheia de problemas. O Oráculo lhe faz uma única recomendação: ter cuidado com uma mulher louca. Isso faz reverberar na protagonista todo um sentimento de culpa. Será a prima Glorinha (única louca que lhe vem à cabeça, embora oxigenada) a chave para o sentido de sua ruína? Conforme analisa Millaré

(2010), a culpa deve-se, precisamente, porque Glorinha a viu despreocupada e de braços dados com Pimentel, na calçada do centro da cidade, e não a cumprimentou, como não mais a cumprimentaria, incidente que sela o rompimento entre ambas. Porém, não reside aí o início do seu drama, apenas o efeito, a manifestação de muitas causas acumuladas no decorrer de sua pobre existência. Os personagens de Rodrigues, com a estatura de Zulmira, que se destacam e ousam contrariar seu destino, “são parentes muito próximos do herói trágico, e seus passos os levam à queda trágica” (MILLARÉ, 2010, p.150).

A partir desse parentesco com a fatalidade e o estabelecimento do território da tragédia carioca, Nelson Rodrigues não afrouxou a caracterização dos personagens, e Zulmira, *A falecida*, integra o universo tenso junto aos demais protagonistas rodrigueanos:

Cabe considerá-la uma enamorada da morte, pela obstinação com a qual corre ao seu encaço. [...] Zulmira entregou-se a Pimentel sem uma palavra prévia de sedução, num banheiro de sorveteria da Cinelândia. Faltou ao gesto qualquer consideração racional: forças interiores, escuras, incontroláveis, aceitaram o desvario do puro abandono do sexo. A fantasia do enterro de luxo obedece a idêntico impulso irracional [...]. A compulsão autodestrutiva comanda o destino de Zulmira (MAGALDI, 2010, p. 33).

Ao dar à cartomante uma dimensão mitológica, Nelson Rodrigues (1993, p. 734) projeta em Zulmira os principais enigmas para os quais ela procura resposta: se o marido vai conseguir um novo emprego, e se ela tem alguma doença grave nos pulmões, e mais “umas quinhentas coisas” que lhe fervilham o interior. Entretanto, a cartomante é sumária e só tem para ela uma única indicação, ao cabo de que encerra a consulta: “Cuidado com a mulher loura!”. Ocorre que essa advertência não funciona como uma resposta às suas preocupações, nem tampouco indica um caminho a ser seguido. A admoestação apenas insufla a culpa da heroína. A prima Glorinha a viu de braços dados com Pimentel e sabe de sua traição. Então, conforme recomenda Rodrigues (2009, p. 61), “Deus me livre da virtude ressentida, da fiel sem amor”. A rivalidade entre os personagens Zulmira e Glorinha tem, ainda, um distinto ingrediente rodrigueano. No passado, quando Zulmira e Tuninho eram apenas namorados, Glorinha olhava com algum interesse para o namorado da prima. A lembrança do deslize serve de mote para Zulmira arquitetar vingança contra

a parente e utilizar Tuninho como isca de sedução. Com Glorinha caída de amores por um homem casado, e mais pecaminoso por tratar-se do marido da prima, Zulmira triunfará no seu objetivo de ver a rival desmascarada na sua seriedade abissal. Esse jogo sedutor e incestuoso envolvendo irmãs, primas e seus namorados, ou maridos, e que se estende para outros integrantes das famílias retratadas nas obras, é uma temática muito presente em Nelson Rodrigues e responde a um tema fulcral da obra rodrigueana, conforme explicita Batalha (2013), que é expor a família em seu estado de deterioração física e moral, elemento conector que transita nos variados gêneros de escrita do autor. No conto *O fruto do amor*, integrante da antologia de *A vida como ela é...*, as primas Moema e Abigail duelam pelo amor de Flávio. Moema torna-se a esposa, e Abigail, impossibilitada de impor resistência ao ardente desejo, seduz o marido da prima e engravida. Com isso, torna real o filho que o casal tanto almeja, mas não concebe por conta da esterilidade da esposa. Ao final, as primas unidas, mães e amigas, parecem irmãs gêmeas.

A falecida, conforme Braz (2004, p. 16), é um dos textos mais populares de Nelson Rodrigues, e o casal “Zé Ninguém”, composto por Zulmira e Tuninho, constitui-se no núcleo familiar dos mais miseráveis retratados por Rodrigues. Mesmo que de forma genérica, é possível afirmar, conforme Oliveira (2016), que as figuras marginalizadas há muito transitam na dramaturgia brasileira. Entretanto, contemporiza a pesquisadora, até o início do século XX, essa presença era predominantemente periférica, distante da posição de personagem principal; e, a partir do momento em que passam a adquirir relevância e espaço nos enredos, ocupam, na maioria das vezes, papéis romantizados ou estereótipos. Frente a isso, nosso entendimento, com base em Faria (2013), é de que lampejos de nacionalismo na dramaturgia brasileira, a impor protagonistas das classes menos favorecidas, somente ocorrem na segunda metade da década de 1950, mesmo assim, primeiramente, ambientados no meio rural e sertão nordestinos, como por exemplo, *Morte e vida Severina*, poema dramático de João Cabral de Melo Neto, de 1954-55, e *Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, de 1955. Por isso, ao mesmo tempo em que o novo texto de Nelson Rodrigues instaura uma mudança de rota na sua poética dramática, também traz para o palco uma nova abordagem social. Entretanto, os males sociais e a expressão da miserabilidade no teatro rodrigueano

seguem uma rota diferenciada. Conforme Drucker (2010), é um teatro que gira em torno de crises familiares e amorosas para as quais a solução não se localiza nem na justiça social ou tampouco numa ação política. De todo modo, ao centralizar conflitos e interesses das classes menos favorecidas, o dramaturgo opera uma quebra de paradigma temática, fato que é celebrado por Faria:

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).

No conto *Um miserável* (RODRIGUES, 2012), publicado na edição de 27 de novembro de 1951, em *Última Hora*, está o primeiro movimento de uma criação com vistas à transformação, quando serão imbricados diferentes gêneros textuais. Nesse movimento, os personagens protagonistas de *A falecida* não apenas habitam o conto do jornal, mas estão lá, travestidos, com nomes e demais características alteradas, como se uma veste pseudonímica os encantasse em outros seres, e instituísse o livre trânsito, ora no conto de *A vida como ela é...*, ora no texto teatral, naquilo que Salles (2013) denomina de movimento criativo e que é regido pelo ir e vir da mão do criador, no caso, um Nelson Rodrigues dividido entre uma narrativa que define o seu sustento e manutenção, e um drama a lhe espiar a danação da alma: “Preciso escrever para comer. E a minha obra teatral é mais importante para mim” (STEEN, 2008, p. 74-75). O andamento da escrita empreendido por Nelson Rodrigues compreende que nos deparemos com obras, em si, acabadas, seja para o jornal ou para o teatro. Não afirmamos que *A falecida* procede do conto, total e particular, porque existem outras conexões com as crônicas memorialistas, e mesmo com o conjunto de contos analisados que irão emprestar ao texto toda a sua complexidade dramática. Por conta disso, no percurso da criação, os rastros deixados pelo autor não perfilam em paralelo à obra, mas no interior dela mesma. E como tanto a criação quanto a transformação, em Nelson Rodrigues, regem-se sob o prisma de trabalho produzido e posto à mediação, “cada

versão contém, potencialmente, um objeto acabado”, sendo que “o objeto considerado final representa, de forma potencial, também, apenas um dos momentos do processo” (SALLES, 2013, p. 34).

Na busca em apresentar apontamentos para o desenvolvimento da análise, demarcamos os aspectos coincidentes e imbricações entre o conto *Um miserável* e o texto dramático *A falecida*, que se constituem elementos conectores entre a criação e a transformação.

Quadro 1 - Aspectos coincidentes e imbricações entre conto e texto teatral

Conto	Texto teatral
Título: <i>Um miserável</i>	Título: <i>A falecida</i>
Escrito em 1951	Escrito em 1953
Protagonistas: Belmiro e Zuleika	Protagonistas: Zulmira e Tuninho
Condição social dos personagens: ele, empregado, mas mal remunerado; ela, costureira e dona de casa	Condição social dos personagens: ela, dona de casa; ele, desempregado
Antagonista: Glorinha, prima loura e moralista	Antagonista: vizinha antipática (sem especificação do nome)
Amante: Humberto, rico e esnobe (sem especificação da profissão)	Amante: Pimentel, rico empresário do ramo de transportes
Doença: gripe que evolui para pneumonia; e doença fatal e avassaladora dos pulmões	Doença: gripe que evolui para pneumonia; e doença fatal e avassaladora dos pulmões
Médico: Dr. Borborema. Pratica medicina antiga, equivocada e ineficiente	Médico: Dr. Borborema. Pratica medicina antiga, equivocada e ineficiente
Exame, diagnóstico e prescrição: ausculta do pulmão; diagnóstico e prescrição errados	Exame, diagnóstico e prescrição: ausculta do pulmão; diagnóstico e prescrição errados
Desejo: enterro de luxo	Desejo: enterro de luxo
Último pedido: marido procurar determinado mecenas após a morte e pedir o dinheiro para o enterro	Último pedido: marido procurar desconhecido mecenas após a morte e pedir o dinheiro para o enterro
Comportamento do marido: no conto, a ideia do adultério é velada. Belmiro não esconde sua identidade, pois Humberto o conhece. Entretanto, o comportamento do marido é o mesmo exposto no texto teatral: após conseguir o dinheiro encomenda um enterro barato e embolsa o restante. Continua o suborno e o justifica alegando a realização de uma missa faraônica de sétimo dia.	Comportamento do marido traído: na peça teatral o adultério fica evidente. O marido atende ao desejo da morta e se identifica como primo ao assumido amante. Após conseguir o dinheiro, encomenda um enterro barato e aposta o restante num jogo de futebol. Vai além, ao continuar o suborno com o falso objetivo de realizar uma missa faraônica de sétimo dia.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Os aspectos coincidentes não se colocam apenas entre o conto *Um miserável* e o texto dramático de *A falecida*. Ao nos determos na leitura dos 100 contos escolhidos, que compõem a primeira antologia de *A vida como ela é...* realizada pelo próprio Nelson Rodrigues, deparamo-nos com outras tantas concordâncias. No conto *O inferno*, há a celebração de compromisso diante do último pedido daquele que está à beira da morte, exatamente como fazem Belmiro e Tuninho com suas esposas moribundas, e que é justificado pelo narrador: “O ‘último’ pedido de alguém, justamente por ser o ‘último’ é alguma coisa de terrível e sagrado, que cumpre obedecer, sob pena de maldições tremendas” (RODRIGUES, 2012, p. 15); o que ocorre, também, com pouca variação, em *A missa de sangue* e *Noiva da morte*. A repulsa aos pedidos de beijo do marido, tal qual reage Zulmira, é assunto presente em *O inferno* e *O pastelzinho*, nos quais excede falta de amor e nenhuma complacência para a mistura de salivas em beijos molhados. Zulmira, questionada por não ceder aos pedidos de carinho de Tuninho, reage com arrebatamento: “Tudo menos beijo! Beijo, não! Eu admito tudo em amor. Mas esse negócio de misturar saliva com saliva, não! Não topo! Nunca!” (RODRIGUES, 1993, p. 744). O personagem do médico, Dr. Borborema reaparece em *Os noivos* (RODRIGUES, 2012, p. 359), não para diagnosticar doença dos pulmões, mas como médico da família. Em *Agonia* (RODRIGUES, 2012, p. 21), Conceição tem profunda identificação com assuntos relacionados à morte, agonia e luto. Passa horas discutindo a morte alheia ou imaginando-se ela mesma a morta. De uma fragilidade apavorante, apanha uma friagem que evolui misteriosamente para o celebrado fim.

Na análise de Magaldi (2010, p. 57-58), pelas dimensões do conto, torna-se impossível explorar todas as facetas da história. Por isso, o narrador arma a situação, organiza o conflito, mas quase sempre precipita o desenlace. Naturalmente, segundo avalia Magaldi, uma técnica eficaz para prender o leitor. No texto teatral, a história se amplia, assim como os personagens e situações. No entanto, Rodrigues parece buscar exatamente esse poder de síntese, utilizado no conto, para operar linguagem e indicativos acerca da proposição cênica. Na primeira rubrica de *A falecida*, o autor sugere um palco totalmente limpo, vazio de qualquer objeto e, ao fundo, somente cortinas. Os personagens devem, conforme a necessidade de cada situação, trazer e retirar cadeiras, mesinhas, travesseiros e

demais adereços que funcionam como indicações sintéticas dos múltiplos ambientes em que transcorre a ação. A linguagem, traço característico do autor, e que se impôs inovadora desde a primeira obra dramática, assume concisão quase a justificar uma economia de espaço semelhante ao desenvolvimento dos contos nas páginas de *Última Hora*:

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, 1993, p. 749-750).

Breve e preciso, o diálogo oferece margem para entoações e pausas carregadas de significados e intenções plurais, e em um ritmo particular de construção, excedem as frases curtas e incisivas, pontuadas, num diálogo enxuto que favorece o suspense e o envolvimento do espectador na ação. Conforme definição de Pellegrino (1993, p. 158), prevalece uma objetividade cuja semântica tem a capacidade de agir como uma cirurgia de alta precisão. A influência de *A vida como ela é...* na dramaturgia de Nelson Rodrigues, ainda segundo Magaldi (2010), é marcada por um fato pessoal: em 1948, Nelson adquire uma casa no Andaraí, zona norte da cidade, para onde se muda com a mulher e os filhos e, com isso, fica mais integrado ao seu objeto de análise. O período produtivo traz o olhar perspicaz e certo do autor para o bairro típico de classe média suburbana e, dentro dele, a sua parcela menos favorecida:

A observação da vizinhança, o conhecimento dos dramas cotidianos, o imperativo da luta pela sobrevivência – tudo isso constituiria a matéria prima do ficcionista. Jornal e criação dramática passaram a não ter fronteiras, sendo um o prolongamento do outro. [...] Sabe-se que o jornal é feito para consumo imediato, tanto que a publicação de véspera envelhece de maneira irremediável. [...] Confundir dramaturgia que visa à perenidade, com imprensa, alimentada de efêmero, importa no risco de reduzir a ambição artística do palco. Erro que Nelson, de forma nenhuma, cometeu (MAGALDI, 2010, p. 58).

Os aspectos vivenciais e memorialistas podem ser observados tanto no conto quanto no texto teatral. No conto, o título privilegia o personagem masculino, enquanto no texto teatral o protagonismo é dado a Zulmira (a falecida), o que, embora nunca dito, constitui-se em homenagem ao nome da rua das brincadeiras de infância do autor, Rua D. Zulmira, em Aldeia Campista, o que é explicado da seguinte maneira: “O bairro da minha infância me marcou profundamente. Tanto que nas minhas memórias [...] falo da paisagem de Aldeia Campista e das batalhas de confete da Rua D. Zulmira. Eram fantásticas” [...] (RODRIGUES, S., 2012, p. 21). Outro dado relevante é o fato de Nelson Rodrigues declarar sua especial predileção por *A falecida*. Quando a viu, pela primeira vez encenada, declarou que era uma das suas obras que lhe despertava maior afeto, a ponto de, caso ocorresse uma catástrofe e todos os seus textos desaparecessem, sua vida de dramaturgo não seria inútil se apenas *A falecida* resistisse (RODRIGUES, S., 2012).

Ao reviver as agruras da doença dos pulmões, como a tuberculose recorrente que o levou por três vezes à internação no sanatório de Campos do Jordão, entre os anos 1935 e 1939 (RODRIGUES, 1993), e que propiciou o contato com o drama de muitos outros doentes, enfermos ou terminais, e no mesmo período acompanhar o tratamento do irmão menor, Joffre, também acometido de modo fatal pela tuberculose galopante, Rodrigues (2009) transfere para sua escrita, conforme Seligmann-Silva (2013, p. 14), uma corrente de despudor capaz de eletrizá-la de paixão. A dimensão desse sentimento, conforme analisa o pesquisador, invade nosso corpo sempre que tratamos de “temas tão impregnados de vida ou de morte”. A tosse intermitente de Zuleika e Zulmira remete às sinfonias noturnas da doença, no sanatório, à tosse das tias, em casa, à admiração e ao encanto que lhe despertava, desde a infância, o objeto antigo da escarradeira (RODRIGUES, 1993-a). Em suas memórias, o autor analisa, inclusive, a tosse entre os seus amigos mais comuns, e conclui que João Saldanha é o único que ainda mantém esse hábito, entretanto os traços de fraternidade não o exime de considerar que “só há uma tosse admissível: – a nossa” (RODRIGUES, 1997, p. 167).

O fato de ter registrado que não existe doença mais erótica do que a tuberculose (RODRIGUES, 2009), o que deriva, naturalmente, de sua própria experiência e do convívio e observação dos hábitos dos demais doentes do

sanatório, pode ter implicado na construção da atitude de traição dos personagens centrais femininos, tanto no conto como na peça teatral, e com isso o autor inclui o assunto recorrente de sua obra narrativa e dramática que é o adultério: “Em toda história que escrevo, desde os seis, sete anos, há sempre alguém traindo alguém. E porque essa insistência? Porque, a rigor, só existe para o ser humano uma questão: - ser ou não ser traído” (RODRIGUES, 1997, p. 11).

Nelson Rodrigues (1997, p. 110) também nunca escondeu sua atração, desde a infância, por temas mórbidos, nem deles se envergonhava. Ao construir a doença fatal de suas heroínas, conjugou o pensamento sempre recorrente de que a morte necessita ser festejada na sua grandiosidade, requer a celebração com os lampejos do trágico, pois uma morte advinda simplesmente de uma intoxicação alimentar, por exemplo, está contaminada de “um inevitável toque humorístico, que humilha o cadáver e compromete o velório”. Segundo ele, somente os grandes morrem nessa condição nobre. Talvez, por isso, suas protagonistas tiveram que antever seus enterros com toda a pompa e circunstância e, infelizmente, não obtiveram êxito no resultado, o que funciona, conforme Magaldi (2010), como ironia trágica a determinar o malogro da ambição ingênua. A morbidez, que determinou sua paixão pelas coisas fúnebres, como velórios e enterros, o fez criar frases poéticas ou severas para louvar a morte e a sua adequação com a vida: “A morte é um grande despertar” (RODRIGUES, 1997, p. 112) ou “O sujeito procura esquecer que o homem é também o seu próprio cadáver” (RODRIGUES, 1997, p. 111). O escritor menino, fascinado pela morte, ao invés de ter medo, ia peruar enterro, idealizava seu próprio velório, assim como os seus personagens, e, ao se imaginar num caixão cercado pelo choro e a reza dos familiares, “mergulhava num caldeirão das delícias ferventes” (RODRIGUES, 2009, p. 62). Conforme Drucker (2010, p. 62), esse sentimento mórbido em Nelson Rodrigues revela a tensão existente entre a constatação da vida ou a constatação da iminência da morte, pois “a pessoa mórbida ouve, junto com cada batida do coração, também o fundo escuro de silêncio que a envolve”. A morbidez revela a consciência da união entre vida e morte:

A vida não está separada da morte, mas está cercada por ela. A morbidez é a consciência dessas relações mutuamente exigentes de vida e morte, de amor e morte. A tragédia mostra que tanto a vida quanto a morte continuam, mas só se pode chegar a esse

conhecimento pelo mergulho mórbido no amor e no desejo. É desse modo que Nelson Rodrigues se filia à tradição dionisíaca (DRUCKER, 2010, p. 62).

Nelson Rodrigues (1997, p. 12) defende a certeza da alma imortal e afirma: “Que pulhas seríamos se morrêssemos com a morte.” A convivência com esses acontecimentos e ritos, conforme Drucker, proporcionou ao escritor uma percepção mais vívida de todas as coisas, pois a experiência de dor insuperável pode, em algumas pessoas, despertar a percepção para o que está vivo.

A descoberta do vínculo eterno de vida e morte não é serena nem prazerosa, mas dionisíaca – uma categoria incomparável com alegria e tristeza e independente de ambas. A morbidez é a invocação interior da morte que segue a vida e da vida que segue a morte. As imagens dionisíacas em que a vida evoca a morte e a morte evoca a vida afloram em toda a obra rodrigueana. Os círios que se acendem para velar os mortos são uma presença constante no teatro e nas crônicas de Rodrigues. A luz que marca a presença de uma ausência é uma imagem dionisíaca, de evocação do distante e, ao mesmo tempo, de preservação da distância (DRUCKER, 2010, p. 66-67).

