

Enjorras de Oliveira Matos

A FALECIDA:
LEITURAS E RELEITURAS DA PEÇA DE NELSON RODRIGUES E
DO FILME DE LEON HIRSZMAN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz

Salvador

2014

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Matos, Enjolras de Oliveira

A falecida: leituras e releituras da peça de Nelson Rodrigues e do filme de Leon Hirszman / Enjolras de Oliveira Matos, 2014.
152 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Salvador, 2014.

1. Teatro. 2. Cinema. 3. Rodrigues, Nelson, 1912-1980. 4. Hirszman, Leon, 1937-1987. II. Marfuz, Luiz Cesar Alves. I. Universidade Federal da Bahia. II. Escola de Teatro. IV. Título.

CDD 792
CDU 792


ENJOLRAS DE OLIVEIRA MATOS

A FALECIDA: LEITURAS E RELEITURAS DA PEÇA DE NELSON RODRIGUES
E DO FILME DE LEON HIRSZMAN

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes
Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 30 de maio de 2014.

Banca Examinadora


Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz (Orientador)


Prof. Dr. Cleise Furtado Mendes (PPGAC/UFBA)


Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara (UESB)

AGRADECIMENTOS

À Prof^a. Dr^a Cássia Lopes pelo incentivo na realização do mestrado e pela dedicação e extremo zelo na orientação, além do grande estímulo que me levou a refletir melhor sobre o meu objeto de estudo.

Ao Prof^o. Dr^o Luiz Marfuz, pela aceitação em concluir a orientação e participar, mais uma vez, da minha formação acadêmica, além de proporcionar luminosas colaborações a este trabalho.

À Prof^a. Dr^a Cleise Mendes e ao Prof^o. Dr^o Raimundo Leão, pelas observações e generosas contribuições desde o Exame de Qualificação.

Ao Prof^o. Paulo Henrique Alcântara, pela disponibilidade e olhar cuidadoso na defesa do trabalho.

Aos professores doutores André Luís Gomes da UnB e Mario Alberto de Santana da Unicamp, pela grande ajuda.

À Henrique Jesuíno, amigo, conselheiro, afeto de toda uma vida e leitor cuidadoso.

À Sonia Rangel, pela sabedoria e apoio emocional, além da amizade abnegada.

À Caius Marcellus, que foi um grande companheiro em prestatividade e contribuições iniciais.

Ao amigo Kléssius Leão, que foi um revisor afetuoso, constante e generoso.

Aos colegas e amigos Gildon Oliveira, Carlos Ferreira, Andréa Rabello e Martin Domecq, pelas sugestões e ajudas.

Ao CNPq, pelo apoio financeiro que contribuiu imensamente para a realização desta pesquisa.

A arte da leitura é a releitura
Nelson Rodrigues

*O artista é um louco, como é louco o passarinho, como a estrela é louca, como é louca a flor.
É louco, como o louco é amoroso, que vive do seu amor, absorvido egoisticamente no seu amor.
O ato criador se basta. É como o homem que realiza o ato sexual, sem pensar em qualquer outra
coisa do mundo. O resultado, no entanto, pode ser um filho, a existência de uma outra criatura.*

*Na arte, igualmente, o movimento criador pode implicar em 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.*

Nelson Rodrigues

MATOS, Enjolras de Oliveira. *A falecida: leituras e releituras da peça de Nelson Rodrigues e do filme de Leon Hirszman*. 152 f. 2014. Dissertação (Mestrado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma leitura da peça *A falecida* de Nelson Rodrigues e do filme homônimo de Leon Hirszman. Elaborar-se um exame da criação da peça em que são esboçadas as referências biográficas e literárias, além de inspirações e releituras de sua própria criação na tessitura da primeira tragédia carioca. Trata-se também de uma análise deste texto rodriguiano na construção do argumento, dos atos, das cenas, das rubricas, das réplicas e de algumas personagens. Também é retratada a influência da cidade do Rio de Janeiro na fase das tragédias cariocas, principalmente na linguagem e nas imagens que tecem o discurso das personagens. Estabelecem-se algumas conexões entre *A falecida* de Nelson Rodrigues e sua adaptação cinematográfica realizada por Leon Hirszman. Realiza-se uma análise da releitura elaborada por esse filme e como o diretor Hirszman imprime o aspecto autoral segundo as diretrizes do movimento do CPC, do Cinema Novo e da sua própria visão de mundo. Inclui-se também a recepção do filme pelo dramaturgo e por alguns críticos de cinema. Discute-se em que medida essa releitura da peça lança um novo olhar sobre a obra rodriguiana.

Palavras-chave: Teatro. Cinema. Releitura. Adaptação.

MATOS, Enjolras de Oliveira. *A falecida (The Deceased): reading and rereading Nelson Rodrigues' play and Leon Hirszman's movie*. (Bahia, Brazil). 152 pp. ill. 2014. Dissertation (Masters Degree) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

ABSTRACT

This dissertation presents a reading of both Nelson Rodrigues' play "The Deceased" ("A falecida") and Leon Hirszman's homonymous movie. The creative genesis of the play is examined and its biographical and literary references are outlined together with Rodrigues' inspirations and rereadings of his own creation in the making of his first tragedy portraying Rio de Janeiro. The play is analyzed concerning its argument, acts, scenes, stage directions, responses and some characters. The city's influence on the so-called cycle of "carioca tragedies" is also approached, especially on language usage and the images underlying the characters' speeches. Some connections between the play and its adaptation for the movies are established. Such a rereading is analyzed with a focus on the way the movie director imposes his own worldview and follows the guidelines of the "CPC movement" inserted in the so-called Cinema Novo. The movie's reception by both the playwright and some movie reviewers is also approached. A discussion follows on the extent to which this rereading of the play casts a new light on Nelson Rodrigues' work.

Keywords: Theatre. Movies. Rereading. Adaptation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 01 – Zulmira caminha sozinha.
- Figura 02 – Zulmira na frente da casa da cartomante; passa uma Kombi.
- Figura 03 – Zulmira na escuridão.
- Figura 04 – Zulmira meio no escuro.
- Figura 05 – Cozinha e sala.
- Figura 06 – Zulmira encara a câmera.
- Figura 07 – Zulmira só.
- Figura 08 – Close em Zulmira.
- Figura 09 – Olhar do jovem.
- Figura 10 – Nome do diretor em frente à vila.
- Figura 11 – A aposta.
- Figura 12 – Tuninho passa mal.
- Figura 13 – Zulmira sai do banheiro.
- Figura 14 – Tuninho entra no banheiro.
- Figura 15 – Zulmira e sua mãe.
- Figura 16 – Zulmira diante do espelho.
- Figura 17 – O monólogo interior de Zulmira.
- Figura 18 – Zulmira com uma roupa bem recatada.
- Figura 19 – Cena na funerária e as pessoas passando ao fundo na avenida.
- Figura 20 – A pregação do pastor.
- Figura 21 – Zulmira aceita Jesus.
- Figura 22 – Zulmira e Timbira.
- Figura 23 – Timbira de volta à funerária.
- Figura 24 – Cenas do cotidiano.
- Figura 25 – Cenas do cotidiano.
- Figura 26 – Cenas do cotidiano.
- Figura 27 – Cenas do cotidiano.
- Figura 28 – Cenas do cotidiano.
- Figura 29 – Cenas do cotidiano.
- Figura 30 – Zulmira olha pela janela.
- Figura 31 – Tuninho olha pela janela.
- Figura 32 – Zulmira diz que tem um plano.

Figura 33 – Timbira.
Figura 34 – Zulmira.
Figura 35 – Conversa interrompida pelo barulho.
Figura 36 – A chuva.
Figura 37 – Êxtase no banho.
Figura 38 – ‘Crispa’ as mãos.
Figura 39 – Foco em Tuninho em 1º plano.
Figura 40 – Foco em Zulmira em 2º plano.
Figura 41 – Drama de Tuninho.
Figura 42 – Zulmira falando de Pimentel para Tuninho.
Figura 43 – Primeiro close.
Figura 44 – Segundo close.
Figura 45 – Zulmira morre de olhos abertos.
Figura 46 – Zulmira de olhos bem fechados.
Figura 47 – Terceiro close de Tuninho.
Figura 48 – Zulmira.
Figura 49 – Tuninho.
Figura 50 – Zulmira.
Figura 51 – Tuninho.
Figura 52 – Joana D’Arc.
Figura 53 – Joana D’Arc.
Figura 54 – Joana D’Arc.
Figura 55 – Joana D’Arc.
Figura 56 – Zulmira com mãos entrelaçadas.
Figura 57 – Perspectiva de Tuninho.
Figura 58 – Perspectiva de Tuninho.
Figura 59 – Tuninho mergulhado na sombra.
Figura 60 – Carro saindo da garagem de Pimentel.
Figura 61 – Pimentel em *contra-plongée*.
Figura 62 – Perspectiva de Pimentel.
Figura 63 – Perspectiva de Pimentel.
Figura 64 – Perspectiva de Zulmira.
Figura 65 – Perspectiva de Pimentel.
Figura 66 – Detalhes de Zulmira e Pimentel.

Figura 67 – Detalhes de Zulmira e Pimentel.
Figura 68 – Detalhes de Zulmira.
Figura 69 – Detalhes de Zulmira.
Figura 70 – Tuninho tomou sorvete.
Figura 71 – Perspectiva de Pimentel.
Figura 72 – Zulmira tomando banho de chuveiro.
Figura 73 – Zulmira tomando banho de chuveiro.
Figura 74 – Zulmira tomando banho de chuveiro.
Figura 75 – Zulmira tomando banho de chuveiro.
Figura 76 – Perspectiva de Glorinha.
Figura 77 – Perspectiva de Zulmira.
Figura 78 – Glorinha vira a cara para Zulmira.
Figura 79 – *Plongée* ou ‘câmera alta’.
Figura 80 – *Contra-plongée* ou ‘câmera baixa’.
Figura 81 – Vizinhas falam em ter cotizado o enterro.
Figura 82 – Cortejo na vila.
Figura 83 – Glorinha na janela.
Figura 84 – Perspectiva de Tuninho.
Figura 85 – Plano geral.
Figura 86 – Tuninho jogando dinheiro para o alto.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	A <i>FALECIDA</i>: UMA LEITURA DA PEÇA	18
2.1	TECENDO A PRIMEIRA TRAGÉDIA CARIOCA	20
2.2	A <i>FALECIDA</i> : A PEÇA COMO ELA É...	35
2.3	A CIDADE, AS PALAVRAS E AS IMAGENS EM A <i>FALECIDA</i>	55
3	A <i>FALECIDA</i>: A RELEITURA DE LEON HIRSZMAN	67
3.1	HIRSZMAN, O CPC E O CINEMA NOVO	69
3.2	A TRAJETÓRIA DE ZULMIRA	75
3.3	O PERCURSO DE TUNINHO	110
3.4	REFLEXÕES SOBRE A <i>FALECIDA</i> : O FILME	127
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
	REFERÊNCIAS	

INTRODUÇÃO

Meu contato com o universo de Nelson Rodrigues aconteceu por volta de meus 12 anos, através da revista Playboy. Tratava-se da publicidade, em edições distintas da revista, dos filmes *Os sete gatinhos* e *Bonitinha, mas ordinária* com fotos bem sedutoras para meu olhar pré-adolescente. Essas imagens fazem parte do meu imaginário até hoje. O autor tornou-se uma referência desde cedo, mas só bem mais tarde eu viria a descobri-lo como um dos dramaturgos mais importantes da história do teatro brasileiro.

A produção artística de Nelson Rodrigues é extensa. Começou sua história literária com contos, reportagens policiais, críticas de literatura e ópera; tornou-se escritor principalmente de crônicas, memórias, entrevistas imaginárias, peças de teatro, romances, telenovelas e adaptações para a TV. Quando passou a escrever teatro, fez críticas sobre suas próprias peças utilizando nomes de colegas. Traduziu romances de Harold Robbins e outros autores para a Editora Record, Guanabara e Eldorado. Comandou programa de entrevistas na Rede Globo em 1966. Foi produtor de cinema, escreveu e reescreveu diálogos para o cinema, atuou uma vez no teatro e duas vezes no cinema. Participou de um documentário sobre ele e Edward Albee¹. Também escreveu para a televisão e folhetins com pseudônimos femininos. Usava pseudônimo porque afirmava que fazia concessões às personagens e, se declarasse o seu nome verdadeiro de autor, não as faria. Ao todo, o autor escreveu dezessete peças teatrais e vinte e sete livros (9 romances, 5 livros de contos e 13 livros de crônicas). Nelson Rodrigues é o autor de teatro brasileiro com mais obras adaptadas para o cinema. Existe uma constelação de 22 filmes produzidos entre 1950 e 2009 que ilustra as tendências do cinema brasileiro desde os anos de 1950. *Bonitinha, mas ordinária* (2009) foi a última adaptação para o cinema de uma peça do dramaturgo.