Nas crônicas, nos contos e no teatro, Nelson Rodrigues celebra a imagem e a aspiração de os casais apaixonados morrerem juntos, destino inescapável para quem abraça a magnitude do amor eterno, sentimento posto para além da vida e da morte. Em crônica confessional inclusa na edição de *O óbvio ululante*, Rodrigues ilustra a grandeza da revivescência do amor e do sexo, no relato da consumação da morte de uma anciã, em Aldeia Campista:

Teria oitenta anos. [...] o tempo tornara a velhinha surda, muda e cega. E os olhos que não viam tinham uma misteriosa doçura compassiva. [...] Era também uma pobre figura sem gestos. [...] Quando morreu [...] o que assombrou o bairro e a família foram seus últimos momentos de vida. No quarto, estavam filhos, netos, parentes, vizinhos. Outra presença: - o padre. E, súbito, a mudinha começou a falar. Não sorria há anos, e começou a sorrir. Não chorava, e as lágrimas deslizavam, uma a uma. Era um milagre. E logo os presentes perceberam tudo: - ela estava vivendo, ou revivendo, a primeira noite, não outra qualquer, mas a primeira noite do seu casamento. O marido morrera há meio século. E ela se crispava de pudor antigo, e repetiu o grito de sessenta anos atrás. Ninguém entendia aquele apelo erótico que se irradiava de não sei que profundezas. Morreu amada, morreu amando (RODRIGUES, 1993, p. 106).

Para que seus personagens protagonistas no conto *Um miserável* e no texto dramático *A falecida* idealizassem a magnificência de seus próprios enterros, o autor vai buscar substratos poéticos nos rituais fúnebres que tanto o impressionaram na infância. O contraponto a essa celebração mágica está posto nas memórias em que narra, por exemplo, o horror das mortes causadas pela gripe espanhola, em 1918, epidemia que dizimou suas vítimas em grupos numerosos, e, por conta disso, mortos eram depositados em valas coletivas, sem túmulos exclusivos, sem missa de sétimo dia, sem a devida celebração da vida na morte, o que fazia com que o menino Nelson cada vez mais deplorasse aqueles “enterros rápidos, sem pompa, sem dourados, sem cavalos e penachos” (RODRIGUES, 2009, p. 77). No conto, Zuleika também lastima que os “enterros modernos não sejam como os antigos, em que o carro fúnebre era puxado por cavalos brancos, empenachados” (RODRIGUES, 2012, p. 463). A tensão dionisíaca, a qual lemos como dramática, segundo Rodrigues (1996), está posta e é inerente ao teatro, pois sua essência é a evocação da complementaridade de vida e morte. Nessa direção, Drucker (2010, p. 69) complementa que para o dramaturgo, “a função da arte é cósmica, sagrada, imensa”, e tem o poder de abalar o espectador, até tirá-lo de seu satisfatório lugar de conforto.

Em *Memórias: a menina sem estrela*, o autor descreve o entendimento do cerimonial plástico e solene das cerimônias fúnebres presenciados na infância e que, de certo modo, configura-se em elemento conector que concorre para a construção de *A falecida*:

[...] os enterros saíam mesmo de casa. Não era como agora. Agora, despacha-se o cadáver pelos fundos. É uma espécie de rapto vergonhoso, como se a morte fosse obscena. Naquele tempo, o sujeito era velado, chorado e florido no próprio ambiente residencial. Tudo era familiar e solidário: - os móveis, os jarros, as toalhas e, até, as moscas. De mais a mais, o enterro atravessava toda a cidade. Milhares de pessoas, no caminho, tiravam o chapéu. Ninguém mais cumprimentado do que o defunto, qualquer defunto. Mas havia o chapéu, e repito: - tínhamos o chapéu. Pode parecer pouco, mas é muito. Sei que o nosso tempo não valoriza a morte e a respeita cada vez menos. Por vários motivos e mais este: - falta-nos o instrumento da reverência, que é o chapéu. Era lindo ver toda a cidade cumprimentando um caixão, mesmo de quinta classe. [...] A morte não mais desfila como um préstito. Há capelinhas, dentro e ao lado do cemitério. Mas o chapéu influía, sim, em nossa relação com a vida eterna. Um dia, em 1917, eu soube que se morria (RODRIGUES, 2009, p. 40).

Outra paixão vital do dramaturgo e que se manifesta como elemento conector em *A falecida* é o futebol. O leitor de Nelson Rodrigues, mesmo conhecendo suas originais crônicas sobre futebol e afecção com o esporte, dificilmente poderá imaginá-lo correndo atrás de uma bola. Conforme Castro (1992), aos sete anos de idade, ele era valente, veloz e bom driblador. O interesse pelo esporte, conforme descreve seu biógrafo, irá decrescer à medida que ele descobre ser “capaz de apaixonar-se de quinze em quinze minutos por todas as garotas do Rio” (CASTRO, 1992, p. 32); particularidade que o dramaturgo transfere para o personagem Timbira, de *A falecida*, atribuindo-lhe, inclusive a pecha de tarado, que o perseguiu por toda a vida, conforme indicação cênica e diálogo que seguem:

Luz na casa funerária. Presentes 1º e 2º funcionários e Timbira. Este é submetido a violento sermão.

1º FUNCIONÁRIO: - Isso é tara!

TIMBIRA: - Não amola!

1º FUNCIONÁRIO: - Tara, no duro!

TIMBIRA: - Por quê?

1º FUNCIONÁRIO: - Mas claro! Tu és um sujeito nessas condições: de 15 em 15 minutos, contados a relógio, tens uma paixão. Agora é essa tal de Zulmira... Viu a fulana uma vez e pronto.

TIMBIRA: - Gostei da garota, ora pipocas!

1º FUNCIONÁRIO: - Você gosta de todas!

TIMBIRA: - Espera lá! De todas, uma conversa!

1º FUNCIONÁRIO: - Sim, senhor! (RODRIGUES, 1993, p. 775).

De volta ao futebol, o gosto pelo esporte, de certa maneira, ficou internalizado no jornalista e escritor. Admiração que o fez acompanhar os passos do irmão, Mário Filho, a quem Nelson Rodrigues (2009, p.186) creditava grande revolução no tratamento do jornalismo de esporte, por dedicar ao futebol, ao boxe, ao basquete, “todo um tratamento plástico, lírico e dramático”, e não por acaso seu nome está vinculado a um dos maiores estádios brasileiros de futebol – o do Maracanã, no Rio de Janeiro, que a partir de 1966, ano da morte do jornalista, passa a chamar-se *Estádio Mário Filho* (CASTRO, 1992). A proximidade com o esporte fez com que Rodrigues ocupasse lugar de destaque para debater e analisar seus lances, tanto nos jornais, no rádio e na televisão. Torcedor fanático do Fluminense carioca, fez com que o time do coração ocupasse espaço privilegiado em suas

crônicas futebolísticas e na dramaturgia. Em *A falecida*, Tuninho, o marido traído e agora viúvo, aposta todo o dinheiro conseguido por meio do achaque ao amante da mulher, na vitória de seu time, o Vasco, justamente numa final clássica de campeonato contra o Fluminense, no Maracanã. Também o personagem do Dr. Borborema, assumindo-se torcedor do Fluminense, manda recado ao marido de Zulmira, numa frase que, provavelmente, foi muitas vezes repetida por Nelson Rodrigues, com mudança apenas de destinatário: “E diz ao teu marido que, domingo, o Fluminense vai fazer a barba e o bigode do Vasco” (RODRIGUES, 1993, p. 755). A apaixonada conexão com o esporte, e que se estende à literatura, era declarada em frases como essa: “Eu diria que já era Fluminense em vidas passadas, muito antes da presente encarnação” (RODRIGUES, 1997, p. 65).

A liberdade corpórea expressa por meio do futebol, com seus dribles, gingados e corpos em desenvoltura tem como contraponto o espanto obsessivo diante da nudez. Segundo o dramaturgo, aos seis, sete anos, ele acreditava que somente as crianças ficassem nuas. Disso deriva todo o deslumbramento e a recusa que assolou a alma do Nelson Rodrigues criança diante da primeira nudez adulta, quando em calafrios e êxtase correu a esconder-se embaixo dos lençóis. Adulto, refletia que, se fosse perguntado sobre o que há de mais patético no ser humano, daria como resposta fulminante: “A nudez” (RODRIGUES, 1997, p. 118). Em sua dramaturgia, o tema da nudez, que se converte em elemento conector, está sempre presente, total ou em parte, de modo deliberado ou forçoso, como em *A falecida*. Algumas de suas frases polêmicas podem se aplicar como motivadoras aos posicionamentos da personagem protagonista, Zulmira, quando afirma sentir-se nua, na praia, apenas de maiô: “O biquíni é uma nudez pior do que a nudez” (RODRIGUES, 1997, p. 25), ou “um decote é uma flagelação, um umbigo de fora compromete ao infinito sua dona” (RODRIGUES, S., 2012, p. 263).

Foi justamente um umbigo desnudo que se insuflou no carnaval de 1919, festividade incomparavelmente mais permissiva naquele ano, conforme analisa Drucker (2010), a lavar o tédio da mortandade imposta pela gripe espanhola, que no ano anterior provocara a morte em massa e sem velório. Essa experiência de morticínio brutal e sem sentido, e que assinala o fim da *Belle Époque* e a consequente e definitiva entrada no século XX, isto é, a morte do velho e o

surgimento do novo, Nelson Rodrigues a resgata e a descreve como ênfase ao destronamento e vulgarização da figura do morto, numa experiência de mundo às avessas, conforme propõe o conceito de carnavalização, e sua extensão à literatura, em Mikhail Bakhtin (2005):

E foi de repente. De um dia para o outro, todo mundo começou a morrer. Os primeiros ainda foram chorados, velados, floridos. Mas quando a cidade sentiu que era mesmo a peste, ninguém chorou mais nem velou, nem floriu. O velório seria um luxo insuportável para os outros defuntos. [...] A morte estava no ar e repito: - difusa, volatizada, atmosférica; todos a respiravam. [...] durante toda a Espanhola, a cidade viveu à sombra dos mortos sem caixão (RODRIGUES, 2009, p. 72-73).

A tristeza a tomar conta das casas e das ruas...

E o apavorante eram a solidão, o abandono e, sobretudo, a humilhação do cadáver. [...] Muitos caíam rente ao meio fio, com a cara enfiada no ralo. E ficavam, lá, estendidos, não como mortos, mas como bêbados. [...] Nem um vira-latas vinha lambê-los. Era como se o cadáver não tivesse mãe, nem pai, nem amigo, nem vizinho e, nem ao menos, inimigo. [...] vinha o caminhão de limpeza pública, e ia recolhendo e empilhando os defuntos. [...] então, a carroça, ou o caminhão, parava. O cadáver era atirado em cima dos outros. Ninguém chorando ninguém. [...] E o homem da carroça não tinha melindres, nem pudores. Levava doentes ainda estrebuchando. No cemitério, tudo era possível. Os coveiros acabavam de matar, a pau, a picareta, os agonizantes. [...] Todo mundo era despejado em buracos, crateras hediondas. Por vezes, a vala era tão superficial que, de repente, um pé florescia na terra, ou emergia uma mão cheia de bichos. Ninguém se lembraria de fazer uma missa de sétimo dia. [...] E eu cada vez entendia menos aqueles enterros fulminantes, sem dourados, sem cavalos, sem penachos (RODRIGUES, 2009, 76-77).

Nas mãos de Rodrigues (2009, p. 70), “o Carnaval da gripe que se seguiu à espanhola desfigurou a cidade, o seu povo, influiu nos costumes, sentimentos, idéias e valores”. Tudo pareceu adquirir um “significado imenso, metafísico, histórico”, e a perda do pudor foi o sinal de transformação radical e irresistível, e mais uma vez se aproxima do conceito bakhtiniano de carnaval, como festa que tudo destrói e tudo renova. Então, analisa Rodrigues (2009, p. 78), de repente passou a gripe, e deixou nos sobreviventes, “não o medo, o espanto e o ressentimento, mas o puro tédio da morte”:

As pessoas usavam a mesma cara, [...] Mas algo mudara. Sim, toda a nossa íntima estrutura fora tocada, alterada, e, eu diria mesmo, substituída. [...] A Espanhola trouxera no ventre costumes jamais sonhados. [...] E tudo explodiu no sábado de Carnaval. [...] Desde as primeiras horas de sábado, houve uma obscenidade súbita, nunca vista, e que contaminou toda a cidade. Eram os mortos da Espanhola – e tão humilhados e tão ofendidos – que cavalgavam os telhados, os muros, as famílias (RODRIGUES, 2009, p. 81-82).

Assim, a cidade tomada pelo carnaval

estava incendiada de batalhas de confetes. O carnaval era, então, um alto acontecimento erótico. [...] Em cima do meio-fio, eu olhava o lerdo escoamento do curso. [...] E, súbito, ouviu-se um silêncio ensurdecedor. Lá adiante, vinha outro carro aberto, e dentro dele, em pé, uma odalisca. Podia ser vinte vezes odalisca e não teria importância. O pior é que havia uma abertura na fantasia, por onde irrompia o cavo e deslavado umbigo. [...] Era uma modesta nesga de carne, insinuada no decote abdominal. Mas esse umbigo revelado era pior do que a nudez absoluta. [...] era o impudor público e radiante, era o escândalo insolente, glorioso. [...] O umbigo tinha qualquer coisa de irreal. E essa nesga de carne, vista, entrevista num segundo fulminante, comoveu e marcou toda a minha infância (RODRIGUES, 2009, p. 56-57).

E concluindo a análise:

Nada mais arcaico do que o pudor da véspera. [...] Nos carnavais seguintes, a cidade teve medo dos próprios abismos; houve um certo recuo. [...] O que quero dizer, ainda sobre o carnaval da Espanhola, é que foi de um erotismo absurdo. Daí a sua horrenda tristeza. [...] E nunca se desejou tanto como naqueles quatro dias. A tristeza escorria, a tristeza pingava, a alegria era hedionda (RODRIGUES, 2009, p. 82).

Essa ambivalência de sentimentos, em diálogo com Bakhtin (2005), tem um poder transformador e criador de vida, pois a cultura do carnaval anuncia a alegre relatividade de tudo e a possibilidade de um mundo diferente. Então, conforme Rodrigues, diante do encantamento despertado pela odalisca, ou melhor, pelo seu triunfal e “insuportável umbigo”, o menino Nelson se deixa alimentar até às raias da paixão, sentimento que progride, quando a “sem-vergonha” e “indecente”, conforme julgamento e sentença de todas as ressentidas moradoras do bairro, muda-se para a Rua D. Zulmira, a “dois passos” da sua casa (RODRIGUES, 2009,

p. 57). Não demora até que ele, com o coração aos pulos, a veja na sacada, tão loura, louríssima, de sardas no rosto e pele de tordilha, e só então se dê conta de que já havia visto aquele semblante, embora, no curso, ela não fosse mais do que a nudez do umbigo, ou por outra, unicamente um umbigo. Entre curta passagem de tempo, as vizinhas como num coro de tragédia, correm a anunciar aos quatro cantos que a odalisca traía o marido. E, então, o Nelson Rodrigues narrador expressa que a sua paixão de pequeno Werther¹⁴ se constituiria na descoberta e fixação da “mais antiga das figuras femininas: - a adúltera” (RODRIGUES, 2009, p. 58). Entre as reflexões acerca dos motivos que levam as mulheres a trair seus maridos, Rodrigues enumera, dentre outras debilidades nestes homens, as pernas curtas, a papada, ou ainda, uma salivação muito intensa. Mas destaca lembrar-se de duas senhoras que também traíam os maridos e que os motivos preponderantes eram, num primeiro caso, porque “ele sua nas mãos”, e no segundo, “o marido tinha saliva ácida.” (RODRIGUES, 2009, p. 61). Entre o sonhar com a própria morte e imaginar a chegada da amada em luto fechado, aconchegando sua cabeça moribunda no regaço quente, o menino é surpreendido com a notícia de que a odalisca havia se matado:

Um dia, acordo com alarido em casa e por toda a rua. Vizinhas iam de uma calçada para outra, de portão em portão, ou gritavam de janela para janela. A tordilha tomara um veneno e morrerá na hora. O médico da assistência só olhou e foi sumário: - “Morta.” Dez minutos depois, fez-se, na rua, um folclore fulminante. [...] Uma das comadres jurou que o próprio marido a obrigara a tomar o veneno. Ela bebeu tudo e depois largou o copo, que se estilhaçou no chão. Eu a vira na véspera da morte. Estava de braço com o marido e parecia ver as coisas com a doçura atônita de um último olhar. [...] Hoje, há enterro até de Kombi. Naquele tempo, não. O da tordilha foi bonito como o de Inês de Castro. Vi quando o coche parou na porta, com seis cavalos de penacho. Não fui espia-la no caixão. [...] Ninguém podia imaginar que aquela morte abria lesões, feridas na fragilidade indefesa do menino. Vi quando passaram os cavalos e os penachos. (Depois se disse que iam no mesmo táxi os dois [...]: - o marido e o amante.) (RODRIGUES, 2009, p. 62).

Ao descrever que no dia anterior à morte, a Tordilha olhava tudo com a doçura da despedida, e, seguramente, foi essa a luz do último olhar a ele dirigido, Rodrigues (1997) decide-se por não ver nem velar a amada entre os círios.

¹⁴ Referência ao personagem título do romance *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Johan Wolfgang von Goethe.

Para quem adorava peruar velórios e acompanhar enterros, além de atribuir ao guardamento de qualquer morta densidade superior em relação ao de um morto, essa opção revela a profundidade do sentimento que a perda causou ao pequeno coração infantil. Quando Nelson Rodrigues (2012) declara sua predileção pelo texto de *A falecida*, entendemos ser esse sentimento homenagem à amada, que teve coche e cavalos empenachados a lhe conduzir à última morada, também aspirações de Zuleika e Zulmira, sem obtenção de êxito. Outro traço do movimento criador posto em *A falecida* interconecta memórias do autor – expressas nas queixas recorrentes das esposas contra atitudes dos maridos, além de razão para a busca do adultério – e as utiliza como eixos essenciais para o desenvolvimento do conflito (RODRIGUES, 2009). Desse modo, o excesso de suor nas mãos e a salivação ácida são marcas negativas atribuídas a Tuninho, que na noite de núpcias levanta-se a cada instante para lavar as mãos como se a mulher fosse suja e o infectasse, além de acusá-la de fria, e, depois, motiva a recusa terminante aos seus beijos, conforme excertos que seguem: Primeiramente, a respeito do suor das mãos:

Pimentel e Zulmira sob a luz espectral. Os dois ficam de joelhos, de frente um para o outro.

PIMENTEL: - Teu marido te fez alguma coisa?

ZULMIRA: (*incisiva e rancorosa*) – Fez.

PIMENTEL: - Alguma maldade?

ZULMIRA: (*veemente*) – Pior que maldade. Uma coisa que eu não perdôo, nunca!

PIMENTEL: - Diz.

(*Ergue-se Zulmira. Vem até a boca de cena.*)

ZULMIRA: (*dolorosa*) – Começou na primeira noite... Ele se levantou, saiu do quarto... Para fazer, sabe o quê?

PIMENTEL: - Não.

ZULMIRA: (*num grito triunfal*) – Lavar as mãos!

PIMENTEL: - E daí?

ZULMIRA: - Achas pouco? Lavava as mãos, como se tivesse nojo de mim! Durante toda a lua de mel, não fez outra coisa... Então, eu senti que mais cedo ou mais tarde havia de traí-lo! Não pude mais suportá-lo... Aquele homem lavando as mãos... Ele virava-se para mim e me chamava de fria (RODRIGUES, 1993, p. 770-771).

Depois, no caso da negativa aos beijos:

TUNINHO: - Pois é. Eu pergunto: estarei errado?

[...]

TUNINHO: - Afinal de contas, eu sou o marido. [...]

TUNINHO: - Mas como? – perguntei eu a minha mulher – você tem nojo do seu marido? Zulmira rasgou o jogo e disse assim mesmo: “Tuninho, se você me beijar na boca, eu vomito, Tuninho, vomito!” (RODRIGUES, 1993, p. 744).

Por várias e repetidas vezes, Nelson Rodrigues (2007) declarou a influência de Dostoiévski em sua dramaturgia, reiterando, sempre que indagado, ser a arte da leitura, a releitura, a acentuar que as obras do novelista russo reclamavam atenções infundáveis. Depreendemos, daí, que essa relação influenciadora tenha sido persistente e contínua, e seu resultante entusiasmo tenha-se revertido na transfiguração de aspectos poéticos, dentre os quais destacamos o carnaval, compreendido por Bakhtin (1987; 2005) como princípio organizado e coerente de compreensão do mundo, o que é analisado pelo autor em *Problemas da poética de Dostoiévski* e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Embora não seja um fenômeno literário, mas um espetáculo de caráter ritualístico, conforme Flores *et al* (2009), o carnaval criou todo um conjunto de formas concreto-sensoriais simbólicas, e o seu encaminhamento para a linguagem literária é o que Bakhtin denomina carnavalização da literatura, e ocorre pela transposição da lógica da cultura carnavalesca às formas literárias. Nessa perspectiva, analisamos o tratamento carnavalesco que Rodrigues imprime na construção do texto de *A falecida*, assim como apontamos e analisamos os elementos conectores presentes entre passagens registradas em suas memórias e o trânsito efetuado pelo autor na criação do texto dramático.

Ao mesmo tempo em que tributa sentimentos que envolvem pesar, desejo e reflexão para com a figura da adúltera em sua literatura, Nelson Rodrigues junta a essas deferências uma solidária curiosidade, num interesse que diz vir desde a infância: “Vem assim, dos meus sete anos casimirianos, toda a minha compaixão pela infiel. É um sentimento que sobe, que se irradia de não sei que profundezas” (RODRIGUES, 2009, p. 62). Na reportagem de polícia, na qual Rodrigues afirma ter conhecido grandes danações de homens e mulheres, e todo um prodigioso elenco de adúlteras, frequentemente indagava dessas as causas do adultério. Dentre os motivos, variavam o desejo de vingança, de dinheiro, de uma nova e sonhada experiência erótica, ou mesmo o tédio de uma vida sem atrativos, e a estatística demonstrava que uma ínfima minoria era infiel por amor. Esta particularidade, argumenta Rodrigues em suas memórias (2009), ameniza o sofrimento do marido,

pois se a aventura vivida é apenas física, carnal ou capricho erótico, a agressão passa a ser menor. Nessa via, analisando questões que dizem respeito ao adultério, amor e traição, Pondé (2013) destaca uma instabilidade afetiva no ser humano que é experimentada por todos e que se traduz pela busca de um amor ideal que inexistente. A idealização desse amor faz brotar um grande mal que se expressa na dependência e insegurança, cujo resultado é o ciúme, os delírios de traição e a impotência em controlar o outro.

A Tordilha, paixão de carnaval de Rodrigues, e sua primeira experiência em vários níveis de sensorialidade, infiel sabida e consagrada de sua rua e daquelas redondezas, foi, segundo o autor, induzida ao suicídio por todas as mulheres da vizinhança (RODRIGUES, 2009). No final, teve a solidariedade do marido e também do amante, que juntos a levaram à sepultura, mas o posicionamento dela se revela claro: ao cometer suicídio rompe com ambos. Nelson Rodrigues (2009, p. 400) destaca “uma nítida relação entre a adúltera e o suicida”, pois, segundo ele, “aquela que trai e aquele que se mata realizam um julgamento do mundo”. Drucker (2010) analisa que o suicida condensa no seu gesto final “o quanto diverge da opinião pública”, e ao recusar o mundo tal como ele é, refuta a interpretação corrente dos eventos, e as adúlteras, prossegue a pesquisadora, não são tristes e cheias de remorsos de uma maneira evidenciada, nem santas disfarçadas de prostitutas, entretanto mostram-se profundamente insatisfeitas com o mundo na forma que se lhes apresenta, e têm o propósito irresistível de ir ao encontro do fim, com férrea disposição, fugindo a “uma escala normal de valores, escolhem ceder ao desejo porque recusam o cálculo médio” (DRUCKER, 2010, p. 58). Essa característica, entendemos, aproxima e aponta a mesma descendência entre os três personagens: Tordilha (nas memórias), Zuleika (no conto) e Zulmira (na dramaturgia). A primeira se mata, e as outras duas deixam a morte se aproximar, e vão além ao empenharem-se para a concretização do fato, conciliando esforço e diligência no planejamento de um acontecimento feérico para a celebração final. Essas junções vêm ao encontro de nossa proposição acerca de uma rede interna inerente à criação no bojo do pensamento e poética rodrigueana.

A partir do pressuposto em Nelson Rodrigues de que a morte tem início muito antes de sua efetivação, presume-se que a Tordilha na sua atitude libertária insuflou a vizinhança em pioneiro emponderamento, e fez valer, conforme

enuncia Rodrigues (1997, p. 111), a força de uma vontade latente que denuncia não o medo, mas o desejo do fim, quando “os nossos hábitos, os nossos usos, os nossos vícios, as nossas irritações mal disfarçam a vontade, a urgência, a fome da morte”. No conto, Zuleika recusa medicamentos e cede na aceitação da morte iminente:

- Eu vou morrer, Belmiro, vou morrer!
 - Oh, deixa de bobagem! Morrer coisa nenhuma! Parece criança!
- Mas ela se entregava, de corpo e alma, à idéia fixa. E isso era mais que um presságio, era uma convicção, uma certeza inapelável. Sentou-se na cadeira de balanço na sala, e lá ficou, horas a fio, numa meditação sem fim. Quando o marido falou em aviar a receita, opôs-se:
- Não quero!
 - Não quer por quê? Tem cada uma!
- Baixou a voz, numa obsessão:
- Porque é atirar dinheiro fora. Eu sei que vou morrer... (RODRIGUES, 2012, p. 462).

A reação de Zulmira, em *A falecida*, reafirma o aprofundamento desse aceite, conforme expressa a personagem:

- ZULMIRA: – Eu vou morrer... Sei que vou morrer. Já não sou mais deste mundo.
 TUNINHO: - Isola! (*Tuninho bate na madeira.*)
 ZULMIRA: – Vou sim. [...] (*Zulmira tem um choro grosso, que assombra Tuninho. O marido está quase chorando.*)
 TUNINHO: - Meu coração, ouve! Você vai se tratar, vai ficar boa!
 (*Zulmira se enfurece.*)
 ZULMIRA: - Mentira! Olha pra mim! Me pega! Passa a mão por aqui! Pelo meu peito! Agora responde: tu sabes, não sabes, que eu vou morrer? Pelo amor de Deus, diz que eu vou morrer! Vou morrer? (*Tuninho cobre o rosto com uma das mãos.*)
 TUNINHO: (*num soluço e dominado*) – Vai.
 [...]
 ZULMIRA: - Deus te abençoe! (RODRIGUES, 1993, p.761-762).

Nelson Rodrigues reconhecia o diálogo posto em *A falecida* como de dupla face, entre o patético e o humorístico. Devido a isso, reclamava da adaptação do texto para o cinema¹⁵, produção que, segundo ele, anulou por completo o aspecto do riso, inerente ao texto original. Pode parecer estranho, à primeira vista, o humor ser traço tão preponderante num texto que narra a história de uma

¹⁵ *A falecida* (1965), roteiro e adaptação de Eduardo Coutinho e Leon Hirszman, e direção deste último; filme protagonizado por Fernanda Montenegro, marca a estreia da atriz no cinema (CALLARI, 2012, p. 64).

personagem na busca e planejamento da própria morte. Entretanto, além desse traço de modernidade, que se insere a obra de Rodrigues, a contradição é uma de suas marcas personalísticas, particularidade que transita no enredo de *A falecida*. (RODRIGUES, S., 2012). A protagonista Zulmira tem na contradição um dos seus fortes caracteres, e o autor empenha-se para a evidência disso, o que pode ser justificado, em parte, pela declarada predileção de Rodrigues pelo texto. Enumeramos algumas passagens em que a marca da incongruência é explicitada, as quais envolvem a discussão acerca da seriedade da prima Glorinha, quando Zulmira expõe o pudor da antagonista com relação ao beijo – mesmo que entre marido e mulher – além do uso do maiô, na praia:

ZULMIRA: – 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 (RODRIGUES, 1993, p. 741).

Logo adiante, Zulmira desmente sua posição anteriormente tomada:

TUNINHO: - Dá uma bijuquinha, dá!

ZULMIRA: - Quietos!

TUNINHO: - Não dá?

ZULMIRA: (*grave e definitiva*) – Deixei de ser mulher! (RODRIGUES, 1993, p. 745).

E continua na discussão:

ZULMIRA: - Também não vai à praia, não põe maiô, porque, meu Deus, que coisa horrível, eu, hem? (*passa de melíflua a feroz*) mas prá cima de mim, não, onde é que nós estamos! (*agressiva, para Tuninho, que dorme mais do que nunca*) Você, que é homem – os homens são uns bobões – pode achar graça, achar bonito essa papagaiada, claro! Mas eu!... (RODRIGUES, 1993, p. 742).

E logo depois volta atrás:

TUNINHO: - Vamos meter uma praia?

ZULMIRA: - Não.

TUNINHO: - Vamos! Agora, que eu estou desempregado, podíamos aproveitar, ir até todo dia à praia!...

ZULMIRA: - Deus me livre!

TUNINHO: - Por que, ué?

[...]

ZULMIRA: - Tu me achas com cara de ir à praia? [...]
TUNINHO: - [...] Põe o maiô, anda!
ZULMIRA: - Não tenho maiô.
TUNINHO: - E o teu?
ZULMIRA: - Joguei no lixo!
[...]
TUNINHO: - Que bicho te mordeu?
ZULMIRA: - [...] Mudei muito. Sou outra.
[...] Não aprovo praia, não aprovo maiô. (*Zulmira ergue o rosto, fanática.*) A mulher de maiô está nua. Compreendeu? Nua no meio da rua, nua no meio dos homens! (RODRIGUES, 1993, p. 742-743).

A mudança a que a personagem protagonista se refere somente será elucidada após sua morte, e ocorre em lances de *flash-back*, recurso rodrigueano oriundo da influência cinematográfica e que evidencia a imbricação entre os gêneros narrativo e dramático, traço que se distingue como elemento conector de criação. Na análise de Mostaço (1996), o autor engendra uma visão pretensamente honesta e verdadeira de Zulmira nos dois primeiros atos para, no terceiro, colocar em dúvida muitas das suas ações, o que traz, conforme nosso entendimento, a incerteza para o centro da trama, numa reviravolta que obriga leitor ou espectador a rever todas as passagens até então postas, e que atesta a maestria da construção textual em Rodrigues.

Em *A falecida*, a camada suburbana exposta pelo autor nos apresenta a alegoria de um Brasil carnavalizado, manifesto pelos gostos, desejos e sentimentos de seus personagens periféricos. O escárnio e a zombaria dão o tom das primeiras cenas, a englobar o vulgar e o grotesco, e onde deveriam reinar emanções de dignidade e espírito, elas são contrapostas pelo sujo e o obsceno. No início da peça, o ambiente da casa de Madame Crisálida, a cartomante, reflete miséria e desleixo, quando se identificam traços do conceito de carnavalização, conforme Bakhtin (1987; 2005), inseridos na contextualização da personagem e do filho que a acompanha durante o decorrer da cena. Rodrigues a descreve de chinelos e desgrenhada num ambiente de inconfundível desmazelo, e o filho – seu fiel escudeiro – permanece durante toda a cena com o dedo no nariz. O ambiente que deveria refletir, em princípio, derivações do sagrado, do puro e do espiritual, ironicamente evidencia traços opostos, que, em Bakhtin (1987), é denominado corpo grotesco.

À imagem de Crisálida anteriormente apresentada, ao iniciar-se a sessão da consulta, soma-se o sotaque estrangeiro que compõe a máscara, símbolo efetivo do carnaval, a promover confusão e rompimento das identidades pessoais e sociais, e que é categorizado por Bakhtin (1987, p. 35) como adereço a expressar “as transferências, as metamorfoses, as violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos”, pois “é na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco”. Também o personagem do filho da cartomante, que a acompanha como uma sombra, e sem nunca retirar o dedo do nariz, configura uma máscara entre néscio e pequeno bufão. Conforme posto em Bakhtin (1987, p. 276), o nariz é tido como um dos motivos grotescos mais difundidos na literatura mundial, e considerado simbolicamente “substituto do falo”. Então, é como se a criança estivesse todo o tempo numa constante masturbação, a denunciar os impulsos de adultério da protagonista, em consonância com a sensualidade latente projetada pela doença dos pulmões, enfermidade que o dramaturgo associa ao erótico, e que já acometeu Zulmira, entretanto ela segue ignorante acerca da gravidade.

Na cena seguinte, a ambientação proposta por Rodrigues contextualiza o ambiente masculino de um jogo de sinuca, com os personagens usando apenas os tacos sem mesa nem bolas reais. A cada ação com o taco, o jogador pronuncia a interjeição *pimba*, como a desenhar com a sonoridade da palavra o caminho da bola e o seu positivo ou negativo acerto na caçapa. Esse artifício sonoro, que se equipara, enquanto efeito dramático, ao som da roleta dos cassinos, revela o âmbito do jogo, permeado por tensão e clímax, e expressa, conforme Bakhtin (2005, p. 173), uma natureza carnavalesca, pois o desenvolvimento do jogo revela “um clima de mudanças bruscas e rápidas do destino, marcadas por ascensões e quedas instantâneas”, isto é, entronizações e destronamentos, ascensões e rupturas instantâneas, mobilidades simbólicas do sistema metafórico carnavalesco. Ainda em consonância com o que propõe Bakhtin (2005), em *A falecida*, embora os participantes do jogo de sinuca possuam idêntica condição social, o comportamento no jogo, posto na cena, difere do papel que desempenham na vida comum. Então, Rodrigues, num artifício de integração e ciente do valor da mediação frente ao espetáculo cênico, coloca a plateia, notadamente divergente da classe social retratada no palco, como marco hierárquico

oposto ao que ocorre na ação. Entretanto, conforme propõe o estudioso russo, Rodrigues intervém e requer da plateia sua cumplicidade à condição de jogador, situação que a eleva, porque envolvida na narrativa, ao papel de entrosado mediador e participe da ação. Esse fundamento se intensifica, pois, ao mesmo tempo em que os personagens jogam sinuca, também discutem e apostam nos times de futebol dos quais são torcedores, o que destaca a condição de variação e revezamento, proposição bakhtiniana.

A derrisão que se impõe a partir das primeiras cenas acompanha todo o desenrolar da trama. Do mesmo modo que em *Rabelais*, citado por Bakhtin (1987), Gargamelle passa mal depois de comer grande quantidade de tripas, também Tuninho é acometido de desconforto intestinal após comer um pastel no bar da sinuca, o que o faz correr para aliviar-se em casa, sem antes ser advertido, em uníssono, pelos gaiatos companheiros para não esquecer o jornal, o que sugere intertextualidade com o capítulo dos limpa-cus posto em Gargantua, também citado por Bakhtin (1987). Ao chegar em casa, o rapaz aflito é impedido de concretizar seu objetivo, pois a esposa já está a usar o único banheiro da casa:

TUNINHO: - Tem gente?

ZULMIRA: - Tem.

(Tuninho anda de um lado para o outro.)

TUNINHO: *(baixo)* – Espeto!

(Hesita e decide-se.)

TUNINHO: - Vai demorar?

ZULMIRA: - Muito, não.

(Tuninho passa as costas da mão no suor da testa.)

TUNINHO: - Vê se anda!

ZULMIRA: - Que pressa!

(Sai Zulmira. Ao cruzar com Tuninho, resmunga.)

ZULMIRA: - Pronto! Pronto! (RODRIGUES, 1993, p. 737).

A proposição de Rodrigues para esta cena é de que ambos os personagens se coloquem sentados em banquinho, no centro do palco, numa ação que sintetiza o uso do banheiro para as necessidades fisiológicas, argumento que, conforme analisa o autor (RODRIGUES, S., 2012, p. 101), institui-se no cúmulo do absurdo e da ousadia postos em obra que se pretende classificada como tragédia, ao apresentar os protagonistas em ações de urinar e defecar em concentrada e digna posição, o que estabelece intertextualidade com a obra *O pensador*, de

Auguste Rodin (1904)¹⁶. Em ensaio que trata da transgressão em Nelson Rodrigues, Mostaço (1996) destaca a irreverência e a relação alternada entre o sério e o jocoso que pontilham toda a ação de *A falecida*:

A obra move-se em ambientes sórdidos ou degradados (o banheiro, a funerária, o Maracanã, a sinuca, a suburbana Aldeia Campista); apresenta contrastes agudos (a morena Zulmira e a loira Glorinha, o subúrbio e a orla, morrer para purificar-se, a realidade do ser e do parecer, o papa-defunto faunesco, o novo rico ostentatório); além de mover-se em direção a uma forte carnavalização (o mundo às avessas, videntes, médicos charlatães, o ambiente da funerária como negócio lucrativo, a família suburbana como reduto do senso comum, a morte como espetáculo) (MOSTAÇO, 1996, p. 72).

A estética rodrigueana, conforme Batalha (2013), exhibe abundante conjunto de referências que podem ser rotuladas de mau gosto, devido à presença de intensas ações prosaicas, viscerais e jocosas presentes em *A falecida*, desde o ato de a esposa espremer cravos nas costas do marido; o gosto de sangue na boca e sua conseqüente materialização no lenço, num escarro a denotar o estado avançado da tuberculose; a ameaça de vômito pela repulsa ao beijo do marido; e o antagonismo entre a comentada beleza dos cavalos empenachados a conduzir os féretros e a desagradável sujeira, em visual e odor, deixada pelos animais como marcas do trajeto (RODRIGUES, 1993).

Outros elementos conectores interpostos entre memória e dramaturgia perfazem variada gama que contempla passagens da infância, adolescência e fase adulta, isto é, elementos conectores de formação, criação e transformação. Nesse eixo, destacamos o caráter de intertextualidade, a envolver criação e transformação, na delicada homenagem do autor ao poeta Manuel Bandeira, leitor, analista e incentivador de seus primeiros textos dramáticos. Em *A falecida*, o poema *Pneumotórax* aparece, em parte, no exame de Zulmira feito pelo Dr. Borborema:

Entra o Dr. Borborema, de avental. Traz toalha de ausculta e uma cadeira. Zulmira tira a blusa. Dr. Borborema vai auscultá-la. Está de óculos. Tira os óculos.

DR. BORBOREMA: - Diga 33.
ZULMIRA: - Trinta e três.

¹⁶ *Le Penseur (O Pensador)*, escultura em bronze. Museu Rodin, Paris, França.

DR. BORBOREMA: - Outra vez.

ZULMIRA: - Trinta e três.

DR. BORBOREMA: - Agora respire forte.

(*Zulmira obedece.*)

ZULMIRA: - Pronto?

DR. BORBOREMA: - Pronto.

(*Zulmira veste a blusa.*)

ZULMIRA: - Que tal, doutor?

DR. BORBOREMA: - No pulmão não vi nada, não achei nada (RODRIGUES, 1993, p. 754-755).

No poema de Bandeira (2013), a sequência correspondente está estruturada da maneira que segue, com destaque para a ironia e humor trágico, traços poéticos também operados por Rodrigues:

[...]

Tosse, tosse, tosse.

Mandou chamar o médico:

- Diga trinta e três.

- Trinta e três... Trinta e três... Trinta e três...

- Respire.

- O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado.

- Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?

- Não, A única coisa a fazer é tocar um tango argentino (BANDEIRA, 2013, p. 35).

Ainda acerca dos elementos conectores, envolvendo memória e dramaturgia em *A falecida*, a personagem Glorinha, prima de Zulmira, denota alguma conexão com a espiã Mata-Hari, citada por Rodrigues (2009, p. 19) no Capítulo 1 de *Memórias: a menina sem estrela*, a quem era creditada, segundo relata o autor, uma aura fatalista a despertar paixões e suicídios na Paris do início do século XX. O fato de a espiã possuir um único seio conecta-se às características da personagem da prima Glorinha, que devido à doença sofre mutilação com a retirada de uma das mamas. Juntamente a isso, é reveladora a atitude da moça em relação à Zulmira, ao descobrir a infidelidade da prima, pois, embora pareça casualidade de um encontro fortuito, pode soar como espionagem. A resolução de a prima não mais dirigir a palavra à protagonista não a impede de enviar sinais de insatisfação diante do ocorrido. E o indício mais perceptivo dessa ironia autoral também dialoga com a carnavalização em Bakhtin (1987; 2005), conforme já tratamos: Glorinha é protestante, mas, estranhamente, passa a ouvir, no rádio, músicas de carnaval e a

uma altura que incomoda a prima, que se sente ameaçada e constrangida, conforme o diálogo que segue e aponta essa dubiedade:

Esvazia-se o palco. Restam Zulmira e Tuninho. E, súbito enche a cena o som desvairado de um aparelho de rádio, com uma música carnavalesca. Diminui o som do rádio, Zulmira exulta.

ZULMIRA: - Ela sabe!

TUNINHO: - Sabe o quê?

ZULMIRA: - Que eu estou mal, que vou morrer!

TUNINHO: - Isola!

ZULMIRA: - De propósito, põe todo o volume do rádio! Gosta de clássico e liga pra música carnavalesca!

TUNINHO: - Tu não gostas de música carnavalesca?

ZULMIRA (*numa violência*): - Quando eu morrer, Glorinha há de estar, na janela, assistindo, de camarote, o meu enterro, gozando.

[...]

TUNINHO: - Até que este Carnaval tem umas boas músicas!

(RODRIGUES, 1993, p. 757).

Logo depois, ao final dessa cena e saída de Tuninho, a rubrica registra uma nova rajada de música carnavalesca, o que deixa Zulmira cada vez pior, entretanto paradoxalmente arrebatada. Apontamos, aqui, na cena que segue, traços de intertextualidade com a peça *Dorotéia* (RODRIGUES, 1993), cuja essência do enredo é a celebração da feiura feminina, como se a beleza, aparência e bem-estar causassem a degeneração física e moral da mulher. A manifestação de semelhante sentimento por parte de Zulmira quando assume com regozijo a disposição de morrer, é expressada em única rubrica (eufórica), mas reveladora de seu estado d'alma, somada aos sinais de exclamação postos em suas sintéticas falas:

VIZINHA: - Vim fazer uma visitinha à senhora, d. Zulmira!