As dezessete peças do dramaturgo foram organizadas em três ciclos diferentes pelo crítico Sábato Magaldi em quatro volumes intitulados *O teatro completo de Nelson Rodrigues*². O crítico e pesquisador da obra rodriguiana levou em conta mais a tônica de

¹ O filme *Fragmentos de dois escritores* foi produzido para o consulado dos EUA sob direção de João Bethencourt em 1968 com 23 minutos de duração. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=DCmEpq0rC2I&hd=1>>. Acesso em: 17 jun. 2012.

² A edição completa da obra dramaturgical de Nelson Rodrigues abrange quatro volumes, agrupada de acordo com suas características: peças psicológicas: *A mulher sem pecado* (1941), *Vestido de noiva* (1943), *Valsa nº 6* (1951), *Viúva, porém honesta* (1957), e *Anti-Nelson Rodrigues* (1973); peças míticas: *Álbum de família* (1945), *Anjo negro* (1946), *Senhora dos afogados* (1947) e *Dorotéia* (1949); e Tragédias cariocas: *A falecida*

cada texto nessa classificação, pois são peças difíceis de enquadrar uma vez que “[...] as várias fases se interpenetram e há elementos míticos e de tragédia carioca nas peças psicológicas, problemas psicológicos e de tragédia carioca nas peças míticas, e situações psicológicas e referências míticas nas tragédias cariocas.” (MAGALDI, 2010, p. 16). Rodrigues não é responsável por um gênero puro: todas as suas peças contêm elementos de outros gêneros do teatro, como a tragédia, a comédia, a tragicomédia, a farsa, o melodrama, e de diferentes estilos, como o realismo, o expressionismo, o simbolismo, entre outros. Além disso tudo, a obra do autor contém uma forte influência do cinema³.

Os laços estreitos de Nelson Rodrigues com a sétima arte são sempre comentados e as “marcas” cinematográficas em suas peças contribuíram para uma enorme diversidade de adaptações. A capacidade do escritor retratar os “infernos” do ser humano contribuiu para os diretores de diversas gerações e movimentos estéticos debruçarem-se sobre a sua obra. O cinema passou a utilizar a obra rodriguiana como grande fonte de criação, porque as páginas do autor são invadidas pela sétima arte de diversas maneiras: citações de filmes ou astros do cinema que se inserem na ficção rodriguiana através das falas das personagens ou são citados em suas crônicas e comparados a personagens da vida real, estruturação de cenas curtas que favorecem um ritmo ágil na passagem de uma sequência para a outra, assim como a presença de elipses, de fusões, de paralelismos e da multiplicidade de ambientes que também proporciona mudanças bruscas de cenário. Na visão de Jean-Claude Bernardet (2007), o escritor contribuiu para um diálogo mais coloquial no cinema nacional, pois antes os diálogos eram mais enfáticos. Há um processo de mão dupla, quando vemos outros autores enfatizarem a contribuição da sétima arte para a linguagem rodriguiana.

Dos diversos filmes produzidos baseados a partir de obras de Nelson Rodrigues, *A falecida*, de Leon Hirszman⁴, oriundo do Cinema Novo, é a única adaptação do texto

(1953), *Perdoa-me por me traíres* (1957), *Os sete gatinhos* (1958), *Boca de Ouro* (1959), *O beijo no asfalto* (1960), *Bonitinha, mas ordinária* ou *Otto Lara Rezende* (1962), *Toda nudez será castigada* (1965) e *A serpente* (1980). (MAGALDI, 2010).

³ Inicialmente, o cinema apropriou-se dos procedimentos teatrais e criou um forte laço com a literatura, principalmente com a influência do romance realista. Também o teatro se apoderou de elementos da linguagem cinematográfica. O teatro realizaria essa apropriação através dos diálogos concisos e coloquiais, criando a agilidade da narrativa, o recurso mais frequente que Nelson Rodrigues utiliza são os *flashbacks*, as inversões de forma espetacular, as ações simultâneas, a multiplicidade de ambientes, as cenas fragmentadas, as elipses e as citações de filmes no corpo das peças. Enfim, “efeitos cinematográficos” que surgiram no curso de sua evolução, principalmente com as peças de Bertolt Brecht, e que verificamos em Nelson Rodrigues. (BERTHOLD, 2001; MACHADO, 1997).

⁴ Leon Hirszman é um cineasta carioca nascido em 1937 e morto em 1987, vítima de Aids; dirigiu e adaptou também *Eles não usam black-tie*, que levou o *Leão de Ouro* do *Festival Internacional de Cinema de Veneza*, além de *São Bernardo* e outros. O filme *A falecida* recebeu o prêmio *Gaivota de Prata* (Prêmio Especial do

teatral homônimo para o cinema. O texto de Rodrigues foi escrito nos anos de 1950 e sua realização para o cinema foi concretizada nos anos de 1960 segundo paradigmas estéticos do Cinema Novo – movimento influenciado pelo *Neorealismo*⁵ italiano e pela *Nouvelle vague*⁶ francesa. A adaptação de Leon Hirszman será associado à expressão realismo social⁷.

Do conjunto da produção dramaturgical de Nelson Rodrigues, a seleção de *A falecida* como objeto da dissertação decorre de ser a peça mais instigante para o pesquisador em função do seu tema, do seu processo de criação e de sua adaptação para o cinema. Mas essa predileção parece não se restringir somente ao foco dessa pesquisa e coincide também com o olhar do dramaturgo sobre a sua primeira tragédia carioca:

A falecida não vai morrer nunca. Eu sou um autor que gosta de todas as minhas peças, jamais desprezei uma única. Mas *A falecida* é a que mais gosto. Quando a vi pela primeira vez no palco, disse que era uma das peças do meu coração e pouco a pouco fui me convencendo de que, se ocorresse uma catástrofe e desaparecessem todos os meus textos teatrais, ficaria satisfeito se apenas *A falecida* sobrevivesse, pois assim não teria vivido inutilmente. (RODRIGUES, 2012d, p. 76).

Essa declaração foi encontrada bem depois da escolha da peça como objeto de estudo. Outras justificativas foram sendo reunidas, ao longo do processo, como a afirmação do maior estudioso da obra do dramaturgo, Sábato Magaldi (2008, p. 29), que considera *A falecida* “o melhor exemplar” das tragédias cariocas.

Júri) no *I Festival Internacional do Filme* (Rio de Janeiro) e o de melhor atriz para Fernanda Montenegro, na *I Semana do Cinema Brasileiro* (Brasília – DF). *A falecida* foi exibido em Paris em abril de 1965, na *Semana Cinematográfica* organizada pela revista *Cahiers du Cinéma*, e representou o cinema brasileiro na *Semana da Crítica do Festival de Cannes* para *Filmes de Jovens Diretores* de 1965. (SALEM, 1997).

⁵ *Neorealismo* é um movimento italiano surgido após a II Guerra Mundial. Essa provocou crises políticas, econômicas e ideológicas que acabaram influenciando a sétima arte. O *Neorealismo* passou a vincular-se com o gênero documentário com “[...] filmagens externas, em cenários naturais, recusa dos efeitos visuais ou dos efeitos de montagem, imagens pouco contrastadas, recurso a atores não profissionais [...], temas sociais, intrigas frouxas, sem ações espetaculares.” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 35-36).

⁶ Com a *Nouvelle vague*, surge a noção de autor: o filme passa a ser mais autoral em que o diretor reproduz suas marcas estilísticas sobre a criação filmica. As narrativas são mais “frouxas”, finais ambíguos ou em aberto, personagens não tão delineados geralmente em crise ou com “poucos dados à ação”, “mistura de estilo documentário ou de reportagem com uma filmagem mais clássica”, “comentários narrativos com vozes em off, “rupturas estilísticas bruscas”, “primeiros planos insistentes”, entre outras características que dependem da escolha estética de cada autor ligado ao movimento. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 35-36).

⁷ Havia a necessidade, nos cineastas do período, de criar um cinema crítico, voltado para as questões sociais. Hirszman enveredou pelo realismo social, que pode ser visto também em Bertolt Brecht. Também há outras denominações para esse tipo de realismo, como realismo crítico ou realismo engajado ou realismo socialista, nos quais a arte e a cultura deveriam estar a serviço de ideais revolucionários (Bernardet, 2007).

Na peça, há temas caros ao escritor que já foram apontados por outros autores, estudiosos, críticos e pesquisadores da obra rodriguiana: a morte, a melancolia, a glória, a humilhação, a inveja, o ressentimento, a vingança, as contradições dos sujeitos e a cidade do Rio de Janeiro. Nelson Rodrigues também canalizava suas experiências no seu processo criativo e na realização final do seu trabalho artístico por meio de influências literárias e cinematográficas, analogias a obras de outros escritores, referências memorialísticas, repetições, citações, deslocamentos narrativos, inversões de padrões no retrato das situações, entre outros. Diante de todo esse tecido temático e do processo criativo, *A falecida* possibilita um estudo aprofundado para ajudar a construir uma leitura e releitura sobre a peça e sobre a adaptação para o cinema realizada por Leon Hirszman. A familiaridade do pesquisador com a sétima arte é outro motivo que o levou à escolha do filme de Hirszman como referência para analisar, *a posteriori*, a encenação de um diretor.

No que diz respeito às análises do tema, as consultas realizadas no site da CAPES⁸ sobre estudos feitos com relação à peça *A falecida* demonstram ainda a carência de uma abordagem voltada para a peça e sua relação com o cinema. Foram encontrados registros de 03 teses e de 07 dissertações num universo de 60 teses e 166 dissertações sobre a obra dramaturgica rodriguiana. Nenhuma dessas teses e dissertações, contudo, refere-se à adaptação da peça *A falecida* para o cinema. Sobre essa peça, há uma única dissertação: *Palingenias rodrigueanas: A falecida sob a ótica de Alceste*, de Vania Maria Moragas Ferreira. A autora apresenta analogias e semelhanças entre o texto de Rodrigues e a tragédia grega de Eurípedes.

O tema da dissertação é uma leitura e releitura mais detalhada sobre a peça *A falecida* e o filme de Leon Hirszman. Diante do universo memorialístico, confessional e ficcional de Nelson Rodrigues, debruçei-me sobre uma leitura da criação da peça e uma análise textual sobre os aspectos mais relevantes do texto rodriguiano, como divisão de cenas, personagens, réplicas, rubricas, ações, situações e linguagem. Utilizando-me de uma

⁸ De acordo com a pesquisa realizada no site da Capes, foram escritas entre teses e dissertações sobre as peças de Nelson Rodrigues: 09 trabalhos sobre *Álbum de família*; 07 sobre *Vestido de noiva*; 06 sobre *Dorotéia*, *Toda nudez será castigada* e *Senhora dos afogados*; 05 sobre *O Beijo no asfalto*; 04 sobre *Os Sete gatinhos*; 03 sobre *A mulher sem pecado*; 02 sobre *Valsa nº 06* e *Anjo negro*; 01 sobre *Bonitinha, mas ordinária* e *A falecida*; e não há trabalho algum sobre as peças: *Viúva, porem honesta*; *Anti-Nelson Rodrigues*; *A serpente*; *Perdoa-me por me traíres* e *Boca de Ouro*.

CAPES. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Disponível em: <<http://capesdw.capes.gov.br/capesdw/Pesquisa.do?autor=nelson+rodrigues&tipoPesqAutor=T&assunto=&tipoPesqAssunto=T&ies=&tipoPesqIes=T&nivel=&anoBase>>. Acesso em: 03 dez. 2012.

leitura fílmica e do discurso sobre a linguagem cinematográfica, observo cenas, personagens, linguagem, metáforas, comparações e analogias da releitura que Leon Hirszman realizou sobre a peça do dramaturgo na adaptação para o cinema. O meu arcabouço teórico corresponde principalmente às teorias de teatro e de cinema.

A dissertação foi estruturada em quatro partes: a Introdução, dois capítulos e considerações finais. No primeiro capítulo, um estudo da peça é realizado, através da releitura que Nelson Rodrigues fez das suas criações anteriores e as referências literárias das quais teria se valido na construção da peça *A falecida*, principalmente na utilização dos contos e das crônicas de *A vida como ela é...* Também se verifica a estrutura da peça, apresentando o argumento, a divisão de cenas e atos, as réplicas e as rubricas, e a construção das personagens Zulmira e Tuninho, em suas trajetórias de morte, humilhação, glória, ressentimento e vingança, além da personagem Glorinha, que, apesar de não estar presente fisicamente na ação dramática, é constantemente mencionada e ganha relevância na trama, porque representa uma afronta que desencadeia as ações da personagem Zulmira.