ZULMIRA (*afetada*): - Ah, entre, d. Ceci!

VIZINHA: - Como vai a senhora?

ZULMIRA (*eufórica*): - Mal!

VIZINHA: - Gripe?

ZULMIRA: - Pulmão! (RODRIGUES, 1993, p. 757-758).

Em *Dorotéia* (RODRIGUES, 1993), o gênero farsesco toma conta do texto numa ironia mórbida e carnalizada, centrada na inversão de valores,

conforme a cena que abre o segundo ato, quando os personagens presentes, num tom convencionalíssimo de visita trocam saudações, amabilidades e elogios:

D. ASSUNTA: - Cada vez mais feia, d. Flávia!

D. FLÁVIA: - A senhora acha?

D. ASSUNTA: - Claro.

D. FLÁVIA: - E a senhora está com uma aparência péssima!

MAURA: - Horrível!

[...]

D. ASSUNTA: - Acredito. Me apareceram umas irrupções aqui... Bem aqui...

D. FLÁVIA: - Estou vendo.

D. ASSUNTA: - De forma que estou muito satisfeita!

D. FLÁVIA: - Faço uma idéia (RODRIGUES, 1993, p. 643).

Nada farsesco, no entanto, é como Nelson Rodrigues organiza a cena final de *A falecida*. Na última rubrica do texto, Rodrigues (1993, p. 779) descreve o estado de precariedade emocional do personagem Tuninho, caído, de joelhos, com o rosto mergulhado entre as mãos, soluçando “como o mais solitário dos homens”, imagem que dialoga com o próprio estado do autor, quando pela primeira vez esteve internado para tratamento da tuberculose. Nas suas memórias, ele relata a primeira noite no sanatório, isolado, entre os demais internos – doentes e desconhecidos – na triste enfermaria, com o mais verdadeiro sentimento de solidão e medo, então, emenda: “Nunca houve um homem tão só, homem mais só” (RODRIGUES, 2009, p. 194). Não se pode desprezar o fato de a cena ter como local o estádio do Maracanã, que Nelson Rodrigues sempre chamava, como carinhosamente a chamar pelo irmão, de Estádio Mário Filho. A solidão do personagem relaciona a morte e a traição da mulher, a humilhante descoberta do amante rico e inescrupuloso e o coloca junto à multidão que celebra a final do torneio, que o autor equipara em números, como público e bilheteria de “Campeonato do Mundo”, isto é, uma tristeza coroada de ovação (RODRIGUES, 1993, p. 778).

O desamparo interior evidenciado em *A falecida*, incluindo as marcas acima postas, todo esse efeito dialoga com o espanto ocorrido com Rodrigues depois da leitura de um determinado texto teatral, conforme analisa:

Eu tenho apenas dois ou três deslumbramentos com textos teatrais. O primeiro foi *Um inimigo do povo*, de Ibsen, que eu li por acaso.

Quando chegou ao final, tive vontade de explodir em soluços, de tanto que aquela beleza me feriu. É essa descoberta vital, fabulosa, do homem estar mais só. Esse final de *Um inimigo do povo* marcou-me para sempre, foi uma das minhas mais deslumbrantes experiências vitais (RODRIGUES, S., 2012, p. 107).¹⁷

Essa inspiradora vivência de solidão alcança todos os personagens circunscritos no eixo principal de *A falecida*, e a isso acrescenta-se um estado de opressão e logro: para Zulmira, a sensação de clausura de uma vida fadada ao nada em que é ludibriada até na morte; a Tuninho, juntamente às impossibilidades advindas das questões sociais e culturais, a descoberta da traição; a Pimentel, a extorsão e chantagem a lhe ocasionar enorme gasto com os restos de uma aventura quase esquecida, que o faz cair mais fraco, ainda que rico, frente à esposa dominadora; por fim, a Timbira, a amargura com a morte da conquista acrescida do prejuízo com a não realização do enterro majestoso (MAGALDI, 1993). Na análise de Nunes (1993), os fatos da vida são a matéria-base do escritor, materialidade que ele submete, por conta da prodigiosa imaginação, a um processo sofisticado e transformador, retificando os fatos e dando-lhes outra dimensão. Nelson Rodrigues propalava a impossibilidade de se falsificar o homem, isso porque, segundo dizia, o homem já é triste, e o amor é o único sentimento que lhe pode dar eternidade. Embora se apaixonasse a cada quinze minutos, como seu personagem Timbira, dizia que “toda vez que alguém trai alguém há um choque no universo”, e “a vida é um carnaval de seres furiosos com a própria insatisfação e a própria frustração”¹⁸, ocorrência e sentimentos que também guiam, em certa medida, as ações e os personagens de *O beijo no asfalto*, obra que será analisada na sequência.

4.3 CENA 2 – MOVIMENTO CRIADOR, ELEMENTOS CONECTORES E AÇÃO TRANSFORMADORA EM *O BEIJO NO ASFALTO*

A atriz Fernanda Montenegro, a quem se deve a motivação para a escrita de *O beijo no asfalto*, sintetiza o caráter trágico do texto na seguinte frase: “Em geral, o beijo, quase sempre é o começo ou o fim, feliz, de uma história de

¹⁷ Henrik Johan Ibsen (1828-1906), dramaturgo norueguês, considerado um dos fundadores do modernismo no teatro. Dentre seus textos mais importantes, destacam-se: *Casa de bonecas*; *Peer Gint*; *Um inimigo do povo* e *Heda Gabler*.

¹⁸ Programa *Globo News Literatura* em homenagem ao centenário de Nelson Rodrigues, apresentado pelo jornalista Edney Silvestre, em 03 de agosto de 2012, às 21h30min.

amor, mas, em se tratando de Nelson Rodrigues pode ser o prenúncio de uma catástrofe”¹⁹. Nessa direção, apresentamos a sinopse do texto: Um homem na rua perde o equilíbrio, cai e é atropelado por um ônibus. Outro homem, um transeunte (Arandir), socorre o acidentado, que na agonia da morte lhe pede um beijo. Tocado pela evidente finitude, ele atende ao último pedido e beija no outro a morte iminente. Assistem à cena o sogro de Arandir (Aprígio), populares curiosos e passantes, e o repórter de polícia (Amado Ribeiro), este, em conluio com um delegado corrupto (Cunha), articula a partir do ocorrido um romance duvidoso de homossexualidade e de crime envolvendo Arandir, que aos poucos vê-se caluniado, cercado pela zombaria e desprezo, primeiro dos estranhos e, depois, dos que lhe são próximos. Por fim, perturbado, também de si próprio, envenena-se e passa a duvidar do significado de seu gesto. Enredado no clima de obsessão, enxerga-se rodeado de olhos persecutórios e dedos que o apontam. Oprimido, o rapaz abandona o emprego e a casa, refugia-se num hotel ordinário e envia recado para a mulher (Selminha) ir ao seu encontro. A esposa, que antes, na ausência do marido, do qual não sabe o paradeiro, foi intimada a depor e passa por violenta inquirição, tanto física quanto emocional, traumatizada e magoada, recusa-se a encontrar Arandir, convencida de que ele e o morto mantinham, de fato, uma relação amorosa. Diante da negação de Selminha, quem vai ao encontro do rapaz é a cunhada (Dália), que lhe declara amor e, em seguida, o sogro (Aprígio), que, após expulsar a filha do recinto, também revela a Arandir um amor inconfesso e o mata a tiros (PELLEGRINO,1993; QUARESMA, 2008).

No sentido de melhor posicionar o leitor acerca das motivações dos personagens e aprofundamento dos fatos com vistas à análise, abriremos um pouco mais o enredo: o jovem Arandir, protagonista de *O beijo no asfalto*, está casado há menos de um ano com Selminha, e se conhecem desde crianças. Ambos se casaram virgens. Enfrentam, entretanto, a incompreensível animosidade do pai da moça, Aprígio, viúvo, que mostra não perdoar o casamento da filha e é hostil com o genro. Ao acudir a vítima no asfalto, próximo à Praça da Bandeira, Arandir e o sogro voltavam de uma agência da Caixa Econômica onde o rapaz fora penhorar a aliança de casamento para conseguir o dinheiro que custearia o aborto que o casal decidiu fazer, por considerar indesejada e inoportuna a gravidez precoce. Desde o

¹⁹ Série *Nelson Rodrigues por ele mesmo*, Programa Fantástico, Rede Globo, exibido em 01 de outubro de 2017, às 21h.

casamento, Dália, a jovem cunhada, mora com o casal. Estas informações vão sendo desvendadas conforme o decorrer da trama, cuja organização é meticulosamente urdida pelo dramaturgo no sentido de manter leitor e espectador em permanente suspense.

Desde a estreia, em 1961, uma aura de transformação perpassa o texto de *O beijo no asfalto*, antes, durante e após a escrita. Já vimos que Nelson Rodrigues experimentava assuntos em *A vida como ela é...*, depois aprofundados no teatro, e assume a construção de *O beijo no asfalto* como resultado desse procedimento. Além dessa particularidade processual, o autor reconhece que o texto tem seu eixo dramático retirado de suas memórias. Por esses indicativos, inferimos que a obra é uma mescla entre imaginação e memória. Veremos, primeiramente, a fase que precede a construção do texto, ou mesmo os acontecimentos que podem ter influenciado seu processo de criação. É bastante divulgado o longo período decorrido entre a solicitação de Fernanda Montenegro e a entrega do texto. Na época, conforme Castro (1992), Rodrigues estava assoberbado de trabalho. Mas, levando-se em conta que escrevia teatro em casa e depois do expediente no jornal, o que acarretava, de fato, sobrecarga, uma das justificativas era a conclusão recente de *Boca de ouro*, seu texto teatral de número doze, de intrincada trama, no qual a imprensa também ocupa espaço protagonista. É sob essa influência que começa a gestar o novo texto encomendado.

Tanto nas crônicas memorialistas quanto nos contos de *A vida como ela é...* perfilam eixos temáticos e personagens, fortes marcas da poética rodrigueana, a envolver o amor e a morte, sexualidade latente, assassinato, adultério, a ideia do incesto, nudez, o papel coadjuvante dos vizinhos, o pai autoritário e moralista sempre a esconder segredos, além da presença da cunhada ingênua e sedutora. Esse cadinho temático, na forma de memória involuntária ou escolha deliberada, vai compor o universo dos personagens e situações de *O beijo no asfalto*. Talvez, ainda influenciado pela energia criativa dispensada em *Boca de ouro*, sua última criação dramática até então, Nelson Rodrigues irá, também, juntar a imprensa como fator preponderante do enredo, e avança nisso: inclui, na trama, um jornal real e que é seu empregador, *Última Hora*, a quem faz críticas severas no decorrer da ação, o que atinge o jornal como veículo de comunicação, mas se estende, em grande medida, ao proprietário e editor, Samuel Wainer, patrão de

Rodrigues, no caso, além de incluir como um dos personagens principais do novo texto, um colega de redação, o jornalista Amado Ribeiro. É natural que essa soma de escolhas redunde em situações definitivas. Antes, porém, teve a cautela de pedir e obter a devida autorização do editor de *Última Hora* para o uso de todas essas referências. Ocorre que uma coisa é uma ideia, outra, a obra pronta, divulgada e comentada, pois *O beijo no asfalto* teve polêmica carreira de sucesso após a estreia, em julho de 1961, embalada pela forte campanha publicitária a envolver seu lançamento, cujo *slogan* era: veja a peça e não conte seu final a ninguém (CASTRO, 1992).

A consequência da exposição de *Última Hora* como um pasquim sensacionalista e pouco empenhado na divulgação da verdade expõe o autor a uma situação vexatória, quando é solicitado pelo chefe Samuel Wainer que o dramaturgo retire do enredo qualquer referência ao jornal, o que não foi aceito por Rodrigues nem tampouco pela companhia teatral, em especial, o diretor do espetáculo, Fernando Torres, que possuía o documento prévio, autorizando a inclusão. Entretanto, o incidente causou o rompimento do jornalista com *Última Hora*, seu local de trabalho desde a fundação, havia dez anos, e que ajudou a sedimentar por conta da popularidade e sucesso de *A vida como ela é...* e de outros escritos. Logo, *O beijo no asfalto* estende seu caráter transformador para a vida profissional de Rodrigues. A famosa coluna folhetinesca ainda perduraria por certo tempo em outro jornal, mas o término não extingue sua matriz inventiva e transformadora, pois Nelson Rodrigues admite que muitos aspectos operados nos contos foram transpostos, depois, para a dramática (RODRIGUES, S., 2012; CASTRO, 1992).

Evidenciamos, anteriormente, o enredo e o projeto dramático de *A falecida*, originários de conto inédito escrito para a coluna de *Última Hora*. Entretanto, com relação à criação de *O beijo no asfalto*, o autor declara, em crônica memorialista, que a peça tem seu “núcleo lírico e dramático” retirado de acontecimento ocorrido há tempos com um colega de redação (RODRIGUES, 2009, p. 352). Em crônica publicada em 17 de maio de 1967, no jornal *Correio da Manhã*, portanto registro efetuado bem depois da construção dramática, e que integra suas *Memórias*, o autor relata:

Lembro-me de certo episódio da minha vida jornalística que me feriu para sempre. Imaginem vocês que tive, no *Globo*, um companheiro

admirável: - Pereira Rego. Disse admirável e preciso explicar. Inteligência mediana, nada brilhante, Pereira Rego limitava-se a redigir notas de aniversário, casamento, batizado, missas. Mas era de uma bondade fascinante. Como gostava de servir e repito: - servia como um santo. Tinha o riso mais doce que já vi na Terra. Uma tarde, Pereira Rego vai empenhar uma jóia, ali, na Caixa Econômica da Rua Treze de Maio. Foi lá a pé e voltou a pé, para *O Globo*. Ao atravessar na altura do “Tabuleiro da Baiana”, foi atropelado. Havia, na época, um tipo de ônibus que o povo batizara como “Arrasta Sandália”. E foi esse, justamente, que apanhou o meu companheiro. Dizem que o “Arrasta Sandália” passou por cima. Não sei. Houve corre-corre na rua. Um crioulo, que chegou antes de todos, apanhou a cabeça do atropelado e a pôs no regaço. E, então, veio com o sangue pisado, o apelo de Pereira Rego: “Me beija, me beija” (RODRIGUES, 2009, p. 351-352).

Algumas particularidades desse relato carecem de atenção. Segundo Castro (1992, p. 314), não foi a um crioulo que o companheiro jornalista pediu um beijo, mas sim a “uma jovem”. Isso pode denotar, à primeira vista, apenas coerência com o espírito polêmico de Rodrigues, que se soma à liberdade poética no sentido de envolver um homem negro no episódio, e assim polemizar ainda mais o conteúdo da narrativa. Entretanto, conforme referendado por Abdias do Nascimento (1993), Nelson Rodrigues foi um dos raros escritores do país a se manter firme na luta contra o racismo, igualando-o a outros poucos intelectuais brasileiros da época, que sistematicamente denunciaram e combateram a gratuidade da segregação do negro, particularmente nas letras, nas artes e nos esportes. Outro aspecto diz respeito à bondade e à pureza transmitidas por Rodrigues na descrição da personalidade do atropelado, que se aproxima, em alguma medida, do que ele vai imprimir na constituição dos caracteres do personagem Arandir, que na obra dramática ampara o atropelado e cede ao seu último pedido - um beijo final. Também a motivação de penhor que justifica a ida de Pereira Rego até a agência da Caixa Econômica, que se equipara à determinação de Arandir. A finalidade da penhora, que na crônica não é aprofundada e, por isso, demonstra apenas um possível contorno a uma dificuldade financeira iminente, no drama ganha relevo ao constituir-se num dos percalços do protagonista Arandir, quando se evidencia no decorrer da ação a verdadeira e duvidosa finalidade do negócio.

É fácil reconhecer a crônica memorialista que evoca o acidente de Pereira Rego como detentora do núcleo central do enredo de *O beijo no asfalto*, conforme propõe o autor, visto que o texto dramático congrega significativo número

de elementos conectores identificados na crônica memorialista. Também não se pode desprezar os traços da personalidade do acidentado distinguidos por Rodrigues na narrativa, mesmo porque, conforme já destacamos, essas características são aproveitadas na composição do personagem Arandir. Entretanto, seguindo a pista estabelecida pela fala do autor, que elege os contos de *A vida como ela é...* como laboratórios de experimento para a criação de personagens e situações visando à composição dramática, juntamente com a nossa indução a respeito da existência de outras pistas nas demais crônicas memorialistas, passaremos a analisar essas criações e suas possíveis transformações ou imbricações junto ao texto dramático.

Em crônica publicada em *O Globo*, no ano de 1967, para onde Nelson Rodrigues levou as suas memórias, agora sob o título de *Confissões*, o escritor relata um episódio que é determinante para a detecção de elementos conectores que transitam entre os aspectos característicos atribuídos a personagens descritos na crônica e no texto dramático, bem como particularidades factuais que se conectam, também, com o conto *O inferno*, de *A vida como ela é...*:

Na minha infância, tudo que acontecia parecia um vaticínio contra mim. Certa vez, eu saí com meu irmão Roberto. E vimos na rua São Francisco Xavier, rente ao meio fio, um garoto atropelado. Lá estava, a seu lado, a chama de uma vela. Em volta, gente espiando. Uma folha de jornal cobria o atropelado da cintura para cima, tapando o rosto. Senti, então, que meu destino estava ali. Voltamos para casa, eu e Roberto. Era como se a chama estivesse sonhando por mim. Cheguei em casa e aquilo não me saía da cabeça. Fui para o quintal; junto ao tanque, imaginei que um dia eu estaria no asfalto, rente ao meio fio. [...] nunca, na minha vida, tive tanta vontade de ser amigo de alguém (RODRIGUES, 1993-a, p. 53-54).

Constatamos conexão e imbricação existentes entre conto e crônica, alcançando a criação da cena final de *O beijo no asfalto*, conforme rege o autor por meio da extensa rubrica na qual demonstra a agonia de Arandir após ser atingido pelo tiro disparado pelo sogro. Interconexão que relaciona justamente a presença do jornal a envolver o corpo do rapaz, enquanto conector entre os dois gêneros textuais, numa metáfora dramática em que a imprensa seria de fato a assassina, ou, no mínimo, corresponsável pela sequência de equívocos que redundam naquela violência; também conector é o indicativo da luz cênica recomendada pelo autor que,

ao incidir em resistência sobre o corpo, remete à chama da vela a se extinguir com lentidão:

Aprígio atira, a primeira vez. Arandir cai de joelhos. Na queda, puxa uma folha de jornal, que estava aberta na cama. Torcendo-se, abre o jornal, como uma espécie de escudo ou de bandeira. Aprígio atira, novamente, varando o papel impresso. Num espasmo de dor, Arandir rasga a folha. E tomba, enrolando-se no jornal. Assim morre. [...] Cai a luz, em resistência, sobre o cadáver de Arandir. Trevas (RODRIGUES, 1993, p. 989).

A respeito da importância da luz na composição cênica de seus textos, o autor assevera, em crônica memorialista, que seu teatro é coroado de reverberações de sombra e de luz, pois “de texto em texto, a chama de um círio passa a outro círio, numa obsessão feérica que para sempre me persegue” (RODRIGUES, 2009, p. 144). No conto *O inferno*, escrito para *A vida como ela é...*, conforme antecipado, Nelson Rodrigues retoma a temática do atropelamento envolvendo uma criança. Além dessa característica, esboça intertextualidade com o texto teatral, marcada pelo fato de, novamente, um atropelado solicitar de seu próximo o cumprimento de um último pedido, de acordo com o trecho que segue:

Romualdo estava, no poste, esperando o ônibus. O garoto desconhecido aproximou-se e disse que era filho de d. Lucília e falou mais:

- Volta para minha mãe. É meu “último” pedido.

Romualdo não entendeu. Ou só entendeu quando o menino se atirou debaixo de um ônibus que passava a toda velocidade. A morte foi instantânea. Alta madrugada apareceu mais alguém para fazer quarto ao menino: era o assombrado, o enlouquecido Romualdo. Voltava, sim. E continuou voltando, escravo do “último pedido” de uma criança (RODRIGUES, 2012, p. 15).

Nelson Rodrigues dizia que toda vez que um personagem matava um outro, a tiros, em alguma de suas obras, de certo modo ele estava repetindo uma imitação da vida a envolver o assassinato, a sangue frio, de seu irmão Roberto Rodrigues (RODRIGUES, 2009). Analisava, também, a ausência do ódio como motivação para o crime nesse evento trágico – pois a assassina estava disposta a matar o pai ou qualquer um dos Rodrigues – o que causava nele um horror tamanho a ponto de, entre ser vítima ou assassino, preferir ser a vítima. Assim, avalia, sentiam-se também os irmãos diante da morte inocente de Roberto, um mártir, porque era como se a pureza houvesse sido posta em sacrifício (RODRIGUES, S.,

2012). No texto dramático, como já dissemos, também Arandir herda as marcas de pureza postas em Pereira Rego, talvez até, inconscientemente, o autor as tenha ido buscar naquilo que assinalava, nele, a personalidade do irmão morto.

Prosseguindo na busca de traços existentes nas crônicas de *A vida como ela é...* e suas conexões com o texto dramático, apontamos a presença de pais autoritários e moralistas, bastiões da moral que caem em tentação por conta de paixões desenfreadas e adultérios, normalmente envolvendo moças mais novas, de idade igual ou menor à das filhas, ocorrência existente tanto em *O monstro* quanto em *O justo*. Também aparecem cunhadas, caçulas e sedutoras, cunhados tímidos ou canalhas, tipos postos em *Ódio de cunhada*, *Diabólica* e *O monstro*, e que se constituem elementos conectores entre os contos folhetinescos de *Última Hora* e o texto teatral.

A escrita de *O beijo no asfalto* vai intensificar, conforme bem analisa Pellegrino (1993), a pesquisa do autor no aprofundamento de uma linguagem renovada, que ele iniciara com *Vestido de noiva*, em 1943, e perseguia a consolidação com as tragédias cariocas a conjugar expressão popular e gírias, num minucioso processo. No novo texto, essas escolhas permanecem, entretanto tema e linguagem avançam e sofisticam-se:

Vida e morte, grandeza e miséria, santidade e abjeção mais uma vez se misturam, e tudo se exprime através de uma linguagem lapidar, vigorosa, mobilíssima em seu ziguezague nervoso, capaz de criar uma atmosfera semântica de tensão dentro da qual a ação se desenvolve, respirando essa atmosfera e, ao mesmo tempo, ajudando a criá-la. Nelson Rodrigues, em sua peça, inaugura o diálogo sincopado, alusivo, no qual o discurso é bruscamente interrompido por um ponto final, para logo reiniciar-se e ser de novo cortado, com uma precisão de alta cirurgia. Sua força passa, assim, a residir na emanação tensional que é capaz de criar, nos golpes incisivos com que avança, organicamente inserido na tessitura dramática que faz com a linguagem um casamento indissolúvel (PELLEGRINO, 1993, p. 158-159).

Exemplos das palavras de Pellegrino (1993) podem ser vistos nos excertos que seguem, nos quais cortes abruptos, pontuação abundante e ausência de predicados sintetizam as falas e as consubstanciam em ação dramática, valorizadas pelas rubricas concisas, que marcam a presença latente do autor, também posicionado como narrador da ação; assim é na cena da delegacia:

ARUBA (*sôfrego e exultante*): - O Amado Ribeiro está lá embaixo! (*Cunha, que estava sentado, dá um pulo. Faz a volta da mesa*)

CUNHA: - Lá embaixo?

ARUBA: - Com o comissário. Disse que.

CUNHA (*agarrando o detetive*): - Arubinha, olha! Você vai dizer a esse moleque!

ARUBA: - Está com fotografia e tudo!

CUNHA: - Diz a ele, ouviu? Que se ele. Porque ele não me conhece, esse cachorro! (*Amado Ribeiro aparece. Chapéu na cabeça. Tem toda a aparência de um cafajeste dionisíaco*)

AMADO (*abrindo o gesto*): - O famoso Cunha!

CUNHA (*quase chorando de ódio, e, ainda assim, deslumbrado com o descaro do outro*): - Você?

AMADO: - Eu.

CUNHA (*furioso*): - Retire-se!

AMADO: - Cunha, um momento! Escuta!

CUNHA (*apoplético*): - Saia! (RODRIGUES, 1993, p. 943).

Na intensa discussão entre pai e filha:

SELMINHA (*atônita*): - O senhor está insinuando que.

APRÍGIO (*desesperado*): - O morto nunca veio aqui?

SELMINHA: - Mas eles não se conheciam? Meu marido, nunca nunca!

APRÍGIO (*violento*): - Escuta! Deixa eu falar, menina! Ontem, eu vim aqui, pessoalmente. Podia ter dado o recado, pelo telefone. Mas vim pra te perguntar se. Selminha, eles se conheciam?

SELMINHA (*espantada e ofegante*): - Mentira!

APRÍGIO (*com violência total*): - Não foi o primeiro beijo! Não foi a primeira vez!

SELMINHA (*na sua cólera*): - Dália tem razão!

APRÍGIO (*sem entender*): - Por que Dália?

SELMINHA: - O senhor tem ciúmes de mim.

APRÍGIO (*atônito*): - Eu?

SELMINHA: - Odeia Arandir!

APRÍGIO (*desatinado*): - Juro!

SELMINHA: - O senhor foi contra meu casamento. Contra!

APRÍGIO (*violento e suplicante*): - Eu sou pai. Pai. Preciso saber se eram amigos e que espécie de amizade!

SELMINHA: - O senhor não gosta de ninguém!

APRÍGIO: - Sou um velho! (RODRIGUES, 1993, p. 965-966).

E, também, na cena que marca a chegada de Arandir em casa, após depoimento na delegacia, incidente que dá início a sua ruína:

DÁLIA (*sôfrega*): - Olha Arandir! (*Arandir aparece. Vem cansado e febril. Selminha lança-se nos seus braços*)

SELMINHA (*na sua ternura ansiosa*): - Demorou, meu bem!

ARANDIR: - A polícia, sabe como é. (*Selminha passa a mão pelo rosto do marido*)
 SELMINHA (*amorosa*): - Pálido! (*Selminha tira o lenço do marido e enxuga o rosto*)
 ARANDIR: - Morto de sede!
 SELMINHA (*para a irmã*): - Água!
 ARANDIR: - Polícia é uma gente que. Dália, meu anjo. Água, sim?
 SELMINHA (*para a irmã*): - Gelada.
 ARANDIR (*para a cunhada*): - Gelada.
 DÁLIA: - Está suado.
 SELMINHA: - Mistura do filtro e gelada. (*Dália sai*) Tira o paletó.
 ARANDIR (*tirando o paletó*): - Calor.
 SELMINHA: - Gravata.
 ARANDIR (*tirando a gravata*): - Duas horas lá. (*Dália entra com o copo*)
 DÁLIA: - Fresquinha. (*Arandir segura o copo com as duas mãos*)
 ARANDIR (*antes de beber*): - Água linda! (*Arandir bebe, de uma vez só. Devolvendo o copo*) Você é um anjo! (RODRIGUES, 1993, p. 955-956).

Além dos traços ágeis e nervosos dos diálogos, essa última cena particularmente remete, no nosso entendimento, a um episódio da vida do autor, tratado em uma de suas primeiras confissões, e que incide sobre a memória da fome vivida com intensidade no início dos anos 1930 e que perdurou por uns bons cinco anos. O estado de abatimento do personagem Arandir ao deixar a delegacia conecta-se com certa passagem da vida de Rodrigues, quando ele não se reconhecia na fraqueza imposta pela fome e que apagava por completo a sua identidade (RODRIGUES, 2009). Na crônica publicada em *O Globo*, em 28 de dezembro de 1967, Rodrigues relata que, por vezes, “entrava num botequim e pedia: - ‘Me dá um copo de água, por obséquio’. Não estava bebendo, estava comendo água” (RODRIGUES, 1993-a, p. 70). Água, aqui, consubstanciada em alimento a tratar não apenas a fome em si, mas todas as privações e renúncias advindas dela. Também em correlação, Arandir, na cena referida, assume a água como ingrediente fundamental da vida, porque não só aplaca a sede, mas também a solidão, a impotência diante da inquirição sórdida pela qual passou, por isso a constatação adjetivada “água linda”.

Porque gostava de repetir e considerava, por vezes, não ser apenas repetição, mas, sim, a euforia de reescrever certos episódios, em obediência a esse traço poético de Rodrigues, transcrevemos outro fragmento memorialista do episódio ocorrido, ratificando nossa apreciação acerca do estado do protagonista de *O beijo no asfalto*:

Dirão vocês: - “Fome, em termos.” Não, não. Fome de verdade. Lembro-me de uma vez, em 1934, ou 35, em que entrei num boteco. Pedi, febril – “Por obséquio, quer me dar um copo de água da bica.” O garçom era um português. Sua cara tomou uma expressão de descontentamento cruel. Foi atender um outro que queria um maço de cigarros Olinda. Deixei passar um momento e insisti, com ardente humildade: - “Pode ser um copo de água?” Quase recusou. Mas finalmente deu-me o copo. [...] Quem entrasse no boteco, e me visse, havia de pensar que eu estava bebendo. Eu não bebia, eu comia água. Lembro-me perfeitamente da hora. Oito e pouco da noite. E aquela era minha primeira refeição (RODRIGUES, 2008, p. 403).

Tal qual em *A falecida*, o grotesco também está posto em *O beijo no asfalto*, exato e preciso no rendimento dramático e contextual, porque, primeiramente, denuncia a corrupção que coloca a polícia suja e covarde irmanada com a imprensa marrom, em cena de forte discussão entre o delegado Cunha e o repórter Amado Ribeiro, a revelar violência policial que finda em aborto de uma mulher depoente ou investigada. Noutra passagem, o velório do homem atropelado socorrido por Arandir, os parentes da viúva a alertam de que o enterro tem de sair logo, pois o corpo está a exalar mau cheiro devido ao calor. Mais adiante, Amado Ribeiro justifica a Aprígio o desmazelo de seu quarto de pensão devido à falta da arrumadeira “uma preta gorda que emprenhou e fez nela mesma um aborto com talo de mamona”. E conclui, ironizando vulgarmente a gravidade do caso: “Mas parece que, desta vez, houve perfuração. Perfuração. Está morre, não morre.” (RODRIGUES, 1993, p. 981). Entretanto, nenhuma dessas cenas citadas podem ser comparadas com aquela em que ocorre a inquirição de Selminha pelo delegado e o repórter, que raptam arbitrariamente a moça e a levam para um lugar ermo e desconhecido, a despeito de proteger a privacidade das investigações. Conforme cresce a intensidade dramática da cena, aparecem os primeiros palavrões inseridos pelo dramaturgo em um texto dramático, pedido que, conforme evidencia Castro (1992), a atriz e o marido encenador fizeram a Rodrigues.

Sergio Britto, intérprete do personagem Amado Ribeiro na célebre montagem inaugural do texto, descreve a cena em que são proferidos os palavrões e que termina com os dois agressores ordenando para que a moça fique nua:

CUNHA: - “O seu marido é barca da Cantareira, gilete, entendeu?”

SELMINHA: - “Meu marido é homem. Homem. Todo dia. Todo dia.”

AMADO RIBEIRO: - “Barca da Cantareira. Gilete. Cala a boca, sua filha da puta.” (BRITTO, 1996, p. 115).

No texto original de Nelson Rodrigues (1993, p. 977), a ação dramática progride em continuidade ao texto acima, cuja fala da personagem Selminha, entre ironia e incompreensão, a defender a virilidade do marido contra as sórdidas insinuações do delegado e do repórter, é a seguinte na íntegra: “Ou o senhor não entende que? Eu conheço muitas que é uma vez por semana, duas e, até, 15 em 15 dias. Mas meu marido todo o dia! Todo o dia! Todo dia! (*num berro selvagem*) Meu marido é homem! Homem!”.

Após os xingamentos proferidos pelo personagem de Amado Ribeiro, conforme explicita Britto na referência acima, a cena atinge o seu ápice, em que o autor denuncia a evidência da tortura, no texto, e sua recusa a esse ato arbitrário em todos os sentidos, marcada pela rubrica final sintetizada em única palavra, trevas:

SELMINHA (*desprende-se com violência. Desfigurada pela cólera, esganiça a voz*): - Seus indecentes! Indecentes! E você! (*marcando o delegado*) Você que é pai! Sua filha é noiva e olha! Tomara que o noivo de sua filha seja tão homem como o meu marido! (*Cunha atira-se contra Selminha*)

CUNHA: - Ó sua! Lhe quebro os cornos!

AMADO (*interpondo-se*): - Espera! Calma! (*para Selminha, feroz*) Tira a roupa! Fica nua. Tira tudo! (*Trevas*) (RODRIGUES, 1993, p. 977).

Essa cena intensa, conforme relata o ator Sergio Britto (1996), dividia a plateia, e normalmente era vaiada ou aplaudida, por vezes obtendo da assistência as duas reações ao mesmo tempo; via de regra, era o momento definitivo para os espectadores mais conservadores arrastarem suas esposas pelo braço num gesto de protesto, sem antes dirigir aos atores e autor improperios em que tarado era o termo mais ameno. Fernanda Montenegro²⁰ relata que esse tipo de reação era comum durante as sessões, em que os brados eram proferidos em nome da família brasileira, da moral e dos bons costumes. A respeito da inclusão de palavrões no texto original, a atriz analisa que Nelson Rodrigues, com maestria, optou por nomes que não são comumente ditos nas ruas, puramente vulgares, mas foi buscar na simbologia algo atravessado e muito pior.

²⁰ Programa *De lá pra cá*, TV Brasil, exibido em 21 de março de 2010, domingo, às 18h, em comemoração aos 30 anos da morte de Nelson Rodrigues (1/3). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aNtqHUFcVjo&t=690s>. Acesso em: 18 set. 2019.

A inclusão dos palavrões não é a única particularidade processual a envolver a criação de *O beijo no asfalto*. Antes mesmo de sua escrita, o texto teatral coloca-se na história do teatro e da literatura dramática brasileira como um dos momentos mais significativos a revelar o processo de criação de uma obra e o caminho percorrido até sua encenação e ação transformadora. Em *O anjo pornográfico* (CASTRO, 1992), está registrado que Fernanda Montenegro levou quase um ano para conseguir um texto de Nelson Rodrigues para sua companhia carioca *Teatro dos Sete*. A atriz parou de ligar depois de tantas desculpas do autor, a ponto de imaginar que o texto não sairia. Ruy Castro assevera que “em fins de 1960, Nelson Rodrigues a procurou, a ela e seu marido, Fernando Torres”, que seria o diretor do espetáculo, “para entregar-lhes o texto de *O beijo no asfalto*”. O biógrafo vai além e fixa o tempo integral de escrita textual em vinte e um dias (CASTRO, 1992, p. 314), informação que é corrigida pela atriz, conforme depoimento especialmente gravado para essa pesquisa:

O Nelson não entregou *O beijo no asfalto* inteiro, logo de saída, ele levou um bom ano, entregou uma parte e, logo em seguida, outra parte. Frequentava todos os ensaios, levava alguns amigos, assim do... da profunda ligação dele, como Otto Lara Rezende... e jamais deixou de ir todo dia ao teatro enquanto a peça esteve em cartaz.²¹

A esse respeito, também é valioso o informe do ator Sergio Britto (1996), registrado em seu livro *Fábrica de ilusão: 50 anos de teatro*, e que ratifica a escrita processual do texto rodrigueano:

Quando Nelson escreveu o seu 1º. ato, nós estávamos entusiasmados. Quando nos trouxe o 2º. ato, permaneceu o mesmo entusiasmo, mas quando ele apareceu com o 3º ato fatalmente resolvido, nós protestamos. É que ele discutia conosco a confecção desse seu texto dia-a-dia e de repente traz um final que, em nossa opinião, não era o verdadeiro final da peça. [...] Essa morte passional destruía tudo. [...] Tentamos tudo: “Nelson, esse pai tem que ser a arma social repressora que mata Arandir. Não pode ser apenas um passional que mata o objeto amado. Sua peça fica menor. Não adiantou nada (BRITTO, 1996, p. 115).

²¹ Depoimento da atriz Fernanda Montenegro, enviado por mídia eletrônica em atendimento ao pedido do autor desta tese, recebido em 17 de agosto de 2017.

Em *Fernanda Montenegro: itinerário autobiográfico* (2018), obra em que a atriz documenta sua trajetória artística, há a inserção de cópia do bilhete escrito de próprio punho e assinado pelo dramaturgo Nelson Rodrigues, no qual ele atesta o compromisso de entregar à *Sociedade Teatro dos Sete*, no prazo de vinte dias, a contar da data de sua assinatura, os dois atos restantes da peça *O beijo no asfalto*. O documento tem a data de 07 de julho de 1960, e o testemunham com suas assinaturas vários integrantes do elenco da peça. A soma desse conjunto de informações baliza nossa convicção de que estamos diante de um momento singular da dramaturgia brasileira: um coletivo de teatro – talvez o mais importante da cidade do Rio de Janeiro naquele momento – que desde a sua criação impunha como “objetivo primeiro valorizar os autores brasileiros”, considerando-os “base da visão cultural/teatral a ser implantada”, recorre a um dramaturgo reconhecidamente vinculado ao modernismo teatral no Brasil e lhe faz a encomenda de um texto (MONTENEGRO, 2018, p. 97). Até então, é a primeira criação dramática de Nelson Rodrigues produzida em atendimento a um pedido, e ele a escreve acompanhando o processo de ensaios desses artistas. Esse acontecimento se reverte num marco da história da dramaturgia e da poética cênica nacionais. O depoimento fornecido por Fernanda Montenegro dimensiona a importância e os resultados advindos dessa experiência:

Eu devo dizer que essa peça foi um escândalo. Lotávamos um teatro de seiscentos lugares de terça a domingo, coisa que hoje não aconteceria certamente, mas isso foi nos anos 1960, é... 61, se não me engano, 60, 61. Não havia um dia em que na plateia alguém não protestasse em nome da família brasileira e o Nelson era tratado como um tarado que devia ser preso, um horror ambulante. Você vê, os anos passam e eu acho que se ganha uma liberdade imensa no pensar humano. Isso não quer dizer que muita gente ainda possa achar que aquela... que seja peça de tarado, de louco. É que, às vezes, a criação desafia e antecede uma postura social que leva tempo para se chegar lá, a ter resistência, a ter compreensão de que a vida pode ser contada de diversas maneiras e com total liberdade onde quer que ela aconteça.²²

Essa prospecção a que se refere a atriz pode ser observada no pioneirismo do texto em discutir assuntos tabus e polêmicos, ainda hoje causadores de constantes divergências entre os vários segmentos sociais, tais como: incesto,

²² Continuidade do depoimento da atriz Fernanda Montenegro, anteriormente citado.

aborto, racismo, homofobia, orgasmo, violência policial e tortura, poder da mídia, tutela do corpo feminino e *bullying*, isso muito antes desse conceito existir, de fato. Desde sua estreia, em 1961, o texto de *O beijo no asfalto* tem sido montado em todas as regiões do país e, também, no exterior. Seu enredo já alcançou várias adaptações, incluindo o cinema (CALLARI, 2012), a dança (GARCIA, 2010/2011) e o espetáculo musical²³. Recentemente, vimos noticiada, em variados organismos de imprensa nacionais, a informação de que a atriz e produtora americana Viola Davis adquiriu os direitos autorais do texto visando à produção de filme, série de televisão e musical na Broadway²⁴. Com isso, realiza-se uma fantasia absurda de Nelson Rodrigues alimentada após a estreia de *Vestido de noiva* e seu repentino sucesso, em 1943, e que ele reviveu nas crônicas memorialistas postas em *Memórias: a menina sem estrela*:

Fui andando e ia dilacerado de alegria. E, então comecei a pensar no futuro. [...] Imaginei que *Vestido de noiva* ia ser traduzido em não sei quantos idiomas, representado em Tóquio e na Broadway, filmado em Hollywood. [...] Mas eu era outro. [...] Minha peça teria uma promoção natural (RODRIGUES, 2009, p. 262-263).

E continua em outra crônica:

Nas minhas atuais crônicas de futebol, digo que certos jogadores são carregados na bandeja, e de maçã na boca, como um leitão assado. Essa metáfora também me cabia nos tempos de *Vestido de noiva*. Por vezes, me sentia carregado numa prodigiosa bandeja. Todas as noites, antes do sono, baixava em mim uma obsessão linda: - “Hollywood vai me descobrir”. [...] Eu, na Broadway, eu em Tóquio. Lembro-me de que, certa vez, fui, à tarde, ao Teatro Municipal, fazer não sei o quê. Parei um momento no palco imenso e vazio. E, de repente, uma tensão dionisíaca inundou o teatro deserto. No alto, a cúpula estava ressoante das palmas espectrais. Ouvi de novo a voz [...] chamando: - “O autor!” Saí do teatro, febril de glória (RODRIGUES, 2009, p. 322).

Em *O beijo no asfalto*, o emblemático incidente do beijo, que pode ser lido como representação do encontro do homem com sua própria morte, por isso revelador, ocorre com o protagonista Arandir, que depois de se defrontar com o

²³ *O beijo no asfalto* – o musical. A esse respeito ver site: obeijonoasfalto.com.br – Acesso em 13 ago. 2019.