A linguagem – que faz parte dos textos teatrais na fase das tragédias cariocas e que é considerada por muitos estudiosos como a maior contribuição do autor para o teatro brasileiro – é também apresentada para situarmo-nos na construção da peça e na interferência do cotidiano da cidade do Rio Janeiro na mesma. Essas abordagens serviram para compreender o que foi idealizado para o palco e as referências artísticas de Nelson Rodrigues e da sua própria obra que influenciaram na construção da peça e das personagens. Os autores Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Ronaldo Lima Lins, Carmine Martuscello, Andréa Facina, Angela Leite Lopes, Alexandre Callari, Victor Hugo Adler Pereira, entre outros, foram abordados como subsídios para análise das situações e das personagens do texto teatral. Para uma leitura e análise de texto, consultou-se o autor Jean-Pierre Ryngaert.

No segundo capítulo, realiza-se uma leitura sobre o filme *A falecida* de Leon Hirszman e como o olhar de um diretor de cinema lê a peça de Nelson Rodrigues. Ver-se-á como um texto originalmente destinado ao teatro foi encenado na tela. Os elementos pertencentes à linguagem cinematográfica e os movimentos estéticos aos quais o cineasta estava inserido são esboçados. A parte do capítulo referente ao filme é dividido numa leitura da trajetória trágica de Zulmira, o percurso dramático de Tuninho e as reflexões advindas dessas duas partes anteriores. Ismail Xavier, Alex Vianny, José Lino Grunewald,

Jean-Claude Bernardet, Glauber Rocha, Helena Salem e o próprio Hirszman, através de entrevistas, proporcionarão um perfil do cineasta e do cinema concebido por ele. O filme será decupado em algumas cenas que serão comparadas com as cenas do texto rodriguiano e identificar-se-ão os traços diferenciais existentes entre o texto teatral e o filme, a fim de analisar uma releitura de Leon Hirszman sobre Nelson Rodrigues.

Nas considerações finais, faço uma apresentação e discussão de pontos revelados durante a dissertação. Realizo um apanhado do que foi tratado nos capítulos sobre a peça e o filme, mas também ressalto, principalmente, um questionamento sobre o papel do diretor e como um autor pode ver outro autor segundo seus princípios ideológicos e estéticos, que acabam determinando, sob certas perspectivas, a recepção de uma obra artística. O termo adaptação é o mais recorrente e característico quando se trata de uma passagem de uma linguagem para outra. Outros conceitos e nomenclaturas são utilizados quando se refere ao assunto de uma tradução, transposição ou adaptação. A pequena amostra sobre tal assunto também revela algumas possibilidades de discussão ao falar do filme *A falecida*.

O que se ressalta nessa conclusão é a liberdade de um artista no seu processo criativo e a recepção de uma obra a partir de uma ampliação do olhar, após verificar novas leituras e releituras sobre as duas obras em questão. Uma criação não deve ser vista de forma estanque; é preciso alimentar camadas perceptivas na leitura de uma obra artística. É uma forma de manter sempre viva uma realização artística como a dos dois autores.

2 A FALECIDA: UMA LEITURA DA PEÇA

*Nossa vida é a soma de ideias feitas, de frases feitas,
de sentimentos feitos, e atos feitos,
de ódios feitos, de angústia feita.*
Nelson Rodrigues

O capítulo foi dividido em três partes: “Tecendo a primeira tragédia carioca”, “A *falecida*: a peça como ela é...” e “A cidade, as palavras e as imagens em *A falecida*”. A primeira parte servirá para acompanhar as obsessões, as conexões, as analogias, as inspirações e as equiparações realizadas por Nelson Rodrigues ao fazer uma releitura da sua própria obra e de possíveis outros autores para tecer *A falecida*. Na segunda parte, pode ser visto uma análise e leitura da peça, que servirá para adentrar as possíveis intenções, impressões, abordagens e questionamentos percebidos por diversos autores em *A falecida*. E, na terceira parte do capítulo, desenvolvo uma leitura do dramaturgo feita a partir do jeito de viver e de falar do mundo suburbano do Rio de Janeiro, que serviram de inspiração para a construção dos seus diálogos na fase das tragédias cariocas. A seguir, antes da primeira parte do capítulo, pode-se ter uma ideia, por meio de mais uma breve introdução, sobre Nelson Rodrigues e o teatro do seu tempo afim de compreender a obra *A falecida*.

Nos anos de 1940, quando emerge a escrita de Nelson Rodrigues para o teatro, já se iniciavam decisivas mudanças no cenário nacional. Inicialmente, o escritor pensou em ser famoso e milionário ao entrar para o teatro, acreditou que poderia ser uma saída financeira e um meio onde brilharia. Um deslumbramento vago pela arte teatral surgiu desde os doze anos, quando o jornalista passava pela porta do Teatro Trianon no Rio de Janeiro. Rodrigues afirmava que só leu um texto de teatro antes de escrever a sua primeira peça; só depois é que passou a ler intensamente textos dramaturgicos e a admitir certas influências de outros escritores, geralmente autores que carregam o pessimismo e a tragicidade.

O teatro do dramaturgo não estava vinculado ao grande público e, desse modo, a dependência do dinheiro do governo tornava-se crucial. Era um período do teatro feito para rir como forma de sustentar as companhias de teatro e os custos de produção. A dicotomia “teatro de arte” e “teatro para rir” estava à mercê das escolhas estéticas do público. No

início, a classe teatral não aceitava muito bem Nelson Rodrigues por causa do apoio dos subsídios do governo e por conta do sucesso obtido junto à intelectualidade e a uma classe social mais elevada da população a partir de *Vestido de Noiva* e também por causa da formação intelectual e econômica do grupo Os Comediantes.

Durante a fase rodriguiana do “teatro desagradável”⁹, o autor sofreu muitas intervenções e interdições da censura na sua obra. Após essa fase, ocorre uma nova mudança na dramaturgia rodriguiana com a criação do monólogo *Valsa nº 6*. Nelson Rodrigues justifica que procurava “simplificação e despojamento” ao realizar *Valsa nº 6*, pois vinha pensando, há algum tempo, que o problema do teatro é o excesso de personagens. Para Magaldi (2003), esse monólogo torna-se a ponte para a fase seguinte das tragédias cariocas, na qual o dramaturgo faz uma síntese das peças míticas e psicológicas. Depois da experiência com crônicas, bem sucedidas, numa coluna diária *A vida como ela é...*, a classe média passa a ser tema de grande interesse para a dramaturgia de Rodrigues. Na verdade essa coluna serviu como uma experimentação de situações, personagens e enredos que foram desenvolvidos pelo autor mais adiante. Muitos estudiosos da obra rodriguiana constataam o quanto o dramaturgo assimilou a experiência dessas crônicas nas criações posteriores.

A falecida, de 1953, é a primeira peça dessa nova fase e que tem como base uma das crônicas de *A vida como ela é...* Zulmira, a personagem principal de *A falecida*, sonha com um enterro de luxo, sonho recorrente dos protagonistas de mais duas peças do autor: *Boca de Ouro*, de 1959, e *Bonitinha, mas ordinária*, de 1962. Das personagens dessas três peças, Zulmira é a mais obsessiva por um funeral grandioso como compensação para seu ressentimento em relação à vida.

A fim de reunir as suas obsessões temáticas e conciliar o seu novo projeto teatral, Nelson Rodrigues cria uma peça que aglutina os temas da morte, do ressentimento, da inveja, da glória, da humilhação, além de incluir o humor. Também leva a sua

⁹ Nelson Rodrigues escreveu um manifesto em defesa de sua dramaturgia e denominou “teatro desagradável”. Para o dramaturgo, o “teatro desagradável” é feito de obras malditas que busca insurgir os monstros mais hediondos existentes dentro de nós ao explorar o lado sórdido e miserável do nosso ser a fim de purgar-lhe o mal e purificá-lo. Mas o próprio autor passou a questionar-se sobre esse caminho enveredado: “[...] um teatro que se poderia chamar assim - desagradável. Numa palavra, estou fazendo um teatro desagradável, peças desagradáveis. No gênero destas, incluí, desde logo, *Álbum de família*, *Anjo negro* e a recente *Senhora dos afogados*. E por que peças desagradáveis? Segundo já se disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia.” (FOLHETIM, 2000, p. 8). A exploração de um “teatro desagradável” era uma forma de Nelson Rodrigues tornar-se independente do público, de não tornar-se subserviente. Para o dramaturgo, o teatro não deveria ser “bombom com licor”.

“simplificação e despojamento” para as indicações cênicas e cria uma personagem delirante que não tem onde cair morta e que alimenta o desejo de ser enterrada com todas as honras de um funeral luxuoso.

2.1 TECENDO A PRIMEIRA TRAGÉDIA CARIOCA

*Quase todas as obras são feitas com clarões de
imitação, estremecimentos aprendidos e
êxtases roubados.*
Cioran

A biografia de Nelson Rodrigues comporta a leitura do trágico e trouxe elementos e fatos que enriqueceram sua obra como um todo. Para o autor, uma peça trágica tem o poder de criar a vida, e não apenas imitá-la. Nutrindo-se mais uma vez da experiência como jornalista e grande observador das “mazelas humanas”, Rodrigues inspira-se no modo de vida carioca e escreve uma coluna no jornal *Última hora* que passou a fazer grande sucesso e a influenciar sua dramaturgia. A coluna apresentava contos e crônicas e surgiu a partir da ideia do diretor do jornal Samuel Wainer. A fim de valorizar o noticiário popular, o diretor do jornal pediu para o autor escrever uma coluna diária baseada em fatos reais ou nas reportagens policiais, ou mesmo na observação do comportamento humano.

Inicialmente, o cronista passou a fazer uma página inteira de todos os fatos policiais, mas não teve persistência para continuar. Wainer então sugeriu que ele escrevesse crônicas nas quais um fato fosse valorizado. Nelson Rodrigues passou a se dedicar a esse gênero narrativo quando a coluna ainda se chamava *Atire a primeira pedra*, não atendendo completamente ao desejo de Samuel Wainer, que rejeitou a invenção e pediu ao cronista que privilegiasse os fatos do cotidiano no seu aspecto mais realista e verídico. Quando a coluna passou a ser um sucesso extraordinário, o jornal teve de dobrar-se à veia criativa rodriguiana. Depois dessa conquista de público, ironicamente, a coluna passou a ser chamada *A vida como ela é...*

Nelson Rodrigues escrevia sobre fatos ocorridos até quase “trezentos anos atrás”. São histórias sobre assassinatos, suicídios, atropelamentos, crimes, adultérios, sedução, ciúme, desaparecimentos, trapaças, vingança, entre outros temas característicos da obra do autor. Enfim o jornalista dizia que recriava todos os sonhos da carne e da alma. Mas sempre afirmava que era a história de uma adúltera, um tratado de traídos. O cronista passou a ambientá-las no Rio de Janeiro dos anos de 1950¹⁰ e as histórias eram permeadas pela atmosfera da cidade. O sucesso foi impressionante e a coluna era lida nos bondes, nas lotações, no elevador e nas ruas (CASTRO, 1992).

No começo, a coluna era composta de histórias muitos tristes, quase sempre trágicas, com o final culminando na morte de alguma personagem. Depois de um mês, os colegas do jornal falavam para Nelson Rodrigues que todo dia ele matava um. Esse se justificava através do perfil da coluna marcada pela tristeza ininterrupta. A preocupação do autor era romper com a indiferença social e levar o leitor a compartilhar a dor alheia, pois era um dever participar do sofrimento dos outros (CASTRO, 1992). O escritor questionava como poderia sorrir num mundo tão triste e, também, aproveitava-se da coluna também para responder aos desafetos ao colocar frases na boca das personagens, como se fosse o autor a retrucar as críticas feitas pelos jornalistas que tinham horror à sua obra.

O cronista aproveitava-se de sua história de vida, das imagens e situações que se perpetuaram ao longo da sua vivência, dos estímulos literários, do trabalho e das sugestões e ideias alheias, para construir histórias. Magaldi (2010) crê que Nelson Rodrigues experimentava um tema em sua coluna diária e como seria a receptividade do público para, depois, aprofundá-lo no teatro. Como fruto de uma trajetória literária intensa e de forte inspiração vinda do cotidiano brasileiro, seus textos passaram a ter grande comunicação com o público que procurava retratar. Colegas e amigos contribuíram com nomes de personagens, situações e histórias de terceiros. O autor Vitorello assegura que essa forma de Rodrigues representar a realidade, através da coluna:

¹⁰ Era um período em que o rádio tornava-se o mais importante meio de comunicação de massa, mas, naquela época, o jornal ainda tinha uma grande influência sobre a comunidade. Nesse contexto brasileiro, Nelson Rodrigues tornou-se o jornalista mais popular do Rio de Janeiro. *A vida como ela é...* foi publicada em três jornais no período de 1951 a 1966. No ano do lançamento, Procópio Ferreira narrava as crônicas no programa da Rádio Club. Também foi gravada em disco e se tornou tema de fotonovela. Deu origem a uma das maiores bilheterias do cinema nacional: *A dama do lotação*, com Sonia Braga. E, no ano de 1996, quarenta histórias foram adaptadas por Daniel Filho e Euclides Marinho para a Rede Globo, obtendo prêmios nacionais e internacionais, como, por exemplo, direção. (RODRIGUES, 2012; CASTRO, 1992).

[...] *A vida como ela é...* pode ser pensada como uma criação sintomática de Nelson Rodrigues, o que nos permitirá encontrar o traço que sustenta, além do imaginário e segundo nossa hipótese, a correspondência e, conseqüentemente, a comunicação entre a obra, o criador e a cultura. (VITORELLO, 2009, p. 71).

Vitorello faz uma leitura psicanalítica dos contos de Nelson Rodrigues, o que está simbolicamente interdito no sujeito, e como a criação rodriguiana acaba se realizando imaginariamente. As personagens transgridem para realizar, no imaginário, algo entre o interdito e o desejo. O escritor aproveitava as falas informais do dia-a-dia e as restituía “[...] em forma de ficções, contos, enfim, em forma de pequenos mitos escritos, para ali as pessoas ou se identificarem com um cotidiano parecido com o seu, muitas vezes, de forma nua e crua, ou então projetarem nos personagens suas fantasias.” (VITORELLO, 2009, p. 32). Rodrigues fala, através das suas personagens, temas proibitivos na vida real, mas que poderiam ser aceitos na vida ficcional.

A obra *A vida como ela é...* torna-se inspiração para seus romances e peças, numa espécie de desdobramento criativo de seus próprios textos. A partir de *A falecida*, o mundo rodriguiano torna-se objetivo ao mostrar personagens frustradas, sem grandes perspectivas, mas se cria, nessa fase, um espaço para o humor, antes considerado indesejável e evitado por seu autor (MAGALDI, 2006; 2010). Anteriormente, Nelson Rodrigues acreditava que o teatro para rir era tão absurdo, tão obscuro, tão idiota quanto uma missa cômica. O dramaturgo saiu de um universo trágico em que o psicológico e o mítico se casam para apresentar o universo dos subúrbios cariocas (MAGALDI, 2010). As personagens, agora, aproximam-se da realidade cotidiana, sendo esse um dos fatores que mais provavelmente contribuíram para tornar seu teatro mais popular. Nessa fase o escritor alcança o sucesso que tanto almejava.

Alguns autores como Nunes (1994) e Facina (2004) observam o universo rodriguiano como dualístico. As personagens estão sempre em conflito consigo mesmos ou com os outros. Vivem a tentação de deixarem-se ser corrompidos ou tentarem apegar-se a um ato de nobreza para escapar de uma vida humilhante ou de um passado obscuro. Como último apelo, faz-se necessário um ato de heroísmo na última esperança de redenção e dignidade. Nelson Rodrigues enxergava suas personagens de acordo com a sua visão de mundo e a vivência no subúrbio do Rio de Janeiro.

Em suas memórias, Nelson Rodrigues relata o tempo em que morou na Aldeia Campista, bairro do subúrbio carioca, e as situações vividas: os casos de crime e de adultério na Rua Zulmira, que marcaram profundamente a sua infância e, mais adiante, a sua literatura. Naquela época, já sentia uma compaixão pela figura da mulher infiel. Quando entrou para o jornalismo, aos 13 anos de idade, afirmava ter uma compaixão pelas adúlteras que o marido mata ou que acabam se suicidando. E, desde então, sempre procurou apurar as causas de uma infidelidade sem saber se era por uma curiosidade compadecida ou perversa. Além da adúltera, observava outros personagens no bairro da sua infância e na cidade por onde andava e que foram retratados na sua dramaturgia. Dessas memórias, pode-se ver inspirações que enriqueceram a escrita do autor para criar uma obra como *A falecida*.

Percebe-se o olhar sobre tal mundo de Nelson Rodrigues na leitura das memórias, confissões e crônicas, em que o autor aborda aspectos do cotidiano, do comportamento, das classes sociais e da rotina política carioca. As crônicas descrevem uma série de elementos, situações, pensamentos, críticas, descrições e narrativas que representam a atmosfera do lugar, o comportamento, o estilo e os costumes dos habitantes. Essa abordagem é analisada por Luiz Antonio Fischer (2009), defensor da ideia de que o Rodrigues é um ensaísta porque sai do lugar de mero observador para repensar a vida política e social do país. Segundo Fischer, o olhar arguto do cronista debruça-se sobre o cotidiano carioca e de aspectos da sociedade brasileira, o que acaba por conferir-lhe o *status* de ensaísta. Conforme a abordagem deste crítico, as confissões de Nelson Rodrigues existem sob a perspectiva da morte, porque, ao escrevê-las, termina se confessando, e, ao fazer isso, de certa forma, desafia a morte através da escrita.

Além da reverência ao tema da morte e a partir da abertura de Nelson Rodrigues em se apropriar de um mundo suburbano e passando a agregar o humor, ele tece sua primeira tragédia carioca *A falecida*. Segundo Sábato Magaldi (2004), *A falecida* poderia ser qualificada como “tragédia carioca de costumes”, juntamente com as outras sete peças dessa nova fase. O crítico inclui a característica “costumes” (à categoria denominada “tragédia carioca” pelo dramaturgo), que é mais apropriada à comédia brasileira, e, ao mesmo tempo, considera difícil o uso desse termo, porque a dramaturgia moderna refuta a separação estanque dos gêneros, e em especial porque o próprio Rodrigues misturava os gêneros até numa única cena. Este se recusava a associar suas tragédias cariocas ao gênero

“costumes” por considerá-lo um gênero menor. Magaldi valoriza o quanto esta nova fase de Nelson Rodrigues vai além do retrato dos costumes do povo carioca.

O crítico Pompeu de Souza revela que *A falecida* abre caminhos para uma crítica social e seria o “melhor exemplar” da obra rodriguiana, uma “personalíssima comédia de costumes” carioca, exemplo de uma grande “dignificação dramática do trivial e de tão bela poetização da gíria.” (SOUZA apud RODRIGUES, 1993, p. 140). Pompeu de Souza analisa que essa fase contém uma perspectiva atenta aos problemas do cotidiano e da condição social das suas personagens e revela, assim, reflexos da sociedade brasileira em crise. Nelson Rodrigues nos mostra questões caras à vida das personagens retratadas.

Há situações na peça *A falecida* (tais como o desemprego, a forma de aproveitar o tempo livre custeado pela indenização do trabalho, a fuga da realidade através do futebol e de um enterro que cause inveja aos vizinhos, a disputa pelo único banheiro da casa, o *passar mal* com um pastel de algum boteco sem qualidade, o ressentimento pela falta de um atendimento médico digno, a canalhice que envolve a personagem ressentida) nas quais podemos reconhecer um certo tom de crítica social. O aspecto social e a realidade da vida suburbana não são negligenciados por Nelson Rodrigues, como alguns autores costumavam apontar quando o criticavam. Facina (2004) faz uma análise antropológica e social dessas tragédias cariocas e de como os outros autores contemporâneos de Rodrigues expressavam-se diante de um movimento artístico e intelectual próprios da época:

[...] pode-se afirmar que as tragédias cariocas de Nelson Rodrigues estavam afinadas com uma tendência da intelectualidade brasileira daquele momento, que valorizava o realismo como recurso estético para retratar a vida cotidiana do povo, com suas mazelas, frutos das desigualdades e das injustiças sociais. Só que a perspectiva era distante da cultura política de esquerda, que aos poucos se tornava hegemônica em alguns setores do campo artístico-intelectual da década de 1960, setores com os quais Nelson começou a travar um embate mais explícito em 1961. Portanto, embora nosso autor sempre negasse a presença de um conteúdo de crítica social em suas peças, é compreensível que esse tipo de apreensão de sua obra fosse feita naquele período. (FACINA, 2004, p. 68).

Nelson Rodrigues repudiava a política, porque acreditava que ela é capaz de corromper qualquer um. Não aceitava opiniões unânimes, nem razões plasmadas em senso comum. Para existir naqueles tempos políticos era filiar-se a uma linha político-ideológica. Em sua dramaturgia, o escritor defendia a preocupação com o indivíduo e não se importava

em não levantar bandeiras, nem defender causas sociais. O escritor considerava a classe média, especialmente a suburbana, mais interessante e mais humana. Ele era fascinado por essa classe ou por uma classe muito baixa. Os grã-finos já não o interessavam, pois eles precisariam de “vinte e cinco mil estímulos” para matar enquanto a classe média era mais heroica por ser capaz de matar e de matar-se. Apesar do dramaturgo retratar mais o cotidiano nas tragédias cariocas, havia a cobrança sobre a ausência no seu teatro de críticas sociais.

O dramaturgo procura afirmar a tragicidade contida no texto e esclarece, no programa de estreia da peça *A falecida*, que fez suas obras tomando por base uma tristeza fundamental. Também recorda seu teatro de martírio e desespero, que de maneira alguma tem a intenção de fazer rir, pois, por inclinação natural e destino, tende ao gênero trágico. *A falecida* foi classificada no programa do espetáculo por Rodrigues como “farsa trágica em três atos” e, quando foi publicada, o autor definiu-a como “tragédia carioca em três atos”. O próprio dramaturgo revela o dilema de determinar o gênero da peça, todavia não deixa de reafirmar a tristeza imanente do texto:

Como definir *A Falecida*? Tragédia, drama, farsa, comédia? Valeria a pena criar o gênero arbitrário de “tragédia carioca”? É, convenhamos, uma peça que se individualiza, acima de tudo, pela tristeza irreduzível. Pode até fazer rir. Mas transmite, ao longo dos seus três atos, uma mensagem triste, que ninguém pode ignorar. Os personagens, os incidentes, a história, o clima, tudo parece exprimir um pessimismo surdo e vital. Dir-se-ia que o autor faz questão de uma tristeza intransigente, como se a alegria fosse uma levandade atroz. (RODRIGUES apud MAGALDI, 2010, p. 105).

O tema da morte¹¹ é recorrente em Nelson Rodrigues: “[...] Parece incontestável e, sobretudo, necessária. Artisticamente falando, sou mórbido, sempre fui mórbido, e pergunto: ‘Será um defeito?’ Nem defeito, nem qualidade, mas uma marca de espírito, um tipo de criação dramática.” (RODRIGUES, 2000, p. 11). O autor questionava por que não poderia utilizar a morbidez em sua criação dramática se a literatura e a pintura repousam seu valor estético sobre uma “morbidez rica, densa, criadora, transfigurante” (RODRIGUES, 2000). Magaldi considera Rodrigues o primeiro dramaturgo a valorizar o

¹¹ Nelson Rodrigues, ao justificar a sordidez e a abjeção humana em seu ressentimento contra a morte, revela que o homem, acaba fazendo a própria vida com “excremento e sangue” (RODRIGUES, 2007c).

lado mórbido da personalidade em coexistência com os traços normais. Desde a tenra idade, “o anão de Velásquez”¹² era fascinado pela morte. Achava fantástica a chama das velas; não temia funerais, adorava “peruar enterro”, tinha uma curiosidade mórbida pelas igrejas e gostava de visitar cemitérios (RODRIGUES, 2009a).

Numa entrevista, Nelson Rodrigues revela casos de pacto de morte que marcaram profundamente a sua infância e o tornaram fascinado pelo suicídio. Das lembranças do bairro, a primeira história que marcou o escritor foi a morte de Carlinhos, que brigou com a noiva, foi à farmácia e tomou veneno. Rodrigues assistiu à cena, mas foi logo expulso do lugar por alguém que lhe deu uma palmada (RODRIGUES, 2009a). Rodrigues revela que esse suicida foi quem lhe anunciou a morte e o ensinou a morrer. Diz que o suicida tem uma nostalgia de voltar às suas raízes mais primitivas.