²⁴ Notícia veiculada pelo Jornal *O Globo*, em 09 de agosto de 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/vencedora-do-oscar-viola-davis-vai-levar-beijo-no-asfalto-de-nelson-rodrigues-para-teatro-cinema-tv-nos-eua-23865805>. Acesso em: 12 ago. 2019.

acidente, socorrer o moribundo, atender ao último pedido e beijá-lo, vive a necessidade mundana de primeira ordem que é esclarecer e justificar o ocorrido. No âmbito do prosaísmo, Nelson Rodrigues institui, de certa maneira com o drama de Arandir, a figura do adúltero. No texto, a morte desencadeia a ação da peça e a permeia, assim como a encerra. Entretanto, a questão da penhora da joia fica sem terminação, pois a gravidez não foi interrompida. Selminha dará à luz o filho de Arandir e o nascimento, conforme Magaldi (2010), responderá à morte. Conforme analisa Magaldi (2010), Arandir condenou-se no momento em que decidiu penhorar a aliança de casamento para viabilizar o dinheiro que custearia o aborto de seu primeiro filho. A morte se anuncia e é anunciada a partir da formulação do pedido do beijo, e assume o papel da esfinge quando congela um momento maravilhoso que é selado pelo toque dos lábios. Projetar a morte por meio de um aborto planejado e “dar de cara” com ela se institui como petrificante coincidência. Nelson Rodrigues é um autor que se embrenha no espaço urbano para descobrir os mitos ali existentes e, com isso, reaviva seus próprios enigmas. Nesse exercício, aproxima-se da figura do alquimista, citado por Schino (2012), no caso, a discutir os espaços de criação nos centros de estudos teatrais da Europa, mas que se achega às formulações rodrigueanas, seja na pesquisa da linguagem, de temas que aborda e, particularmente, de como o autor articula vida e morte num relato poético que, enfim, também amalgama arte e vida, e

como alquimista [...] permanece fiel a uma tradição mística e no seu laboratório a primeira operação é conduzida em si próprio, [...] e na sua própria experiência. O alquimista faz isso com o rigor do procedimento científico, mas também por caminhos bem apropriados aos problemas inerentes à arte. E essa transmutação interior é sempre inseparável do experimento (SCHINO, 2012, p. 23).

5 DESENLACE OU EPÍLOGO – A beleza mórbida e amarga de um autor maldito e desagradável... ou toda unanimidade é burra

5.1 QUINTA RUBRICA

Um menino a quem o pai desde cedo elogiava o espírito audacioso, que abandona os bancos escolares antes do término do antigo ginásio e busca a formação autodidata na melhor literatura que consegue surrupiar nas estantes do pai e dos irmãos mais velhos, funda um jornal ainda na pré-adolescência e já o impregna de apurada ironia e afiado senso crítico – traços que marcarão a sua produção literária – assume a profissão de jornalista aos 13 anos como repórter policial, pois “queria escrever sobre os que vivem de amor, morrem de amor ou matam por amor” (RODRIGUES, 2008, p. 272). Torna-se, por fim, o maior dramaturgo brasileiro do século XX; assim é Nelson Rodrigues. A morbidez o acompanha desde a meninice, sentimento que ele assume como graça de Deus porque embebido de pendor cristão, e do qual não se envergonha (RODRIGUES, 1997, p. 110), acrescido de uma amargura que melhor se expressa no estado de permanente paixão que adornava o espírito de Rodrigues desde o início da adolescência, e que tem sua definição mais exata ao aproximá-la da atmosfera de *fog*, tão comum aos adeptos da *belle époque*, conforme expressa o seu biógrafo Ruy Castro (1992).

Em meio a tantas estabilidades postas, é conveniente que se busque a afirmativa do próprio Nelson Rodrigues quando diz temer aqueles que vivem de certezas (RODRIGUES, 2008). E, novamente, como num presságio bastante comum no eixo das tragédias, na maturidade, quando ele se viu movido pela mais clara convicção, baseado no seu contundente aforismo de que “toda unanimidade é burra” (RODRIGUES, 1997, p. 171), a certeza lhe pousou no colo e mostrou a sua face mais duvidosa. Falamos aqui da mácula maior do dramaturgo enquanto intelectual crítico, e da decepção idem: a adesão aos militares. Descobriu o seu equívoco do modo mais doloroso porque na própria carne. Nelson Rodrigues prezava a liberdade mais que o pão (RODRIGUES, 1997) e descobriu que o filho caçula não somente foi preso pelo governo que defendia, mas torturado com violência. Depois dessa constatação, o escritor se recolheu e abraçou a causa da

luta pela anistia política que favoreceria o filho, mas também todos os demais presos em condição semelhante, e passou a ser visto em situações que antes deplorava: atos e movimentos, mesmo que fosse em favor da liberdade. Fernanda Montenegro, ao comentar esse assunto, lastima a adesão do autor aos militares, entretanto, defende a isenção de sua obra, que no entendimento da atriz é maior que isso, e complementa: “Talvez ele (Nelson Rodrigues) seja maior até do que ele mesmo”.²⁵

O pensamento analítico e irônico, a poética e o caráter de estranhamento de sua escrita se estabelecem como favoráveis à obra dramática que inaugurou e executou, ou deixou executar, em encenações, criações originais e transformações, e estes atributos, acrescidos de todos os outros já enumerados no desenvolvimento desta tese, o afastam do rótulo de reacionário. A produção narrativa rodrigueana, de acordo com Cony (2008, p. 19), independentemente das particularidades de cada um dos gêneros textuais, traz o charme da invenção de uma linguagem única e definitiva e, por isso, torna-se “caso excepcional e glorioso em nossa literatura”. Assim, a totalidade de sua produção literária, por conta da sonoridade, resistência e incentivo, redime o autor de qualquer posicionamento equivocado, como afirma o dramaturgo Plínio Marcos – um dos muitos dramaturgos tocados pela escrita de Rodrigues, no documentário televisivo *Nelson Rodrigues, personagem de si mesmo* (1993): “A obra dele é revolucionária e é isto que conta” (NELSON..., 2015).²⁶

5.2 CENA 1 – ACUSAÇÃO E REDENÇÃO

Enquanto o adjetivo era a assumida e grande tara estilística de Nelson Rodrigues (1997), nas ruas, tarado era o adjetivo mais comum para qualificar o jornalista e escritor. Sonoramente, vibrava no rádio e nos demais espaços onde era possível ouvir a voz de Carlos Lacerda a vociferar naqueles primeiros anos da década de 1950: “O tarado Nelson Rodrigues!” (RODRIGUES, 2009, p. 98). Assim, o político e jornalista qualificava o autor, buscando atingir o grande rival e inimigo Samuel Wainer e sua *Última Hora*, sustentáculo do governo Vargas, a quem Lacerda

²⁵ Lançamento da Série *Nelson Rodrigues por ele mesmo*, Programa Fantástico, Rede Globo, exibido em 03 de setembro de 2017, às 21h.

²⁶ Direção de Cristina Fonseca, produção da Rede Cultura, exibido em 21 de dezembro de 2006. Conteúdo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f-DLJdi3-Ns&t=5s>. Acesso em: 14 ago. 2017.

fazia acirrada oposição. Entretanto, o depreciativo *tarado* acompanhava Rodrigues há muito tempo. Conforme dito, nas suas memórias ele analisa que as professoras da escola primária já o olhavam com certo temor e curiosidade latente (RODRIGUES, 2009). Mas, o que era um prognóstico concretizou-se, segundo avaliação e assunção popular e, juntamente com o tarado, vieram, também, outros denotativos, sinônimos ou não, mas nada recomendáveis: louco, mórbido, escandaloso, violento, pervertido, amoral, cérebro doentio, caso de polícia e outros tantos, a perder de vista. Ao defender-se, afirmava que, no caso de escolher um epitáfio, elegeria o seguinte: “Aqui jaz Nelson Rodrigues, assassinado pelos imbecis de ambos os sexos” (RODRIGUES, 1997).

Na imprensa, Rodrigues era considerado um jornalista inconveniente; no teatro, a escrita despertava a ira e os personagens eram, via de regra, considerados fora da normalidade. Em 1961, ao comentar acerca de seus dois textos teatrais mais recentes, *Boca de ouro* e *O beijo no asfalto*, não faz concessão aos críticos mordazes:

Amigos, a obra de arte é a que escoiceia. [...] E essa agressão contínua é a marca de todo o meu teatro. [...] Não tem sentido aplaudir meu teatro. É tão absurdo como seria o aplauso da vítima à própria agressão. Eis o que queria dizer: o verdadeiro teatro agride sempre. Agredidos o autor, o diretor, os intérpretes, os personagens e os espectadores. [...] Quando escrevo as minhas peças, eu condeno todo mundo e a mim próprio. Uma vez, duas peças minhas foram vaiadas no Municipal do Rio [...]. Certa, certíssima a reação da platéia. Ofendida, reagia. Humilhada, esperneava. [...] Porque o que estava projetado no palco era a face horrenda de todos nós, inclusive a minha (RODRIGUES, 2004, p. 281).

Diante da opção em avivar o semblante medonho dos personagens, fato que lhe era cobrado até pelos amigos, Nelson Rodrigues defendia-se reafirmando as características triviais de suas figuras dramáticas: “meus personagens são como todo mundo, daí a repulsa que provocam. Ninguém gosta de ver no palco suas íntimas chagas, suas inconfessas abjeções” (RODRIGUES, 1997, p. 134).

O temor infantil de Rodrigues, causado pela possível descoberta de plágio envolvendo a poesia de Raimundo Correia, não se concretiza, entretanto, a obra dramática do autor foi acusada de ser objeto de imitação ou cópia em dois momentos exponenciais de sua criação. Primeiramente, a pesquisadora Iná

Camargo Costa, conforme relata Faria (1998), mesmo com muito tato para não macular a imagem do autor de *Vestido de noiva*, põe em discussão a veracidade da origem do recurso do *flashback* operado por Rodrigues na construção de seu texto referencial da modernidade do teatro brasileiro. Ainda segundo Faria (1998), a pesquisadora não enxerga o cinema como possível recurso formal para a criação do texto, e sim que o dramaturgo teria se inspirado na peça *L'Inconnue d'Arras*, de Armand Salacrou²⁷, adaptando-o após leitura. Faria (1998) discorda desse problemático parentesco incitado por Costa e acata uma visão mais abrangente, segundo a qual não se pode estabelecer influência de um autor sobre o outro, mas, respeitar a utilização de um mesmo recurso oriundo de fonte idêntica e motivadora que é o cinema.

Posteriormente, Mostaço (1996, p. 73) vai apontar, também, “vaga inspiração para o enredo de *A falecida*”, obtida por Rodrigues em *Vestir os nus*, do italiano Luigi Pirandello²⁸, e estende essa origem para outra criação rodrigueana que é *Toda nudez será castigada*. Tanto numa obra quanto na outra já discutimos, neste estudo, os objetos e fontes motivadoras do autor. Entretanto, é louvável a correlação com Pirandello. Nelson Rodrigues narra em suas memórias que na estreia de *Vestido de noiva* grande parte dos espectadores o interpelava, após assistir à encenação de Ziembinski, para indagar acerca da percepção de similaridade do seu texto com outros escritos do autor italiano, ao que concordava por insegurança e timidez. Depois, mais seguro, irá assumir essa ignorância de juventude, ao reconhecer, naquele momento, total desconhecimento das obras de grandes autores teatrais, inclusive Shakespeare (RODRIGUES, 2009). Sábato Magaldi (2004-a), ao traçar certo paralelo entre a obra dramática de Nelson Rodrigues e Oswald de Andrade, constrói um pensamento que auxilia na compreensão de certas coincidências criativas, como essas tratadas acima, mesmo ao envolver criadores de épocas distintas, quando “preocupações iguais andam pelo ar, até em latitudes diferentes”, o que faz com que “um clima do tempo” toque os indivíduos os mais

²⁷ *A desconhecida de Arras*, texto do dramaturgo francês Armand Salacrou (1899-1989), encenado no Brasil (SP), em 1953, pelo Teatro Brasileiro de Comédia – TBC.

²⁸ Luigi Pirandello (1867-1936), dramaturgo, poeta e romancista italiano, cuja obra dramática mais conhecida entre os brasileiros é *Seis personagens à procura de um autor*, escrita em 1921 e encenada pela primeira vez no Brasil, também em SP pelo Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, em 1951.

diversos e lhes transmita “um espírito comum mesmo em experiências que não se comunicaram” (MAGALDI, 2004-a, p. 161).

No momento em que citamos Oswald de Andrade, pois que o eixo desta nossa escrita busca a querela e a delação, é oportuno que apontemos algumas diferenças acusatórias entre o autor de *O rei da vela* e Nelson Rodrigues. A rebeldia e o poder de incomodar, traços marcantes da forte personalidade de ambos, conforme Magaldi (2004-a), dificilmente poderia levá-los a assumir posições comuns. Além disso, havia a radical e recíproca hostilidade no âmbito da política – Andrade foi ativo militante comunista durante certo período. Embora a primeira referência de Oswald a Nelson, por ocasião do sucesso de *Vestido de noiva*, tenha sido simpática, não demoraria para que a afeição de Andrade tomasse rumo oposto, sobrando, inclusive, para o texto antes elogiado. Assim, *Vestido de noiva* é acusado de obsceno e “simples notícia de jornal” circundada de alguns “sustos cênicos”, escrita por “folhetinista medíocre”, encoberto pelo “pseudônimo de Suzana Flag”. Na sequência, desmerece *Álbum de família*, segundo ele escrito por um “analfabeto coroadado de louros” e detentor de “ferraduras mentais”. Ao texto, destina o qualificativo de fatigante dramalhão a incomodar gente séria, que na avaliação de Andrade seriam os censores que tiveram o desprazer em se ocupar na análise da interdita e mais recente “grosseira patacoada do Sr. Nelson Rodrigues” (MAGALDI, 2004-a, p. 168).

Diante dessa intriga não se tem notícia de um texto do autor confrontando diretamente Oswald de Andrade, a não ser algumas frases espirituosas que bem se aplicam ao caso, tais como: “Os inteligentes ameaçam o teatro brasileiro. Um dia teremos de chamar os idiotas para salvá-lo” (RODRIGUES, 1997, p. 162), ou, “Desconfio muito dos veementes. Via de regra, o sujeito que esbraveja está a um milímetro do erro e da obtusidade” (RODRIGUES, 1997, p. 173). Apesar das diferenças ideológicas, conforme avalia Magaldi (2004-a), ambos os dramaturgos foram fundamentais influenciadores para o futuro da dramaturgia brasileira, particularmente, nas décadas de 1960 e 1970, cujas referências espelham diálogos telegráficos e espírito de síntese, juntamente à busca da palavra essencial, sem paralelo antes da obra dos dois expoentes dramaturgos da nossa modernidade.

Entretanto, o embaraço maior em que se envolveu Nelson Rodrigues, reside na simpatia obtusa que insistiu em destinar ao governo da

ditadura militar. Aproximação bastante estranha diante do rol de amigos íntimos ligados ou simpatizantes com a esquerda. Por inúmeras vezes, Rodrigues se dirigiu a quartéis para defender e prestar testemunho, ou mesmo assinar documentos responsabilizando-se pelos atos pós-soltura de amigos próximos, ou não muito chegados, e mesmo parentes de amigos (CASTRO, 1992). Por ser um dos poucos intelectuais com alguma afinidade com o regime, o que o fazia peça de grande valor para o sistema, Rodrigues despertava a atenção de alguns militares, assim como a desconfiança de outros, que deixavam escapar, discretamente, perceber no escritor um papel de duplo agente. Conforme Castro (1992), isso tinha lá seu fundo de verdade, pois muito bem informado acerca de quem estava sendo visado, diante de ameaça, o autor corria a avisar as famílias amigas na busca de uma providência antecipada. Também não se intimidava ou deixava escapar ocasiões para cobranças aos membros do regime. Merecem destaque dois episódios: no primeiro, informado das prisões dos cantores Gilberto Gil e Caetano Veloso, e ciente de rumores de tortura praticada contra ambos, Rodrigues não se intimida, ao ser cumprimentado por um general num restaurante, de súbito indagar da prisão dos cantores e o motivo de tanta perseguição, o que deixou o militar constrangido e sem palavras. Noutra passagem, defendendo a soltura do filho preso há sete anos e também a dos demais presos políticos por meio de ampla anistia, ao final de uma entrevista emenda recado ao Presidente da República da época, General João Baptista Figueiredo:

“O recado é para o presidente da República, que eu chamarei de você – porque ele é um homem simples, carioca como eu, mais moço do que eu, pai como eu. Escuta aqui, Figueiredo. Muitos presidentes realizaram obras maravilhosas, faraônicas. Construíram estradas, acabaram com a inflação – o diabo. Mas nenhum deles teve a chance que você tem. A bondade está acima das leis. A generosidade, a clemência, a misericórdia são os mais belos sentimentos que um ser humano pode ter. [...] Um país não pode viver dividido. Você estendeu a mão. Como podem apertá-la os brasileiros que estão detidos? Solte esses rapazes, Figueiredo. [...] Por favor, Figueiredo, solte meu filho” (CASTRO, 1992, p. 407).

É possível que Nelson Rodrigues não acreditasse na ciência e envolvimento dos presidentes militares nos episódios envolvendo tortura nos quartéis, após o Ato Institucional nº 5, que marca o endurecimento do regime. Do contrário, não teria difundido em suas crônicas diárias da época, ainda certa

simpatia e admiração, distribuído elogios e até revelado alguma proximidade com o presidente da fase mais repugnante do regime militar – General Emílio Garrastazu Médici, cujo governo durou entre os anos 1969 e 1974, justo o período em que ocorre a captura do filho (RODRIGUES, 2008). Em 1970, ao ser informado da prisão de Nelsinho e começar a busca por informações que esclarecessem o seu paradeiro, diante da morosidade, desencontro de informações e exaustão, em última cartada, o autor ameaçou recorrer ao Presidente Médici. O filho foi rapidamente encontrado e ele o pode ver (CASTRO, 1992).

Nas crônicas escritas entre os anos 1968 e 1974, fase mais tormentosa do governo da ditadura militar, muitas delas reunidas em *O reacionário: memórias e confissões* (RODRIGUES, 2008), o nome do Presidente Médici é citado de forma elogiosa em, pelo menos, quinze crônicas, mesmo naquelas publicadas em datas posteriores à prisão do filho. Em muitos desses escritos, as exaltações são equivocadas e provocadoras e, por vezes pueris, ou, arbitrárias e delirantes conforme classifica o próprio Rodrigues. Por conta da esclarecedora nota do editor, com relação à obra citada, que garante preservar a manutenção das crônicas de acordo com a escolha e organização do autor quando da primeira edição lançada em 1977, com o devido cuidado para a inclusão de datas e jornais em que foram publicadas originalmente, o que não deixa dúvidas acerca da relação entre datas, períodos e os acontecimentos, causa estranheza a exaltação ao presidente militar, o que se configura como extremo paradoxo, como no trecho que segue e que teve seu registro na edição de *O Globo*, em 25 de maio de 1973 (RODRIGUES, 2008):

Eu vou falar do Presidente Garrastazu Médici que, segundo me afirmam, também sabe ouvir. Dizem que ele não gosta de ser chamado Garrastazu; prefere o Médici. Mas ai de mim, ai de mim. O nome Garrastazu me fascina. Quando me disseram que, entre os possíveis presidentes, estava ele, disse eu: - "*Garrastazu é nome de presidente.*" Vocês entendem? Garrastazu, repito, é nome histórico. E não só o nome. Era também fisicamente presidencial. Lembrem-se das outras figuras presidenciais. Pela primeira vez, temos um Presidente alto. Façam uma retrospectiva: - Delfim Moreira, Venceslau, Bernardes, Getúlio, Jango, Castelo, Costa e Silva. Todos baixos ou, na melhor das hipóteses, estatura média. O Presidente Médici (eu digo Médici, mas sou muito mais sensível a Garrastazu) é o primeiro Presidente alto do Brasil. Pode parecer frívolo ou gratuito que eu esteja insistindo no irrelevante, no secundário. Não, não. Um administrador pode ter qualquer altura ou cara. Mas História e Lenda exigem do estadista certas condições físicas. [...] Um estadista precisa ter caráter no perfil e, repito, um perfil vale como um vaticínio.

A figura de Garrastazu Médici não é a de quem vai exercer uma vaga função administrativa. Sente-se que é um homem capaz de grande coragem histórica (RODRIGUES, 2008, p. 125-126).

É de estranhar que um homem, maduro, sagaz e profundamente conhecedor da alma humana, pois construtor de caracteres os mais diversos, tenha se equivocado em tão alto grau. Consideramos, entretanto, que ao utilizar uma de suas marcas poéticas mais frequentes, que é a repetição, por conta do efeito posto no eco do sobrenome do presidente militar, Nelson Rodrigues tenha operado a ironia de forma velada, mas altamente eficaz. De acordo com Cony (2008, p. 18-19), não se pode negar o reacionarismo de Nelson Rodrigues, pois “a ira contra as esquerdas chegou ao ponto de fazê-lo elogiar realizações inúteis, como a Transamazônica, na miopia equivalente com que escolheu personagens que lutavam contra o arbítrio como alvos preferenciais de suas críticas”, como por exemplo, Dom Hélder Câmara. De fato, acreditamos que o autor se deixou cegar acerca do totalitarismo da direita, embora tenha dito em várias ocasiões execrar ambos os lados: “Devoto à direita o mesmo horror que tenho pela esquerda. Eu sou, obviamente – meu Deus do céu! –, por todas as razões, inclusive pessoais, um enojado absoluto com a ignomínia” (RODRIGUES, 1996, p. 53). Ainda assim, fato louvável, a maioria de seus críticos recorre à dimensão de sua obra como instrumento de defesa, numa correlação em que a validade do pensamento de um homem se traduz por suas ações, e estas, no caso de Rodrigues, são fortificadas com base na obra criada e consolidada. Cony (2008, p. 18) reafirma essa análise na continuidade do texto prefácio à edição de *O reacionário*, em que sobreleva a obra transformadora e redentora do autor: “o reacionarismo de Nelson não combinava com a revolução que promoveu em nosso teatro e na feitura do texto literário”. A esse coro, junta-se Pellegrino (1993, p. 239) a distinguir a magnitude do escritor Nelson Rodrigues: “Era um homem de extraordinário talento literário e como talento literário não pode existir isolado [...] – Nelson foi em todos os sentidos um grande homem. Era inteiramente genial”.

5.3 CENA 2 – CAI O PANO

Depois de nos presentear, em agosto de 2017, com o depoimento que ratifica e esclarece os interstícios processuais a envolver a escrita e a encenação primeira de *O beijo no asfalto*, um ano depois, em agosto de 2018,

Fernanda Montenegro esteve em Londrina para apresentações da leitura dramática de *Nelson Rodrigues por ele mesmo*, na edição do FILO – Festival Internacional de Londrina. Agradecidos pela carinhosa acolhida e resposta ao nosso pedido acadêmico, mandamos-lhe flores, fomos ver o espetáculo (que já havíamos visto por duas vezes) e, ao final, diante da quantidade de pessoas ávidas por cumprimentá-la, decidimos enviar felicitações por recado, intermediado por sua produtora Carmen Melo. Por volta de meia noite, para nossa surpresa, recebemos uma mensagem de voz da atriz, cuja importância e pertinência do teor reproduzimos aqui, pois, também, transfere para este trabalho a responsabilidade de divulgar o nome e a obra rodrigueanas:

- “Prezado José, é Fernanda. Estou sabendo que você esteve lá no teatro, estou sabendo que você gostou, fico feliz. Fazemos parte do clube do Nelson Rodrigues e isso nos aproxima. Então, por você ter estado no teatro, por você ter aceitado o meu trabalho da maneira gentil como você manda no recado, eu deixo um grande abraço, obrigado pelas flores, e vamos tocar a nossa vida, sempre que possível tocando também no nosso Nelson. Um grande abraço. Obrigada”.

Assumimos a responsabilidade recebida, pois segundo a atriz os jovens precisam conhecer Nelson Rodrigues, o que ela fundamenta na seguinte reflexão:

- “O tempo é o Sr. da Razão. Hoje, Nelson é o autor mais representado no Brasil. Toda a sua obra é tema de encenações, toda a sua literatura. Até a esportiva. São gerações que não o conheceram nem viveram os problemas de sua época e que trazem novas visões para novas plateias. [...] para mim, ele é sobretudo o descobridor de uma linguagem cênica, de uma linguagem essencialmente liberta de compromissos literários. [...] Nelson confiava no público e na relação que se estabelecia entre o público e a linguagem da peça.”²⁹

De fato, a linguagem é a marca proeminente da obra de Nelson Rodrigues, aliada ao valor que sempre depositou na relação direta de sua escrita com o público, tanto na produção narrativa quanto na dramática. Tal entendimento está registrado em Assunção (2012), no qual Rodrigues destaca os valores inconfundíveis e diferenciais da literatura dramática, apartando o bom diálogo posto

²⁹ Texto editado no guia de programação do Festival Internacional de Londrina – FILO 2018.

no romance daquele aplicado ao texto teatral. A esse respeito diz o dramaturgo: “Sempre se confundiu entre nós a boa forma dos outros gêneros literários como boa forma de teatro. E isso é responsável por quatrocentos anos de mal teatro brasileiro” (ASSUNÇÃO, 2012, p. 327). Acerca da fruição e da recepção teatral, Nelson Rodrigues costumava dizer que até o surgimento e estabilidade de sua dramaturgia, anos 1940 e 1950, os produtores teatrais, na sua maioria os próprios artistas e criadores, não pensavam no público como questão motivadora para o empreendimento de algo novo. A esse respeito era inflexível: “Não tem razão de ser a obra que não acrescenta um elemento inédito, desconhecido até que ela o trouxe” (ASSUNÇÃO, 2012, p. 327).

Ao encerrar, fecham-se as cortinas, luzes esmorecem no palco para avivarem-se na plateia. Então, à guisa de considerações finais, retomamos o problema que impulsionou nossa pesquisa colocado pelo autor de que os personagens e situações postos nos textos dramáticos de *A falecida* e *O beijo no asfalto* foram tirados da coluna jornalística *A vida como ela é...*, escrita por dez anos no jornal *Última Hora*. Nossa inquietação deflagrou-se naquele instante. E, aqui, é fundamental repetir o posicionamento do autor acerca de imbricação entre arte e vida: “Minha biografia está refletida na minha obra. Todo autor é autobiográfico e eu sou. O que acontece na minha obra são variações infinitas do que aconteceu na minha vida” (RODRIGUES, S., 2012, p. 50-51). Assim, fomos buscar quanto de *A vida como ela é...* e quanto de vida vivida havia nas obras pesquisadas. E nos defrontamos com a poesia da vida ou seu drama desagradável. Vida, poesia e desagradabilidades pululam no todo de seus textos analisados, mas nunca a medida é pela metade, porque Nelson Rodrigues é por inteiro.

A partir do texto construído e sua organização, acreditamos ter elucidado aquilo a que nos propusemos. Basta separar cada uma das criações acima postas: a coluna jornalística, os dois textos teatrais, o jornal de Samuel Wainer e individualizar as questões que perpassam cada uma dessas experiências na vida do autor – vida literária e vida vivida. Um mundo de vibrações e sensações afloram, a envolver pessoas, despertar situações e consequências absolutamente mágicas e atemporais. E assim foi. Tomando somente a vida adulta do autor, perpassamos a morte de Roberto Rodrigues, o irmão querido, e as imbricações dessa tragédia em *Vestido de noiva* e tantos outros escritos. A ânsia por ser

romancista interrompida pela tuberculose reincidente. Os infortúnios da carência financeira desaguando em sucessos folhetinescos. Um êxito teatral que deflagra o estertor por correntes inconstantes e desagradáveis como foram os resultados de *Álbúm de família*, *Senhora dos afogados* e *Anjo negro*, a causar desavenças e rompimentos. O olhar para a zona norte carioca que faz nascer a complexidade de *A falecida*, e o desafio proposto por Fernanda Montenegro a relacionar vivências, aprofundamento psicológico e valores alviçareiros postos em *O beijo no asfalto*. Saltamos para a última criação, *A serpente*, gestada no último fôlego de autor e homem atormentado diante dos reveses por conta da prisão do filho caçula. Não poderia ter outro nome esse último texto, cujo título destaca a ligação de Rodrigues com a religiosidade e simboliza o momento decepcionante pelo qual passa o autor, que é a traição. Decepcionado em suas convicções políticas, não foi traído no reconhecimento à sua obra genial, que é cada vez mais revivida, transformada e sintonizada para além de seu tempo.

Por fim, ao burburinho da saída do público, que resulta na magia do palco e plateia desabitados, defendemos a particularidade de nossa pesquisa na medida em que ela busca rastrear não apenas um ou outro gênero de escrita, pois mesmo com um foco delimitado nas obras postas a estudo, tende para uma abordagem múltipla da criação rodrigueana, que demonstra como as suas várias literaturas se interconectam, e calcadas na vida, em suas variadas fases, entrecruzam-se num envolvimento a distinguir os elementos conectores, chaves indiciais propostas a espelhar o trânsito entre os vários gêneros textuais produzidos por Nelson Rodrigues, circundando formação, criação e transformação.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Joaquim Alves. *Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1998.

ASSUNÇÃO, Maria de Fátima da Silva. *Sábato Magaldi e as heresias do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 2. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1990.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. São Paulo: Global Editora, 2013.

BATALHA, Maria Cristina. *Nelson Rodrigues: persona*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

BEZERRA, Paulo. Prefácio: uma obra à prova do tempo. *In*: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Secretaria da Cultura. Serviço Nacional de Teatro. *Depoimentos V*. Rio de Janeiro, 1981.

BRAZ, Marco Antônio. Opiniões de um fazedor teatral sobre o teatro de Nelson Rodrigues. *In*: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues, Tragédias Cariocas I*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. v. 3, p. 13-20.

BRITTO, Sergio. *Fábrica de ilusão: 50 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Funarte: Salamandra, 1996.

CALLARI, Alexandre. *Desvendando Nelson Rodrigues: vida e obra no cinema e na televisão*. São Paulo: Évora, 2012.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 11, n. 21, p. 43-58, 1998.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CASTRO, Ruy. A estrela de um iluminado (prefácio). *In: RODRIGUES, Nelson. Memórias: a menina sem estrela*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CHICO - ARTISTA BRASILEIRO. Direção: Miguel Faria Jr. Produzido em 26 de novembro de 2015. Publicado em 23 de novembro de 2017 por Bossa Nova Foda. (110 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ErqspP_flQ0. Acesso em: 25 jul. 2018.

COELHO, Caco (sel. e org.). *O baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e reportagem (1928-35)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CONY, Carlos Heitor. *Prefácio: o paraíso perdido de Nelson Rodrigues*. *In: RODRIGUES, Nelson. O reacionário: memórias e confissões*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

DIAS, Ângela Maria. Nelson Rodrigues e o Rio de Janeiro: memórias de um apaixonado. *Alea*, vol. 7, n. 1, jan-jun 2005, p. 101-122. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v7n1/26121.pdf>. Acesso em: 15 set. 2017.

DRUCKER, Cláudia. *A palavra nova: o diálogo entre Nelson Rodrigues e Dostoiévski*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010.

FARIA, João Roberto de. *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FARIA, João Roberto de (org.). *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. *In: BRAIT, Beth (org.). Bakhtin: outros conceitos chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

FLORES, Valdir do Nascimento; BARBISAN, Leci Borges; FINATTO, Maria José Bocorny; TEIXEIRA, Marlene (org.). *Dicionário de linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009.

FREYRE, Gilberto. Nelson Rodrigues, escritor. *In: RODRIGUES, Nelson. Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. v. único, p. 229-230.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GARCIA, Silvana. Improvisando O beijo: a dramaturgia em movimento do Nova Dança 4. *Folhetim, Especial Nelson Rodrigues*. n. 29. Rio de Janeiro, 2010/2011. p. 62-75.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela (org.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HADOT, Pierre. *O véu de Ísis: ensaio sobre a história da idéia de natureza*. Tradução de Mariana Sérvulo. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

HAY, Louis. A literatura sai dos arquivos. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (org.). *Arquivos Literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

HERVOT, Brigitte Monique. Georges Gusdorf e a autobiografia. *Lettres Françaises*, v. 14, n. 1, p. 95-110, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/126750>. Acesso em: 13 maio 2019.

HERVOT, Brigitte Monique.; SAVIETTO, Maria do Carmo. A escrita autobiográfica. In: CARLOS, Ana Maria; ESTEVES, Antonio R. (org.). *Narrativas do eu: a memória através da escrita*. Bauru, SP: Canal 6, 2009.

JORNAL do Brasil. Nelson Rodrigues (1912-1980): Autor e personagem não morrem com a morte. Rio de Janeiro, 22 dez. 1980. Caderno B, p. 04.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

LOPES, Ângela Leite. Entrevista. *Conversa sobre as artes*. Rio de Janeiro: Sesc Departamento Nacional, 2014. v. 1, p. 112-126.

MAGALDI, Sábato. Prefácio: a peça que a vida prega. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. v. único, p. 11-131.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 1997.

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

MAGALDI, Sábato. *Teatro da ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004-a.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MARCHI, Rita de Cassia. Walter Benjamin e a infância: apontamentos impressionistas sobre sua(s) narrativa(s) a partir de narrativas diversas. *Educação*, Porto Alegre, v. 34, n. 2, p. 221-229, maio/ago. 2011. Disponível em:

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/viewFile/7535/6360>. Acesso em: 18 jul. 2018.

MARTINS, Wilson. As neves de antanho – IV. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo-SP, 19 ago. 1973. Suplemento Literário: Últimos Livros, [s.p.]

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MILLARÉ, Sebastião. *Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho*. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

MONTENEGRO, Fernanda (org.). *Fernanda Montenegro: itinerário fotobiográfico*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018.

MOSTAÇO, Edécio. *A transgressão*. São Paulo: Cena Brasileira, 1996.

NASCIMENTO, Abdias do. *Nelson: o branco autêntico*. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. v. único, p. 209-212.

NAVA, Pedro. *Chão de ferro*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1976.

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.

NUNES, Augusto (org.). *Minha razão de viver: memórias de um repórter/Samuel Wainer*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.

NUNES, Luiz Arthur. *Nelson Rodrigues: um realismo processado*. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

NUNES, Luiz Arthur. A poética do melodrama. *Revista Bravo*, São Paulo-SP, ano 3, n. 33, p. 50-56, jun. 2000.

OLIVEIRA, Marina de. *Os miseráveis entram em cena: Brasil, 1950-1970*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

PANICHI, Edina; CONTANI, Miguel L. *Pedro Nava e a construção do texto*. Londrina/PR: EDUEL; São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (org.). São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Tradução de Jacó Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PELLEGRINO, Hélio. A obra e O beijo no asfalto. *In: RODRIGUES, Nelson. Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. v. único, p. 155-167.

PELLEGRINO, Hélio. Nelson Rodrigues. *In: RODRIGUES, Nelson. Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. v. único, p. 239-241.

PINHEIRO JÚNIOR. *A Última Hora como ela era*: história e lenda de uma convulsão jornalística contada por um atuante repórter do jornal de Samuel Wainer. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011.

PINO, Angel. A produção imaginária e a formação do sentido estético: reflexões úteis para uma educação humana. *Pro-Posições*, Campinas, v. 17, n. 2, p. 47-69, maio/ago. 2006.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PONDÉ, Luiz Felipe. *A filosofia da adúltera*: ensaios selvagens. São Paulo: LeYa, 2013.

QUARESMA, José Francisco. O beijo no asfalto: linguagem, personagens, gênero. *Terra Roxa e outras terras - Revista de Estudos Literários*. v. 14, dez. 2008. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24896/18244>. Acesso em: 20 set. 2019.

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, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. v. único, 1134 p.

RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante*: primeiras confissões. São Paulo: Companhia das Letras, 1993-a.

RODRIGUES, Nelson. *À sombra das chuteiras imortais*: crônicas de futebol. Ruy Castro (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1993-b.

RODRIGUES, Nelson. *O remador de Ben-Hur*: confissões culturais. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RODRIGUES, Nelson. *Flor de obsessão*: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues. Ruy Castro (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RODRIGUES, Nelson. *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo*: o consultório sentimental de Nelson Rodrigues/Myrna. Seleção e posfácio de Caco Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

RODRIGUES, Nelson. Boca de ouro. *In: Teatro completo de Nelson Rodrigues*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. v. 3, p. 281.

- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. v. 4.
- RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadia: novas confissões*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- RODRIGUES, Nelson. *O reacionário: memórias e confissões*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- RODRIGUES, Nelson. *Memórias: a menina sem estrela*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é...* 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2012.
- RODRIGUES, Nelson; SANT'ANNA, André; AZEVEDO, Carlito; BLANC, Aldir; STIGGER, Verônica; FLAG, Suzana. *Cidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- RODRIGUES, Sonia (org.). *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- RODRIGUES, Stella. *Nelson Rodrigues, meu irmão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2006.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. São Paulo: EDUC, 2008.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.
- SALLES, Cecília Almeida. Da crítica genética à crítica de processo: uma linha de pesquisa em expansão. *SIGNUM: Estud. Ling.*, Londrina, n. 20/2, p. 41-52, ago. 2017. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/27384/21315>. Acesso em: 20 ago. 2017.
- SCHINO, Mirela. *Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais da Europa*. Tradução Anita K. Guimarães e Maria Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Prefácio: Viver no feminino – uma mais sete histórias de vida*. In: RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escritas de si e invenções de subjetividade*. Campinas SP: Editora da Unicamp, 2013.
- SOUZA, Adalberto de Oliveira. Crítica genética. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). 3. ed. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Eduem, 2009.
- STEEN, Edla van. *Viver & escrever*. vol. 3. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2008.

VASCONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. 3. ed. Porto Alegre: São Paulo: L&PM Editores, 1987.

WILLEMART, Philippe. *Crítica genética e psicanálise*. São Paulo: Perspectiva; Brasília, DF: CAPES, 2005.

WILLEMART, Philippe. Prefácio. *In*: PINO, Claudia Amigo (org.). *Criação em debate*. São Paulo: Humanitas, 2007.

APÊNDICES

Espaços referenciais de vivências rodrigueanas

APÊNDICE A

Detalhe da fachada da Escola Municipal Prudente de Moraes no Bairro da Tijuca,
Rio de Janeiro-RJ



Local onde Nelson Rodrigues cursou o ensino primário e escreveu a sua primeira *A vida como ela é...*: “Era olhado pelas professoras como uma promessa de tarado”

Fotógrafo: Thiago Leonardo Ribeiro (2018)

APÊNDICE B

Visão da totalidade do prédio da Escola Municipal Prudente de Moraes



“Se me perguntarem quando é que comecei a ser Nelson Rodrigues, eu diria que foi na Escola Prudente de Moraes, na Tijuca”
Fotógrafo: Thiago Leonardo Ribeiro (2018)

APÊNDICE C

Detalhe do jardim da Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro-RJ



Formação autodidata: local escolhido pelo garoto Nelson Rodrigues para sossegadas leituras

Fotógrafo: Thiago Leonardo Ribeiro (2019)

APÊNDICE D

Outro detalhe do jardim da Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro-RJ



Para que não o amolassem, Nelson refugiava-se na Quinta da Boa Vista com os livros que subtraía às estantes de seu pai ou de Milton, seu irmão.