Imagens trágicas acompanharam o escritor ao longo da vida e revelam traços e características presentes na sua obra sobre questões a respeito da vida e da morte. Da infância vivida no bairro Aldeia Campista, o “pequenino Werther”¹³ guardou imagens, histórias, acontecimentos e personagens que marcaram profundamente essa fase da sua vida e que, às vezes, reproduzia ao brincar no fundo do quintal da sua casa. “E, por todo o meu teatro, há um palpitado de sombras e de luzes. De texto em texto, a chama de um círio passa a outro círio, numa obsessão feérica que para sempre me persegue.” (RODRIGUES, 2009a, p. 144). Também são lembrados, das histórias do bairro, as batalhas de confetes da Rua Dona Zulmira. Há também a história em que, certa vez, vizinhas fiéis aos maridos, mas sem amor e cheias de virtude ressentida, se juntaram contra uma infiel. Quando questionado sobre tanta amargura diante da vida, justificava-a como elemento próprio do artista ao proporcionar-lhe uma dimensão fantástica da existência:

O leitor que aceita o convite de Nelson e não teme (ou pelo menos tem a coragem de fingir não temer) a morte, aprende com Nelson que a vida é também dor e sofrimento (condensados no elemento morte), no qual nem o elenco, nem a plateia¹⁴ estão imunes. [...] o trágico urge desta ligação

¹² Epíteto que recebeu na infância porque era pequeno e tinha a cabeça grande.

¹³ Outro epíteto que o próprio Nelson Rodrigues se deu, por causa do livro *Os sofrimentos do jovem Werther* de Goethe. O livro conta a história de um amor correspondido, mas impossível de se consolidar porque a amada está prometida a outro homem.

Disponível em: <http://www.colegiodinamico.com.br/PAGINAS/ALUNO/o_professor/arquivos/kleber/kleber_goethe_os_sufrimentos_do_jovem_werther.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2014.

¹⁴ As palavras das citações, grafadas no antigo estilo da Língua Portuguesa, foram padronizadas conforme o novo acordo ortográfico.

indissociável (e conflituosa) entre a vida e a morte, o sexo e a morte, o amor e a morte. (ROBERT, 2007, p. 115).

O escritor, que se considerava um romântico saudosista, também lamentava a falta das cenas de enterros, como antigamente existia no Rio de Janeiro, com cavalos de pelos dourados, ornados com penachos de plumas negras na cabeça e caixões com alças de ouro ou prata: “[...] Achava a morte rigorosamente linda. Linda pelos cavalos, e pelas plumas negras, e pelos dourados, e pelas alças de prata.” (RODRIGUES, 2008, p. 405). Os enterros ricos e pobres, vistos por Nelson Rodrigues, eram diferenciados pelos adornos dos cavalos e na quantidade de cavalos que puxavam o coche. Nos funerais de pessoas abastadas, o féretro era puxado por dois ou quatro cavalos, enquanto naqueles mais modestos era puxado por apenas um cavalo. Sabia-se da existência de um enterro numa rua por conta da quantidade de excremento deixada pelos cavalos. Na peça *A falecida*, há uma fala de uma personagem afirmando belos cavalos de enterros chiques são odiados porque soltam fezes pelo caminho.

Para o autor, os velórios deixaram de ser dramáticos, não havia mais acessos de dor colossais. As mães e esposas não se agarravam ao caixão desesperadamente implorando para serem enterradas junto ao ser amado. O autor acreditava que a Zona Norte era a parte da cidade do Rio que ainda guardava certas tradições onde talvez fossem possíveis velórios dramáticos, onde as mulheres “escoiceavam” e “uivavam”, possuídas pela dor. O autor considerava seu teatro cravejado de círios e acreditava que duas mãos postas e a luz de um círio compunham uma cena magnífica. Em sua obra dramática, a morte é uma obsessão.

O dramaturgo também passou a usar o futebol, alegria do povo, como outro tema dessa sua primeira tragédia carioca. O futebol procura retratar a paixão do brasileiro e a do próprio escritor. O jornalista e ex-diretor da Manchete, Zevi Ghivelder, perguntou-lhe em 1977 sobre sua primeira tragédia carioca e a ausência do futebol na criação artística brasileira. Nelson Rodrigues respondeu:

Realmente eu fiz *A Falecida*, que é a história de um torcedor do Vasco, com suas implicações poéticas, etc. Agora vou dizer uma coisa para vocês. No dia da estréia de *A Falecida* eu ia pelo corredor do Teatro Municipal, no intervalo, quando vejo um rapaz rosnando para a namorada: “Futebol no Municipal?” A pequena deve ter achado o sujeito um crânio, um crânio. Ora, o problema é o seguinte: eu faço, farei 200 peças sobre o futebol sem prejuízo da poesia ou da arte dramática. O futebol é paixão, é paixão de uma plenitude furiosa. No futebol, se você quer poesia, tem poesia; se você quer tragédia, tem tragédia; se você quer

ópera bufa, tem ópera bufa. Eu acho que o Municipal, onde levei *A Falecida*, deveria levar outras peças sobre o futebol. (RODRIGUES apud RODRIGUES, S., 1986, p. 121).

Nelson Rodrigues tinha uma grande experiência com o futebol, escrevia crônicas para os jornais sobre o tema e trabalhava no programa Grande Resenha Esportiva, exibido aos domingos pela TV Rio, em 1964, com comentários, notícias e entrevistas sobre futebol. O cronista e comentarista esportivo, juntamente com João Saldanha, Luis Mendes e outros, discutia e tirava dúvidas sobre jogos, lances e jogadores.¹⁵

O escritor admite ou insinua que, em suas produções literárias, há também algumas referências, inspirações ou ideias de filmes, notícias, histórias literárias, frases e cenas que levou para seu processo criativo, afora a recorrência às suas próprias criações. Mas o dramaturgo não as admite de forma categórica, pois poderia perder a credibilidade. Nelson Rodrigues admitiu negar os reais fatos de certas criações suas – como fez com *Vestido de noiva* que escreveu em três dias, mas dizia que levou seis meses para criar – porque assim poderiam acreditar no seu esforço e trabalho hercúleo num processo de criação. (RODRIGUES, 2009a).

Com relação às próprias criações, Nelson Rodrigues retomou personagens, histórias, temas, nomes, títulos e potencialidades dramáticas criadas na coluna *A vida como ela é...*, e aprofundou tudo isso em muitas criações literárias, assim como fez com a peça *A falecida*. Afirmava: “Não tenho o menor escrúpulo em usar duzentas, trezentas vezes a mesma metáfora. Por que não insistir numa imagem bem sucedida? Aprendi que as coisas ditas uma vez, e só uma vez, morrem inéditas.” (RODRIGUES, 2008, p. 398). E poderia repisar as mesmas histórias, como dizia, ao longo das gerações¹⁶. Ser autor de um único tema não o incomodava; sua opção em reiterar-se era simplesmente por questão de livre-arbítrio. Dizia que, quando um autor volta ao mesmo assunto, só se repete de modo relativo. “Alguém dirá que já contei a mesma história umas dez vezes. É possível. Mas sou ou não

¹⁵ Disponível em: <http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/obras_tv.php>. Acesso em: 22 nov. 2013.

¹⁶ “Outra objeção contra o drama e o autor: insistência de um tema que já foi usado em outras obras minhas. Seria um sintoma de fadiga, um colapso – quem sabe se definitivo – de imaginação criadora? Não, segundo o meu suspeito modo de ver as coisas. Aliás, de todos os meus possíveis defeitos, este é o que menos me preocupa. Ser autor de um tema único não me parece nem defeito, nem qualidade, mas uma pura e simples questão de gosto, de arbítrio pessoal. Por outro lado, um autor que volta a um assunto, só se repete de modo muito relativo. Creio mesmo que não se repete nada. Cada assunto tem em si mesmo uma variedade que o torna infinitamente mutável. Sobre ciúme o mesmo autor poderia escrever 250 peças diferentes, sendo duzentas e cinquenta vezes original. Sobre o amor também. Sobre a morte, idem.” (RODRIGUES apud FOLHETIM, 2000, p. 12).

sou uma flor de obsessão?” (RODRIGUES, 2007c, p. 254). Costumava usar os fatos para criar uma história imaginada.

A obsessão rodriguiana em insistir num mesmo tema, pode ser vista através do método da “psicocrítica”, termo que Cleise Mendes (2008) utiliza de um outro autor, Charles Mauron¹⁷, que faz uma análise literária a partir de associações e agrupamentos de imagens recorrentes e obsessivas que poderiam contribuir para trazer à tona a “personalidade inconsciente do autor”. Esse tipo de análise não tem a intenção de fazer um “diagnóstico da neurose do autor”, mas apenas proporcionaria beber na “fonte de uma criação literária”.

Bebendo na fonte das suas imagens recorrentes e obsessivas e do humor, Nelson Rodrigues, considerado inicialmente elitista, torna-se popular com as tragédias cariocas. Estava ciente de que “[...] qualquer novidade em teatro tem de exigir do espectador uma lenta e progressiva acomodação visual e auditiva.” (RODRIGUES, 2007c, p. 251). Era um desafio para o espectador ver e ouvir algo nunca visto e ouvido antes. Fazia parte desse desafio, uma incompreensão inicial que deveria “chocoalhar” toda sua experiência e seu raciocínio. Mas, ao mesmo tempo, o autor enfatizava o “choque” e o “estranhamento” e também afirmava não ceder nunca, pois era considerado “[...] para uma parte da crítica, um gênio inconstante, pois cedia a impulsos autopromocionais e, com as temáticas das tragédias cariocas, fazia concessões a apelos comerciais, pensando na bilheteria.” (FACINA, 2004, p. 71). Mesmo reafirmando inúmeras vezes que não faria concessões, no final das contas acabava cedendo, e o humor passou a ser uma dessas a partir da peça *A falecida*.

¹⁷ “O método psicocrítico de Mauron apoiou-se num levantamento dos trabalhos dos psicanalistas que se tinham debruçado sobre as Obras de Arte e foi desenvolvido num livro – *Des Méthaphores Obsédantes au Mythe Personnel: Introduction à la Psychocritique*, Paris: J.Corti, 1962. Trata-se de um ensaio metodológico em que o analista selecionou as metáforas obsessivas – grupos de imagens que voltam de maneira obsessiva – e tenta, psicanaliticamente, interpretá-las através do Mito Pessoal do autor. A noção da *mitocrítica* de Durand foi desenvolvida “para significar o emprego de um método de Crítica Literária (ou artística), em sentido estrito ou em sentido ampliado, de crítica do discurso que centra o processo de compreensão no relato de caráter ‘mítico’ inerente à significação de todo e qualquer relato”.

MELLO, Gláucia Boratto R. de. Contribuições para o estudo do imaginário. EM ABERTO, Brasília, ano 14, n. 61, jan./mar. 1994. p. 45-52.

Disponível em: < <http://emaberto.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/viewFile/910/816>>. Acesso em: 22 mar. 2014.

Quando *A falecida* foi apresentada no Teatro Municipal em 08 de junho de 1953¹⁸, os espectadores espantaram-se com o tema do futebol, as gírias e as gaiatices (CASTRO, 1992). Era como se houvesse “estuprado” o Municipal com um tema considerado de gosto duvidoso. A peça era extremamente carioca. O cenário é a Zona Norte do Rio. Entretanto, inicialmente, o próprio dramaturgo dizia que *A falecida* era de uma tristeza persistente e, se alguém risse, seria por conta própria. Até essa peça, Rodrigues achava inconcebível a presença do humor na sua dramaturgia, e só a admitiu depois que o diretor da primeira montagem disse-lhe que existia, e, mesmo assim, após relutar durante algum tempo. “O diretor José Maria Monteiro declara que, ainda nos ensaios de *A Falecida*, foi muito difícil convencer Nelson Rodrigues de que havia uma veia cômica em sua obra dramaturgica.” (PEREIRA, 1999, p. 116). A rejeição inicial do dramaturgo à comédia e depois a inclusão da mesma, poderia ser explorada mais a fundo por Sábato Magaldi, mas o estudioso verifica que a existência trágica se faz tão presente no teatro rodriguiano que se torna difícil associar seus textos diretamente à comédia.

A verdade é que Nelson, depois de repudiar a comédia, por ser-lhe impossível conceber uma missa cômica, foi aos poucos assimilando um humor muito particular ao seu diálogo, e esse humor precisa ser reintegrado nas cenas que o requerem, sob pena de perder-se dimensão enriquecedora. (MAGALDI, 2010, p. 197).

Percebe-se a ânsia de popularidade do dramaturgo na introdução do humor em *A falecida*. Ruy Castro (1992) afirma que essa peça era para rir apesar de Nelson Rodrigues avisar, no programa de estreia, que quem risse seria por conta própria. Nessa tragédia, o dramaturgo alude à melancolia e ao pessimismo a que recorreu, mas deixa de citar e admitir inicialmente o “alívio cômico” presente nas cenas. Rodrigues condenou a adaptação de Leon Hirszman para o cinema, que releu *A falecida* sob uma ótica mais melancólica e evidenciou a “tristeza irredutível”, criando uma compaixão pelo sofrimento de Zulmira.