Fotógrafo: Thiago Leonardo Ribeiro (2019)

APÊNDICE E

Placa de identificação da Rua Dona Zulmira



“O bairro da minha infância me marcou profundamente. Tanto que nas minhas memórias falo da paisagem de Aldeia Campista e das batalhas de confete da rua Dona Zulmira. Eram fantásticas e tinham uma fama incrível”

Fotógrafo: Thiago Leonardo Ribeiro (2019)

APÊNDICE F

Vista da Rua Dona Zulmira



“A odalisca estava se mudando para a rua Dona Zulmira. A dois passos, portanto, lá de casa”

Fotógrafo: Thiago Leonardo Ribeiro (2019)

APÊNDICE G

Placa de identificação da Rua Benedito Hipólito



“A Rua Benedito Hipólito era a Broadway do Mangue”
Fotógrafo: Thiago Leonardo Ribeiro (2019)

APÊNDICE H

Detalhe do Sambódromo da Marquês de Sapucaí, Rio de Janeiro - RJ



Rua Benedito Hipólito, que hoje cruza a Rua Marquês de Sapucaí, junto ao Sambódromo
Fotógrafo: Thiago Leonardo Ribeiro (2018)

APÊNDICE I

Vista a partir da Rua Benedito Hipólito



Detalhe da Rua Benedito Hipólito atualmente. No alto vê-se a Igreja de Nossa Senhora de Montserrat

Fotógrafo: Thiago Leonardo Ribeiro (2018)

APÊNDICE J

Edifício Sabará, Avenida Atlântica, n. 720, Leme, Rio de Janeiro-RJ



Local onde Nelson Rodrigues viveu por muitos anos. No alto, na janela, a eterna bandeira tricolor, Fluminense

Fotógrafo: Thiago Leonardo Ribeiro (2018)

APÊNDICE K

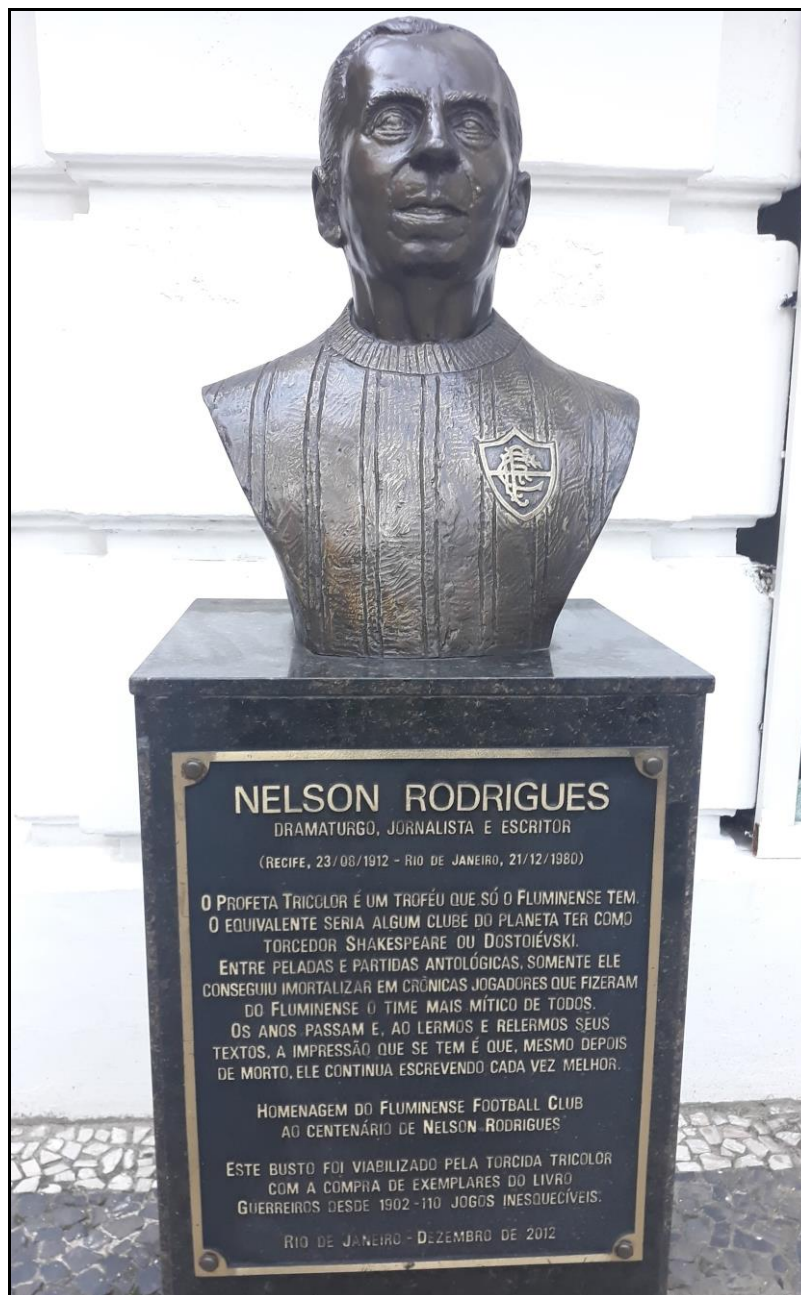
Detalhe do Estádio Mário Filho, o Maracanã, Rio de Janeiro-RJ



Nelson Rodrigues sempre se referia ao estádio chamando-o pelo nome do irmão mais velho
Fotógrafo: Thiago Leonardo Ribeiro (2019)

APÊNDICE L

Busto do dramaturgo Nelson Rodrigues na sede do Fluminense *Football Club*



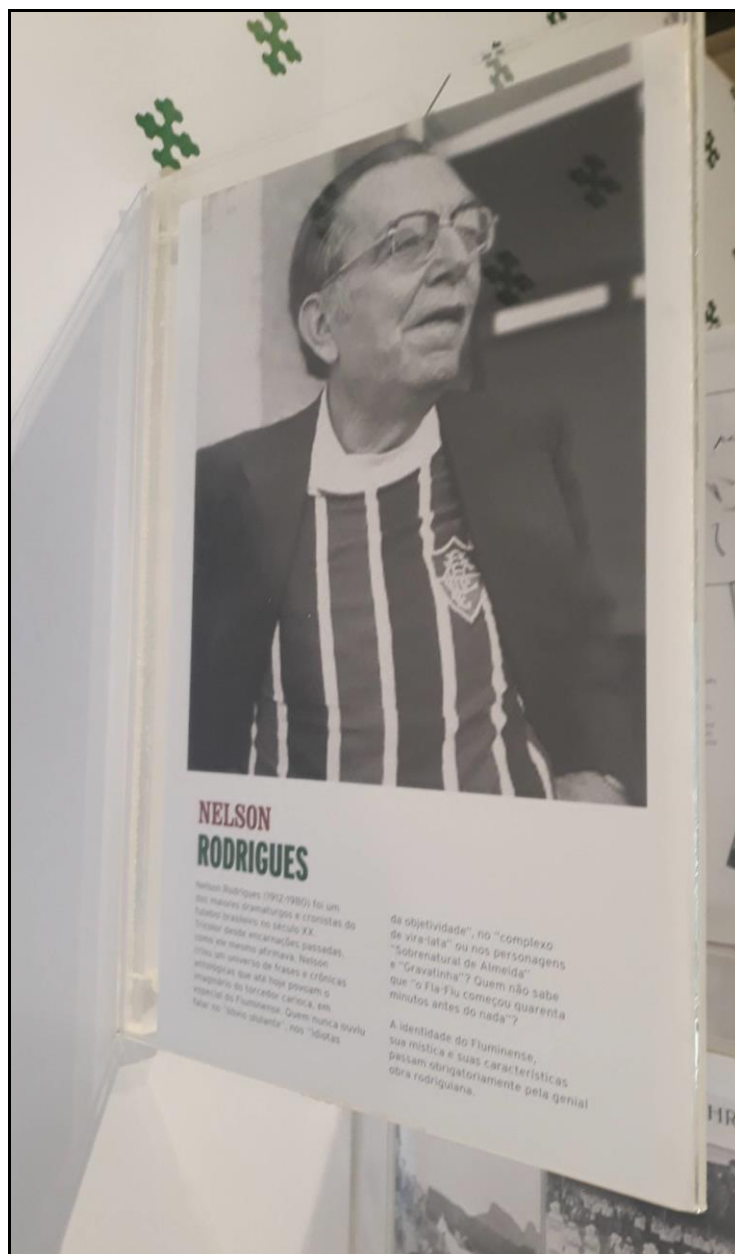
Instalado por ocasião das comemorações do Centenário de Nelson Rodrigues

Fonte: Acervo FluTour – Fluminense *Football Club*

Fotógrafo: Thiago Leonardo Ribeiro (2019)

APÊNDICE M

Painel da exposição no Museu do Fluminense *Football Club*



Nelson Rodrigues ostenta sua camisa tricolor
Fonte: Acervo FluTour – Fluminense *Football Club*
Fotógrafo: Thiago Leonardo Ribeiro (2019)

APÊNDICE N

Medalha Nelson Rodrigues



Medalha concedida pelo clube em homenagem ao torcedor ilustre

Fonte: Acervo FluTour – Fluminense *Football Club*

Fotógrafo: Thiago Leonardo Ribeiro (2019)

APÊNDICE O

Troféu Nelson Rodrigues



Troféu comemorativo aos 100 anos do primeiro clássico Fla X Flu

Fonte: Acervo FluTour – Fluminense *Football Club*

Fotógrafo: Thiago Leonardo Ribeiro (2019)

APÊNDICE P

Estádio das Laranjeiras, Rio de Janeiro-RJ



Vista do gramado do Estádio Presidente Manoel Schwartz do Fluminense *Football Club*
Fotógrafo: Thiago Leonardo Ribeiro (2019)

APÊNDICE Q

Vista da arquibancada coberta do Estádio Manoel Schwartz, sede do Fluminense
Football Club, Rio de Janeiro-RJ



No alto, a tribuna de honra, local de onde Nelson Rodrigues assistia aos jogos de seu time tricolor

Fotógrafo: Thiago Leonardo Ribeiro (2019)

APÊNDICE R

Túmulo de Nelson Rodrigues no Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro-RJ,
Quadra n. 43, 18340-A



“Nelson e Elza, amor para além da vida e para além da morte”
Fotógrafo: Thiago Leonardo Ribeiro

ANEXOS

Imagens referentes às criações e transformações nas obras rodrigueanas

ANEXO C

Termo em que Nelson Rodrigues se compromete a entregar o restante
do texto de *O beijo no asfalto*³⁰

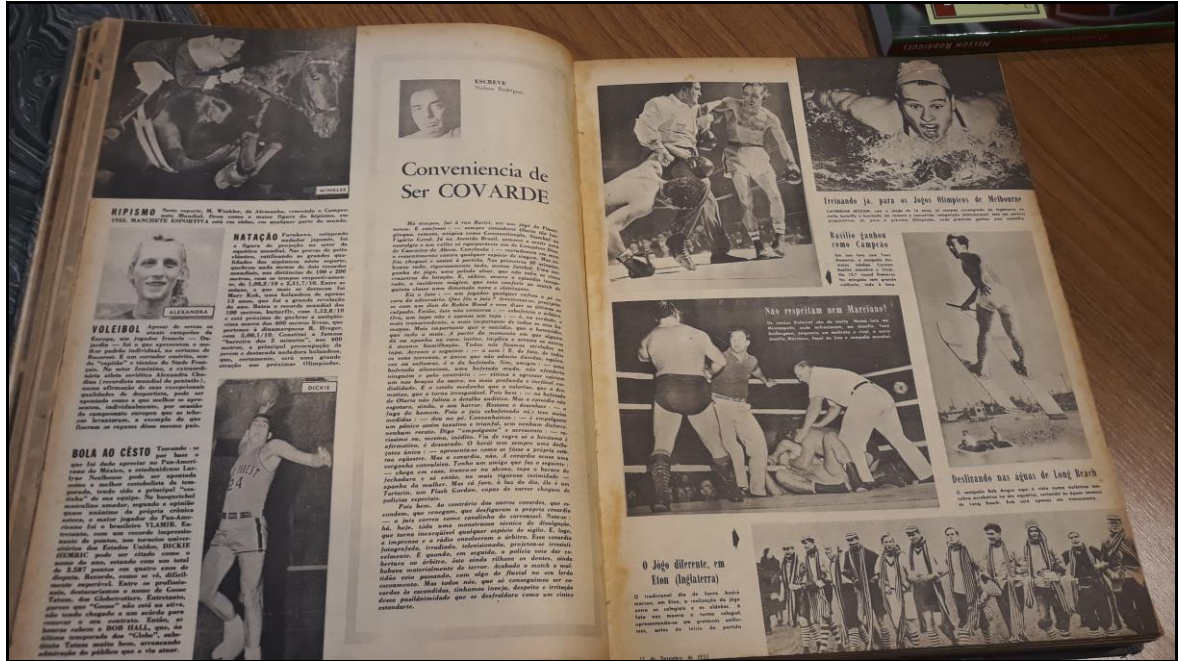
Dentro de 20 dias
entregarei à "Sociedade
Teatro dos Sete" os
dois atos restantes
da peça "Beijo
no Asfalto"
Nelson Rodrigues
7-7-1960
test. Jafabancor
Roberto Ribeiro

Fonte: Montenegro (2018, p. 100)

³⁰ Transcrição: "Dentro de 20 dias entregarei à 'Sociedade Teatro dos Sete' os dois atos restantes da peça 'Beijo no Asfalto'. Nelson Rodrigues. 7-7-1960. Abaixo assinaturas de testemunhas".

ANEXO D

Crônica de futebol na Revista *Manchete Esportiva*, n. 3 de 10 de dezembro de 1955



Fonte: Acervo FluTour – Fluminense Football Club

ANEXO E

Ação transformadora para o cinema em *A falecida*



A falecida (1965) Direção: Leon Hirszman

Fonte: adorocinema.com

ANEXO F

Primeira ação transformadora para o cinema em *O beijo no asfalto*



O Beijo (1965) Direção: Flávio Tambellini
Fonte: historiadocinemabrasileiro.com.br

ANEXO G

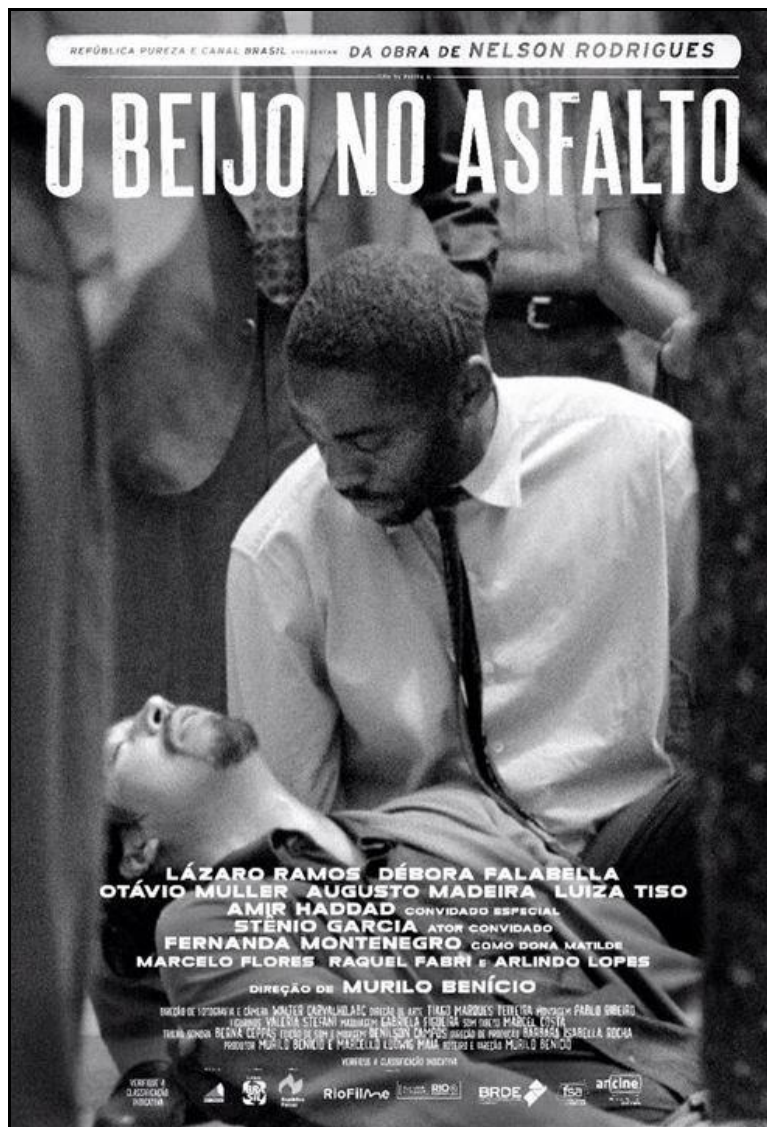
Segunda ação transformadora para o cinema em *O beijo no asfalto*



O beijo no asfalto (1980/1981) Direção: Bruno Barreto
Fonte: joseluizquadrosdemagalhaes.blogspot.com.br

ANEXO H

Terceira ação transformadora para o cinema em *O beijo no asfalto*



O beijo no asfalto (2017) Direção: Murilo Benício
Fonte: adorocinema.com

ANEXO I

Ação transformadora para a dança em *O beijo no asfalto*

O BEIJO
CIA. NOVA DANÇA 4 DIREÇÃO: CRISTIANE PAOLI QUITO
 ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: MAURÍCIO PAOLI VIEIRA

O BEIJO: DE 28 DE ABRIL A 9 DE MAIO DE 2010
 QUARTA-FEIRA A DOMINGO 21H - CCSP - ENTRADA FRANCA

ALEX RATTON CRISTIANO KARNAS DIOGO GRANATO
 ERIKA MOURA GISELE CALAZANS LÍVIA SEIXAS TICA LEMOS
 TRILHA SONORA: CLAUDIO FARIA NATALIA MALLO

COREOGRAFIA: CIA. NOVA DANÇA 4
 PENSAMENTO CORPORAL: TICA LEMOS
 TREINAMENTO "LE PARKOUR": DIOGO GRANATO
 CONSULTORIA DE DRAMATURGIA: RUBENS REWALD
 COLABORAÇÃO: MARIANA CAMARGO
 ILUMINAÇÃO: MARISA BENTIVEGNA
 FIGURINO: CIA. NOVA DANÇA 4,
 KARINNA VASCONCELOS E FRANCISCO MACCHIONE
 FOTOS: CAROLINA MENDONÇA E ROGÉRIO ORTIZ
 PROJETO GRÁFICO: ANNA TURRA
 ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO: DANI BARRA
 ADMINISTRAÇÃO E PRODUÇÃO: DORA LEÃO

DIÁLOGOS:
 LABORATÓRIO DE "DANÇA-TEATRALIZADA" NA TRILOGIA "INFLUÊNCIAS"
 DIA 30 ABRIL, DAS 14H AS 18H
 DIA 7 MAIO, DAS 14H AS 18H
SEMANAS DE DANÇA - DIÁLOGOS
 DE 28 DE ABRIL A 20 DE JUNHO DE 2010
 CENTRO CULTURAL SÃO PAULO
 RUA VERGUEIRO, 1000 (METRÔ VERGUEIRO)
 SALA JARDEL FILHO, 21H
ENTRADA FRANCA
 INGRESSOS PARA OS ESPETÁCULOS NOTURNOS NA BILHETERIA
 DO CCSP A PARTIR DAS 18H - TEL. (11) 3397 4048

PROJETO APOIADO PELO GOVERNO DE SÃO PAULO, SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA - PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL DE 2009
[HTTP://NOVADANCA4.WORDPRESS.COM](http://NOVADANCA4.WORDPRESS.COM)

REALIZAÇÃO: SÃO PAULO SECRETARIA DE CULTURA Centro Cultural São Paulo SÃO PAULO DEPARTAMENTO DE CULTURA ProAc GOVERNO DO ESTADO SÃO PAULO CADA VEZ MELHOR

APOIO: SÃO PAULO DEPARTAMENTO DE CULTURA 30 ANOS 1988-2018 CAPPTEL SÃO PAULO DEPARTAMENTO DE CULTURA SÃO PAULO DEPARTAMENTO DE CULTURA SÃO PAULO DEPARTAMENTO DE CULTURA SÃO PAULO DEPARTAMENTO DE CULTURA

O beijo (2009) Direção: Cristiane Paoli Quito
 Fonte: catracalivre.com.br

ANEXO J

Ação transformadora para o teatro musical em *O beijo no asfalto*



O beijo no asfalto (2015) Direção: João Fonseca

Fonte: botequimcultural.com.br

ANEXO K

Ação transformadora para o teatro em contos de *A vida como ela é...*

O sucesso de 2010 em nova temporada.

TEATRO SIM...
POR QUE NÃO?!!!
APRESENTA:

**A VIDA
COMO
ELA É...**

CONTOS DE NELSON RODRIGUES
ADAPTAÇÃO E DIREÇÃO DE
LUÍS ARTUR NUNES

ELENCO
Ana Paula Possapp
Berna Sant'Anna
Leon De Paula
Mariana Cândido
Nazareno Pereira
Sérgio P. Cândido
Valdir Silva

07/01 a 20/02
De sexta
a domingo
21h

Teatro Álvaro
de Carvalho
TAC
Informações: 9917 8161 / 9972 3052

A vida como ela é... (2010) Direção: Luís Artur Nunes

Fonte: ecoviagem.com.br

ANEXO L

Capas de edições de *Meu destino é pecar* de Suzana Flag/Nelson Rodrigues



Primeira publicação em livro pelas
Edições O Cruzeiro (1944)

Fonte: portaldoslivreiros.com.br



Publicação mais recente pela Editora Agir
(2007)

Fonte: amazon.com.br

Importante destacar que em 1944 o nome de Nelson Rodrigues não era associado, do ponto de vista editorial, com os escritos folhetinescos de Suzana Flag.

ANEXO MFuturas ações transformadoras em *O beijo no asfalto*

The screenshot shows a news article on the O Globo website. The header includes the O Globo logo, the word 'CULTURA', and a promotional banner for '3 MESES GRÁTIS APROVEITE'. Navigation links for 'BUSCAR', 'ACESSE NO', and social media icons are also present. The main headline reads: 'Vencedora do Oscar, Viola Davis vai levar 'O beijo no asfalto', de Nelson Rodrigues, para teatro, cinema e TV nos EUA'. Below the headline is a sub-headline: 'Atriz anunciou o projeto em rede social; adaptação da obra será feita em parceria com neto do escritor'. The article is dated '09/08/2019 - 08:19 / Atualizado em 09/08/2019 - 17:48'. To the right of the text is a photograph of Viola Davis. Below the photo is a caption: 'A atriz e produtora Viola Davis Foto: Phillip Faraone / Getty images'. At the bottom left of the article area are icons for Facebook, Twitter, and WhatsApp.

O GLOBO CULTURA 3 MESES GRÁTIS APROVEITE BUSCAR Q ACESSE NO f t i

Vencedora do Oscar, Viola Davis vai levar 'O beijo no asfalto', de Nelson Rodrigues, para teatro, cinema e TV nos EUA

Atriz anunciou o projeto em rede social; adaptação da obra será feita em parceria com neto do escritor

O Globo
09/08/2019 - 08:19 / Atualizado em 09/08/2019 - 17:48

A atriz e produtora Viola Davis Foto: Phillip Faraone / Getty images

f t w

“Hollywood vai me descobrir”

Fonte: oglobo.globo.com