A falecida é a primeira peça em que Nelson Rodrigues toma como mote algumas criações de *A vida como ela é...* Estruturalmente, utiliza o enredo da crônica *Um miserável*:

¹⁸ Era 1953, ano da liberação da peça *Senhora dos afogados*, que estava interdita desde 1948. No final da apresentação da peça *A falecida*, a irmã de Nelson Rodrigues, Stella, quase trocou puxões de cabelo com uma grande dama do *society* local se não fosse a intervenção de um amigo, porque a dama esbravejava contra o autor. (CASTRO, 1992).

Zuleika é uma costureira pobre e sem dinheiro, casada com Belmiro, que arde em febre há dias, sente-se asfisiada e tem vários acessos de tosse, recusa-se a ir ao médico porque não tem dinheiro nem para os remédios. Só quando sente o gosto de sangue na boca e passa a ter a ideia fixa de tuberculose é que resolve procurar o dr. Borborema, “velho”, “gagá”, “do tempo de d. João Charuto” e desacreditado por Belmiro. Segundo o diagnóstico do médico, Zuleika não tem nada nos pulmões. Ela, no entanto, acredita que vai morrer e deseja um enterro luxuoso para impressionar a vizinhança e fazer inveja a uma vizinha antipática.

Zuleika pede para o marido conseguir o dinheiro do féretro com Humberto, um sujeito que ele só conhecia pela arrogância do poder econômico. Quando a esposa morre, Belmiro conta a Humberto e o marido avisa-lhe sobre o último desejo de Zuleika antes de morrer. Humberto, comovido, declara que faz questão de pagar todas as despesas; Belmiro imediatamente procura uma funerária para entregar-lhe o orçamento de um enterro caro e outro barato. O provável amante dá-lhe o dinheiro do enterro caro, e o esposo paga o enterro barato, sendo que dias depois o marido o procura de novo para conseguir mais grana para uma missa pomposa. (RODRIGUES, 2011).

Na crônica *A coroa de orquídeas*, Juventino – desesperado pela morte da esposa tão fiel e dedicada – vê chegar ao velório realizado em casa, pois não admitia capelinha, uma monumental coroa de orquídeas, como se fosse “para uma rainha”, e verifica a dedicatória amorosa de Otávio: “à inesquecível Ismênia”. Por fim, crava um punhal entre as duas costelas da defunta. É a vingança do marido que descobre a traição da mulher só depois que ela morre enquanto o amante lhe paga a coroa mais bonita e cara de todas. O mote de que o marido é o último a saber ou só descobre a traição da esposa quando ela morre é também recorrente na obra do escritor (RODRIGUES, 2012a). Ou então a justificativa de que o marido não deve saber nunca da traição da esposa.

Casal de três, outra crônica, há uma fala de um personagem: “ – Queres um conselho? De mãe pra filho? Não desconfia de nada, rapaz. Te custa ser cego? Olha! O marido não deve ser o último a saber, compreendeu? O marido não deve saber nunca!” (RODRIGUES, 2011, p. 485). Zulmira, da peça *A falecida*, poderia ter pedido à mãe para conseguir o dinheiro com Pimentel; quem sabe, assim, poderia ter realizado o enterro dos seus sonhos. Mas Nelson Rodrigues não permitiria tal satisfação, e o malogro fez-se necessário.

Frases como as proferidas por Zulmira de que “não se pode negar nada a uma morta”, ou que “a um morto se perdoa tudo”, também estão presentes em muitas de suas crônicas. Em *A missa de sangue*, a personagem diz: “A um morto se perdoa.” (RODRIGUES, 2012a, p. 55). Essa fala é porque a sobrinha casada revela o nome do amante na hora da morte. Na crônica *Noiva da morte*, o médico, “depositário” do último pedido de um convalescente, lê num livro: “a um morto não se recusa nada”; por conta disso, resolve cumprir seus “desígnios” (RODRIGUES, 2012a, p. 59). Na crônica *O inferno*, há a seguinte narração, referente ao garoto que diz para a mãe quando ela amaldiçoa o homem que a abandonou: “Certa vez, na rua, o garoto ouviu dizer que não se nega nada a quem está morrendo, a quem vai morrer. 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, 2012a, p. 15). Em algumas crônicas há um mosaico de citações, criado pelo próprio autor.

Há outras crônicas nas quais Nelson Rodrigues apenas se utiliza dos nomes das personagens ou do perfil delas. Por exemplo, na crônica *Amor mercenário*, existe as personagens Tuninho – um torcedor de futebol que vive infeliz com a esposa – e Zulmira. O perfil do torcedor fanático por futebol é revivido na peça *A falecida* juntamente com o nome de Zulmira (A VIDA COMO ELA É..., 1996). *A falecida* é uma crônica que o dramaturgo apenas toma o título de empréstimo, para usá-lo em sua primeira tragédia carioca, sendo que a história não tem nada a ver com o texto teatral (RODRIGUES, 2012b). Na crônica *Mãe e filha*, existe a personagem Zulmira homônima à peça. A repetição de nomes é uma constante na obra rodriguiana. Tuninho, nome presente também na peça *A falecida*, fazia parte da família de Nelson Rodrigues: era o nome do seu cunhado, irmão da sua esposa Elza, a quem emprestara dinheiro para quitar uma casa na Ilha do Governador. Talvez, quem sabe, Tuninho não realizou a promessa – pagar o empréstimo tomado a Nelson Rodrigues – como o Tuninho de *A falecida* que descumpriu a promessa de um enterro caro feita a Zulmira?

Outra repetição de nome na literatura rodriguiana é o do médico, Dr. Borborema, que examina Zulmira. O nome Borborema é o mesmo de um planalto, localizado no nordeste brasileiro e que impede o ar úmido de chegar ao agreste, fazendo com que as chuvas não avancem após a barreira natural. Borborema significa terra infértil, estéril. Seria, para o autor, a inspiração para o nome do Dr. Borborema? Há outros nomes que se repetem na pena do autor, como: Crisálida, Timbira e Glorinha. Para Magaldi (2010), como o autor

vivia exclusivamente da literatura, era costume repetir texto com títulos diferentes ou o mesmo título para histórias distintas. Rodrigues retoma motivos, nomes e sonhos das personagens de *A falecida* em outras peças, como: *Os sete gatinhos*, *Boca de Ouro* e *Bonitinha, mas ordinária*.

Outra ideia recorrente são os conflitos de amigas, irmãs, primas, como Zulmira e Glorinha, estão ligadas, de certa forma, ao mesmo homem. O triângulo amoroso que se faz presente de forma explícita em outros textos de Nelson Rodrigues, em *A falecida* acontece de forma inconsciente quando Zulmira provoca o marido a fim de que este seduza Glorinha, basicamente para desqualificá-la, para mostrar que ela não é a mulher mais virtuosa do Rio de Janeiro e, como a própria Zulmira, é capaz de cometer uma transgressão. Glorinha é uma vizinha fiel, sem amor e ressentida, como uma vizinha das memórias rodriguianas, que induz Zulmira à morte? Nelson Rodrigues quando não coloca personagens, que moram sob o mesmo teto, para tirar a tranquilidade de outros, coloca uma prima e vizinha para tirar a paz de Zulmira.

A morbidez da personagem principal já tinha sido tema de várias personagens de Nelson Rodrigues, como Dona Aninha, de *A mulher sem pecado*, Madame Clessi, de *Vestido de Noiva*, Maria das Dores, de *Dorotéia*, Ana Maria que vive quase como morta em *Anjo Negro* e ao final é enterrada num caixão de vidro, Sônia, de *Valsa nº6*, que é uma personagem que está morta em cena. Sobre suas peças, os críticos falavam em reencarnação ou peça espírita por conta dessas personagens. Para o dramaturgo, esses possuíam a glória invejável de irritar a crítica. Outros, semelhantes à Glorinha de *A falecida*, também não aparecem em cena, mas comenta-se sobre eles: Nonô, de *Álbum de família* e a prostituta de 19 anos em *Senhora dos afogados*. Essas referências utilizadas são apenas as anteriores à primeira tragédia carioca.

O escritor também faz uso de citações de locais públicos onde há um cinema, filmes e astros da sétima arte, além de certas inspirações como o crítico Sergio Augusto exemplifica. Augusto cria uma aproximação entre o desejo de enterro luxuoso de algumas personagens de Nelson Rodrigues e a personagem principal do filme *Imitação da vida*, de 1934, direção John M. Stahl e com Claudette Colbert no papel da protagonista:

O sonho de um enterro de luxo, com caixão de ouro e penacho, acalentado, entre outros, por Boca de Ouro, Zulmira de *A falecida* e Heitor de *Bonitinha mas ordinária*, também era a obsessão da empregada

negra de Imitação da vida, folhetinesco entrevero familiar escrito por Fannie Hurst e filmado em Hollywood duas vezes (1934 e 1958).¹⁹

O filme trata da história de uma mulher negra e pobre que guarda dinheiro durante boa parte de sua vida para realizar o sonho de um enterro suntuoso, que lhe é concedido. Se Nelson Rodrigues assistiu ao filme, não concordou com o final, porque frustra o sonho do enterro luxuoso de Zulmira.

Além da influência do cinema, outras são analisadas e apontadas por diversos estudiosos da obra de Nelson Rodrigues. Há aproximações, semelhanças e comparações entre peças, personagens e situações que são vistos entre a dramaturgia de Rodrigues e de outros autores. No caso de *A falecida*, Victor Hugo Adler (1999) cria uma relação com a peça *Do meio-dia à meia-noite*, de Georg Kaiser, em que um bancário faz um desfalque no trabalho e aposta o dinheiro num estádio de futebol. Tuninho, de *A falecida*, faz a aposta no estádio para se vingar da esposa. Há uma crônica de Rodrigues cuja personagem dá um desfalque no patrão porque está cansado de humilhações.

Edélcio Mostaço (1996) – ao analisar as grandes matrizes da narrativa de outros escritores na obra de Rodrigues – verifica semelhanças entre Zulmira e Ersília, personagem da peça *Vestir os nus* do dramaturgo italiano Luigi Pirandello. Magaldi (2010) e outros autores estabelecem uma relação de proximidade entre Zulmira de *A falecida* e *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Zulmira seria a Emma Bovary dos subúrbios. Rodrigues (2008) acreditava que muitas senhoras deixariam de trair na vida real ao defrontarem-se com personagens que traem na ficção, como Madame Bovary e Anna Karenina de Tólstoi.

A peça *A falecida* traz “composições” que já faziam parte da escrita rodriguiana, que não tem o menor pudor em revisitar a sua própria obra e de outros escritores, retrabalhar suas obsessões e insistir nas mesmas metáforas, como espírito libertário e criador como costumava se auto-intitular. O capítulo tratou dos elementos de criação constituintes para a criação de *A falecida*, que uma discussão sobre os mesmos. É uma apresentação ao leitor da tessitura da primeira tragédia carioca. Desvelou-se um exame das correlações temáticas, estruturais, formais entre *A falecida* e outras peças e contos de Nelson Rodrigues, além de uma contextualização e apresentação da poética e das obsessões do escritor. Através do apanhado realizado em mais de trezentas crônicas e contos de Nelson Rodrigues, procurei

¹⁹ AUGUSTO, Sergio. O cinema em Nelson Rodrigues. Portal Brasileiro de Cinema. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/nelson/ensaios/03_04.php>. Acesso em: 01 jun. 2012.

verificar as repetições, recorrências, deslocamentos e situações que podem ser vistas na peça *A falecida*.

Além disso, há também a influência de outros escritores, de obras artísticas que proporcionaram a Nelson Rodrigues elementos, inspirações e materiais que enriqueceram seu imaginário na construção da peça. Procurei identificar semelhanças e aproximações entre as suas próprias criações e as outras obras, observadas por mim e por outros autores. De certa forma, foi feito um diagnóstico nas memórias, na história de vida e também na história literária de Rodrigues para poder compreender uma peça como *A falecida*. Há muitas críticas sobre ver a obra de um autor como sintoma da sua vida, mas ela pode apresentar-se como válida e pertinente para a leitura proposta. Essa leitura pode servir de alimento à construção do olhar, da percepção e da reflexão do leitor a respeito de *A falecida* sob uma perspectiva – no caso da minha, além de pesquisador, também como diretor teatral. A partir daí, diversos olhares poderão lançar, cada um à sua maneira, seu ponto de vista sobre a peça – além dos olhares de estudiosos, que serão vistos adiante –, mas não podemos deixar de perceber a carga que a própria obra apresenta, pois nenhum olhar verá mais do que *A falecida* dirá sobre si mesma.

2.2 A FALECIDA: A PEÇA COMO ELA É...

*É o ódio do idiota, sempre humilhado, sempre ofendido, sempre frustrado
e que agora reage com toda a potência de seu ressentimento.*
Nelson Rodrigues

Para a compreensão e entendimento desta tragédia carioca, faz-se necessário observar a sua estrutura, como suas partes se articulam, as especificidades espaço-temporais, uma análise das situações e das personagens, mesmo que eu tenha observado também sob uma perspectiva como pessoas e não só como personagens. Cleise Mendes (2013) ressalta o quanto o exercício da análise textual, ao se referir à linguagem, está “contaminado” há muito tempo por apresentar as personagens como pessoas, mas reconhece que sob “certa dimensão” essa busca pela verossimilhança não deixa de ser admissível ou eficaz. Procuro justificar através da afirmação de Mendes, que não foi

possível nessa análise escapar de uma interpretação das personagens em seu caráter mais humano de ressentimentos, desejos e vinganças, em vez de verificá-los apenas como *persona*.

Na descrição do enredo há um direcionamento do olhar sobre o desencanto na história dos três homens, que disputam a mesma mulher. Em *A falecida*, Nelson Rodrigues está rompendo o tempo todo com uma continuidade ação-temporal: a ação salta de um lugar e um tempo para outro, as cenas se fragmentam, o tempo é descontínuo. O título da peça anuncia sua própria tragédia e é bastante objetivo: *A falecida*.

A falecida conta a história de Zulmira, uma pobre suburbana que sonha com um funeral luxuoso. Ela procura uma cartomante que apenas lhe diz para ter cuidado com uma mulher loura. Zulmira sai impressionada e indaga quem poderia ser essa mulher. Tuninho – marido, desempregado e fanático por futebol – é quem indica para a esposa quem é a mulher loura. Ela é a prima Glorinha, que viu Zulmira de braços dados com um homem no centro da cidade. Zulmira, possuída pelo ressentimento, passa a se espelhar no comportamento de Glorinha, buscando ser tão séria quanto a prima. Zulmira vive em função do ódio pela prima. Zulmira, sentindo-se humilhada, procura vingar-se através do funeral e do orgulho de ter os dois seios, porque Glorinha tem câncer e teve um seio extirpado. Enquanto Zulmira sente uma gripe galopante e acredita que morrerá, vai a uma funerária para tomar as providências do próprio funeral e passa a ser assediada por Timbira – o funcionário que faz o orçamento do enterro de luxo.

Zulmira, próxima da morte, revela ao marido que há um homem, Pimentel, que poderá pagar por enterro tão caro. Tuninho procura Pimentel e descobre que ele é o amante da esposa e que Zulmira odiava o marido. Este, através de ameaças e chantagens, consegue extrair uma grana alta de Pimentel. Três homens ficam desencantados pela mesma mulher: Timbira que se viu frustrado na sua conquista e na vantagem de vender-lhe um enterro tão caro, acreditando que era para uma amiga de Zulmira; Pimentel, pelo término abrupto da aventura porque a prima de Zulmira os viu juntos na rua, também frustrado porque não viu o corpo da amante pela última vez e impotente diante da extorsão do marido de Zulmira; e Tuninho que está triste pela morte da esposa, depois consumido pelo ódio da traição e, ressentido, vinga-se comprando o enterro mais barato. Tuninho numa aposta insana perde todo dinheiro da chantagem num estádio de futebol e afunda em lágrimas.

Na decupagem das cenas levou-se em conta a afirmação de que: “Os atos são, por sua vez, divididos em cenas, de acordo com as entradas e saídas das personagens.” (RYNGAERT, 1995, p. 38). A forma clássica continua sendo a mais segura, ou seja, observando-se a mudança no quadro comunicacional da cena, através de entrada ou saídas das personagens. Para efeito de encenação, o quadro comunicacional pode mudar também a depender dos rumos do diálogo – caso haja reviravolta muito brutal. A escolha recai sobre uma regra rígida já consagrada, mesmo sabendo que as possibilidades de construção de texto hoje são tão numerosas.

A peça é dividida em três atos com quarenta e oito cenas ao todo (seguindo a regra de entradas e saídas das personagens), assim distribuídas: dezesseis cenas no primeiro ato, vinte cenas no segundo ato e doze cenas no terceiro ato. Nesse ato acontece a cena em que Pimentel conta a Tuninho a aventura com Zulmira que ocorre em *flashbacks*. Na cena não há mudança nem das personagens nem de cenário, mas as três cenas de *flashback* entre Pimentel e Zulmira acontecem em espaços e tempos diferentes. Então, a cena entre os dois homens é contada como uma única cena, mesmo sendo interrompida pela representação do que Pimentel conta a Tuninho.

A *falecida* contém vinte personagens de acordo com a apresentação da listagem de elenco na página 55 do livro organizado por Sábato Magaldi (apud RODRIGUES, 1985c). As falas dessas personagens são distribuídas da seguinte forma: Zulmira, 254 falas; Tuninho, 203; Timbira, 130; Pimentel, 77; 1º funcionário, 74; 2º funcionário, 12; mãe, 34; vizinha, 22; Crisálida, 21; Oromar, 18; parceiro nº 01, 08 falas; parceiro nº 02, 08 falas; chofer, 14 falas; dr. Borborema, 08 falas; pai, 05; cunhado nº 01, 04 falas; cunhado nº 02, 03 falas; sogro de Zulmira, 01; sogra de Zulmira, 03; fulano, 06; outro fulano, 02; contrarregra, 04; personagem “um”, 04 falas; personagem “dois”, 02; personagem “três”, 03; personagem “quatro”, 03. Essa divisão e denominações das personagens foi elaborada de acordo com a edição de 1985 (Nelson Rodrigues: teatro completo).

Magaldi apresenta vinte personagens, mas no corpo do texto é como houvesse vinte e cinco personagens. No texto aparecem dois cunhados durante a peça, enquanto na relação inicial é exibido apenas um; as personagens “fulano” e “outro fulano”, que aparecem no texto, devem corresponder ao “parceiro nº 01” e “parceiro nº 02” (amigos de Tuninho) e na antepenúltima cena do terceiro ato surgem quatro amigos de Tuninho, conversando na rua, mas eles são identificados e descritos apenas como personagens “um”, “dois”, “três” e

“quatro” e não como parceiro nº 01 e parceiro nº 02, como os amigos são apresentados anteriormente.

Nelson Rodrigues enriquece a personagem Zulmira com o maior número de rubricas possíveis, são mais de cento e vinte só para enfatizar as emoções, comportamentos e ações da personagem. Algumas rubricas mais instigantes são destacadas: “atarantada”²⁰, “encerrada na sua obsessão”, “possuída pela má fé”, “mística”, “lenta e cava”, “passa de melíflua a feroz”, “grave e definitiva”, entre outras. Quando fala do marido para Pimentel, Zulmira está “incisiva e rancorosa”, “dolorosa”, “transfigura-se”, “num grito triunfal”, mostra-se “altiva, empinando o queixo, como se desafiasse a plateia”, etc. Quando se refere a Glorinha, Zulmira “agarrar-se ao marido e o contagia com a sua visão”, “põe-se a rir, numa histeria”, “bate no próprio peito, na sua embriaguez”, “arrebata-se”, entre outras. Zulmira exalta-se ao xingar o marido, diante da provocação do amante, variando entre falar mais forte e baixo e soluçante. Ao terminar o relacionamento com Pimentel, Zulmira aparece torcendo e distorcendo as mãos, agarra-se ao amante, fala “num desespero maior”, desprende-se com violência das mãos dele, olha em torno assombrada, em pânico, como se houvesse uma testemunha onde se encontram apenas os dois. Zulmira “passa as costas da mão nos lábios, limpando a boca” ao falar que tem nojo de beijo e, ao final do término com o amante, “sua voz quebra-se num soluço”.

Quanto às outras personagens podemos destacar algumas rubricas de Tuninho: “meditativo”, “sardônico”, “sob obsessão futebolística”, “numa melancolia profunda”, “esbugalha os olhos”, entre outras. Tuninho, quando conversa com o amante da esposa, mostra-se: “tímido e gaguejante”, “alvar”, numa “cólera contida”, “sôfrego”, “grita”, “com surdo sofrimento”, etc. Depois que Pimentel termina de contar sua história com Zulmira, Tuninho está “trincando os dentes”, “subitamente feroz”, “doce”, entre outras. Na cena final, Tuninho “vem à boca de cena, numa alucinação. Bate no peito”, “arranca dinheiro dos bolsos. Crispa as mãos nas cédulas”, “insulta a plateia”, “atira para o ar as cédulas. Grita com todas as forças.”, “cai de joelhos. Mergulha o rosto nas duas mãos. Soluça como o mais solitário dos homens.” (RODRIGUES, 1985c, p. 119)

²⁰ A partir daqui, as citações referentes ao texto *A falecida* serão indicadas apenas entre aspas, sem necessidade de recorrer sempre a referência ao livro do qual a citação foi retirada. Há citações de rubricas e de réplicas das personagens, que são mais longas ou frases inteiras, que virão com a indicação do livro e da página. Todas as citações se encontram na mesma edição: RODRIGUES, 1985c.

No levantamento das rubricas de Tuninho e Timbira, verificou-se que, até a morte de Zulmira, Timbira teve um tratamento maior em relação à quantidade de disdascálias. Elas se excedem em número às de Tuninho. No terceiro ato da peça, as rubricas de Tuninho ultrapassam as de Timbira. Este é mostrado “numa afobação tremenda”, “tomando refrigerante na própria garrafinha, com um canudo”, “subserviente”, “sintético, incisivo”, “reticente”, “faunesco”, “petrificado”, “num juízo final”, entre outros. Já o comportamento de Pimentel é mostrado das seguintes formas: “apavorado”, “baixo e faunesco”, “sórdido”, “curva-se numa brusca nostalgia”, “recua, assombrado”, “numa pusilanimidade total”, “arquejante”, “na sua impotência”, entre outros.

Outras personagens, como Madame Crisálida “muda de tom, perde o sotaque”. O autor enfatiza a picarete da cartomante na mudança brusca e perda do sotaque. Rodrigues ora indica uma rubrica para o funcionário nº 01 ora para o funcionário nº 02 da funerária, às vezes um funcionário “ri, sinistramente”, “fecha subitamente o riso”, “dá um verdadeiro uivo”, “num espasmo de ganância”, “faz um adendo imediato e angustioso”, fica num “tremendo bate-boca”, “abre os braços e boca, num espreguiçamento total e irremediável”, entre outras rubricas.

Os parentes de Zulmira surgem “enfáticos”, outro está “feroz e polêmico”, um “rompe num soluço maior”, um outro “num clamor”, uma mostra-se “sôfrega”, entre outras disdascálias. A vizinha de Zulmira entra “melíflua, afetada”, “furiosa”, entre outras. As rubricas de Nelson Rodrigues mereceriam uma atenção muito especial devido a riqueza e criatividade delas. Mas não é o caso na presente dissertação. A demonstração da maioria das rubricas serve para visualizarmos a situação humorística em que se encontram muitas das personagens e das cenas, mas diante da leitura de um diretor de teatro ou de cinema pode perder força tão enriquecedora.

Através das disdascálias, o autor situa suas personagens temporalmente e espacialmente. Sua indicação é de que a cena seja vazia, e os diversos espaços anunciados são indicados de forma sintética pelas personagens que carregam objetos e pequenos móveis de acordo com a necessidade da cena. O dramaturgo introduz um contrarregra que entra mais de uma vez: no primeiro ato para entregar um chapéu e no terceiro ato para transmitir recados entre Tuninho e Pimentel e levar uma cadeira para o marido de Zulmira sentar. Magaldi (apud RODRIGUES, 1985c) afirma que a encenação no teatro precisa se apoiar em cenários, que correspondam às indicações cênicas na peça, devido à

fragmentação da mesma em cenas curtas, pois se o encenador seguir rigidamente a rubrica do dramaturgo pode prejudicar a criação da atmosfera na *mise-en-scène*.

As cenas indicadas pelo dramaturgo se passam em diversos locais: na casa da cartomante; num bar com jogo de sinuca; na sala, no quarto e no banheiro da casa de Zulmira; na casa funerária; num bar/lanchonete; na calçada e no ponto do bonde; no consultório médico. Há também cenas na rua e dentro de um táxi, na sala da casa de Pimentel, no escritório e no apartamento do amante, onde ocorrem as cenas de *flashback*, e a última acontece no estádio de futebol.

Apenas Zulmira, Tuninho e Glorinha foram privilegiados e retratados nessa leitura de *A falecida*. Há personagens como Timbira e Pimentel, que têm uma grande importância na intriga, mas a discussão sobre a figura dramática poderia se alongar muito nessa dissertação e prefiro abordar apenas o trio citado. Mesmo a leitura sobre as personagens abordadas não é o suficiente para abarcar todas as facetas de Zulmira, Tuninho e Glorinha. “A personagem de teatro é, no texto, um fantasma em busca de encarnação e, na representação, um corpo sempre usurpado, porque a imagem que nos é dada não é a única possível e jamais é completamente satisfatória.” (RYNGAERT, 1995, p. 141). A frase do autor vem corroborar a incompletude da análise das personagens, numa análise referente apenas ao texto teatral.

Zulmira é uma personagem ressentida, como quase todas da galeria rodriguiana, que se diz “a maior errada de todos os tempos”, “burra que dói”, dona de uma única “combinação horrível” com um “remendo do tamanho de um bonde”, uma “pobre-diaba” que vai a um médico “gagá”, espera no calor “37 horas” para ser atendida, passa por um “exame matadíssimo”, etc. Ela e o marido estão “na última lona”, está “meio bombardeada” com uma tremenda gripe (RODRIGUES, 1985c). A vida de Zulmira é humilhante e cheia de sacrifícios; parece que nada dá certo para ela. Então o sonho de morte passa a dar-lhe um sentido, e vivencia o martírio, como outra personagem da crônica *Divina comédia*, Marlene: “[...] uma mártir, uma Joana D’Arc do tédio [...]” (RODRIGUES, 2012d, p. 90). O desejo de Zulmira vem agora embalado num enterro tão bonito que faria os outros sofrerem de inveja.

Zulmira implora só, no quarto, após uma discussão com Tuninho, que se deve: “Perdoar sempre! Perdoar dia e noite! Morrer perdando!...” e “A uma morta não se recusa nada!”. Diante da indagação do marido, a esposa responde que: “Uma morta não precisa

responder...” e suplica-lhe: “Prometeste que eu teria esse enterro bonito, lindo... de penacho... 36 mil cruzeiros... Jura outra vez, jura!” (RODRIGUES, 1985c). Mas Tuninho não perdoa após saber o motivo por que um desconhecido lhe daria tanto dinheiro para um enterro.

O enterro era uma forma de redimir-se diante de uma vida medíocre e frustrada. Zulmira tem seu sonho malogrado, pois seu enterro é de "quinta categoria", com o caixão mais barato que havia na funerária. A personagem procura transcender a miséria de sua vida por meio dos ritos funerários luxuosos que deseja para si. Um enterro de luxo parece tornar-se a única saída para alguém tão ressentido e frustrado em seus desejos. Zulmira não possui dinheiro para pagar algo tão caro, e parece que, inconscientemente, ela procura se unir a alguém capaz de realizar seu desejo de ostentar, diante dos vizinhos e parentes, alguma "glória", nem que fosse em seu último ato: a morte.

Ao analisar a trágica preponderância do objeto sobre o sujeito na obra de Nelson Rodrigues e tomando como referência Georg Simmel, um sociólogo alemão que filosofa sobre a questão do dinheiro, Lucio Allemann Branco (2009) enumera valores, regras e comportamentos que ganham destaque na obra do escritor ao se debruçar sobre a vida carioca: os costumes, “o dinheiro e sua rede simbólica”, as normas sociais, as instituições e os valores morais. Surge, então, “o entrechoque” quando o indivíduo tenta conciliar o mundo subjetivo e objetivo. As “taras e obsessões” tornam-se a válvula de escape desse conflito trágico. Quando o dinheiro é preferencialmente o objeto em questão, pode-se levar em conta uma afirmação que Rodrigues passou a usar de Aristóteles Onassis: “o dinheiro compra até amor verdadeiro”. O dinheiro torna-se uma forte obsessão em muitas personagens rodriguianas. Em *A falecida*, Pimentel torna-se não só o objeto de realização do desejo de Zulmira – quando seu marido lavou as mãos, ela sabia que um dia o trairia – mas também o amante transforma-se num meio de realizar o sonho de ter um enterro caro e causar despeito na prima.

Na peça *A falecida* não se fala de amor. Zulmira não ama nem Tuninho, nem Pimentel. As relações acabam constituindo-se através do sexo e do dinheiro. Além de Zulmira, Boca de Ouro é outra personagem direcionada pelo dinheiro e que padece do mesmo mal como forma de superar uma origem miserável. As duas personagens buscam uma redenção nem que seja com a morte. Mas Tuninho compra, para Zulmira, o caixão mais barato, e no necrotério Boca encontra-se desdentado, sem a glória de um enterro em

caixão de ouro. Flora Sussekind (apud RODRIGUES, 1993), em *Nelson Rodrigues e o Fundo Falso*, fala da multiplicação dos objetos do desejo que acontece na obra do dramaturgo. Esse objeto pode ser o desejo pelo outro dentro do seio familiar, um enterro de luxo (como acontece em *A falecida*, *Boca de Ouro e Bonitinha, mas Ordinária*) ou até por um par de botas para representar o noivo em *Dorotéia*. Há um deslocamento do desejo que acontece em Rodrigues²¹. Quando as personagens se sentem frustradas ou aniquiladas pela culpa, acabam por transferir esse objeto. O lugar da falta, o vazio que precisa ser preenchido de alguma forma, ou a angústia a ser escoada recaem sobre algo fora do comum, fora da banalidade das vidas a que se sentem aprisionados.

Zulmira é a que define, com maior clareza, o universo feminino de Nelson Rodrigues. Personagem tão angustiada, com compulsão autodestrutiva, e primeira heroína frustrada da galeria rodriguiana, seus atos só fazem acentuar sua solidão semelhante a muitos heróis expressionistas (MAGALDI, 1993; 2010). A influência do expressionismo em Rodrigues é percebida pela caracterização das personagens destituídas de sentido existencial. São personagens fragmentadas, que procuram um lugar no mundo. A explosão do grito de Munch, como símbolo maior do homem expressionista, remete a uma desmedida do herói, ao desespero deste diante das injustiças sofridas. Zulmira deixa-se levar pelo desespero e pela sedução da própria morte (BORHEIM, 2007; ROSENFELD, 1996). Vários autores marcam essa sedução tanto do autor quanto da personagem pela morte.

Muito se discute o que é que a morte representa na vida deles e como isso reflete quando se tenta traduzi-la para o palco e para a tela. Cada autor que traduzir a obra para alguma linguagem artística, vai levar a carga dos seus anseios, desejos e concepções ritualísticas como concebe a morte. Rodrigues admirava a morte pelo seu valor trágico e pela plasticidade que uma morte física pode causar em cena. A morte é vista como dilaceradora da alma, principalmente numa personagem como Zulmira e podemos perceber como a morte vai consumindo-a, em seu ideal ascético, na releitura de Leon Hirszman.

²¹ As personagens rodriguianas acabam se tensionando entre o amor e a morte. Já que elas não tiveram a capacidade de amarem e de serem amadas, resta-lhes agora apenas a morte. Só que para o autor, a morte é solúvel porque existe a eternidade; já o amor é insolúvel e, nesse estado, encontra-se a angústia humana. Nelson Rodrigues acredita que a castidade seria uma forma de acabar com a angústia sexual do ser humano e ele próprio deveria ter permanecido casto e não ter feito sexo sem amor porque o sexo corrompe o homem, acaba com sua inocência e o torna infeliz. Há uma obsessão rodriguiana pela ideia de pureza e moralidade. (RODRIGUES, 2009a).

As personagens de Nelson Rodrigues estão em conflito constante. Talvez, por deixarem-se levar tanto pelas emoções, acabem sendo tão contraditórios e destemperados. Mas Rodrigues (2008) afirmava que não julgava nem condenava os atos das suas personagens e tinha certa compaixão por eles que são os únicos responsáveis pela sua própria queda trágica. E certos valores morais passam a dominar a face transgressora desses seres para reprimir o desejo ou uma violenta repressão sexual. Facina (2004) trata do confronto que se estabelece entre os transgressores e os que tentam, a qualquer custo, manter a instituição familiar. Surgem, assim, os acusadores e acusados que se fazem presentes neste drama:

No teatro rodriguiano, a dimensão relacional do desvio é levada ao extremo, pois não há uma separação nítida entre acusadores e acusados. Os acusadores, de um momento para o outro, podem ser acusados, a partir da revelação de algum segredo, pois geralmente também se mostram passíveis de serem descobertos, denunciados. Por trás de todos esses desvendamentos, há o questionamento da coerência dos próprios padrões e regras que norteiam o convívio social, assim como da capacidade humana em submeter-se a essas normas. (FACINA, 2004, p. 145).

Segundo Facina, a face canalha de Zulmira surge como reação à vida infeliz sem perspectivas, como se estivesse na “última lona” como diz o próprio dramaturgo. O medo de que seu segredo seja descoberto leva a personagem a procurar redimir-se com a morte, mas esta não a inocenta do seu “desvio”: “Contudo, ela não poderia ficar ileso no universo rodriguiano: seu pecado é voluntário e necessário, ela obtém dele alguma satisfação, mas deve dar a vida para purificar tal desvio.” (FACINA, 2004, p. 7). Zulmira faz seu pedido ao marido que não perdoa a “canalhice” e o “cinismo” da esposa.

O lado santo e o canalha são também retomados por Patrícia Chiganer Lilenbaum (2009). Essa constata o quanto a personagem é paradoxal e como as partes extremas se tocam de certa forma. As autoras justificam que a porção canalha das personagens pode ser uma reação a uma sociedade repressiva e hipócrita ou ao aspecto sombrio inerente a cada um de nós. A necessidade de um enterro luxuoso serve para Zulmira alcançar sua representação de “santa” e poder redimir-se da sua face “canalha” como esposa. Tuninho também seria o “canalha” e deve ser punido porque traiu o desejo da esposa. As duas autoras citadas estão em comum acordo quanto ao universo moral rodriguiano, segundo o

qual Zulmira deve ser punida, e a morte será a única forma purificadora para tal transgressão.

Nelson Rodrigues afirmava não ser religioso, mas conservava um espírito cristão. A punição pode vir de um moralismo que o acompanhava ou do destino trágico a que submete suas personagens. Parece difícil dar uma resposta definitiva em relação a isso, mas o autor sabe o que quer com suas personagens: “ZULMIRA (*grave e definitiva*) – Deixei de ser mulher!” (RODRIGUES, 1985c, p. 75). O autor anuncia a paisagem repressora do corpo via religião como prenúncio da morte. Um corpo que não pode mais desejar, enclausurado em si mesmo. A personagem renuncia ao desejo como se procurasse redimir-se da transgressão.

Como fuga da vida ordinária, Zulmira passa a trair Tuninho, de certa forma, para provar a si mesma que não era fria, como o marido afirmava, e porque estava ressentida desde a lua-de-mel: Tuninho “não fez outra coisa” a não ser lavar as mãos durante todo o tempo. Nelson Rodrigues observa: “[...] como o ‘irrelevante’, o ‘sem importância’ influem nas leis do amor e do ódio.” (RODRIGUES, 2008, p. 62). Diz que a personagem era realmente fria porque vivia num mundo sem amor. No terceiro ato, após a morte de Zulmira, temos a revelação que motivou a traição: o marido que a acha fria e o ato de lavar as mãos após o sexo. A partir desse momento, ela sentiu que iria traí-lo. Sabato Magaldi assevera que: “o cotidiano costuma, para muita gente, matar as ilusões e exigir o refúgio no insólito, para não sepultar a vida em prosaísmo. O desconhecido fascina as criaturas insatisfeitas.” (MAGALDI apud RODRIGUES, 1993, p. 70). Está explicado por que a “heroína suburbana”, “expressionista” traía. Para Rodrigues:

– Ninguém conhece ninguém, eis a questão. [...] – Vivemos de imagens ideais, de abstrações ideais que se afastam da verdade. Somos amados não pelo que somos, mas pelo que aparentamos ser. Pois se algum dia surgíssemos para a luz com nossa verdadeira fisionomia, seríamos rejeitados por nossa mãe, por nossos irmãos, por nossa noiva ou esposa. O convívio humano se erige a partir do disfarce, mais ou menos acentuado. Daí a importância da mentira, que permite que os homens se amem. Ao preceito divino de “amai-vos uns aos outros”, dever-se-ia acrescentar: “menti-vos uns aos outros”, com desfaçatez e convicção, para que os crimes, as guerras, as catástrofes possam ser evitados. (RODRIGUES, 2010, p. 168).

Além do sexo fora do casamento, Zulmira também vai em busca de um “oráculo” como forma de minimizar o seu sofrimento. As cartas da Madame Crisálida poderiam

trazer algum alívio ou saída para suas angústias, maiores que as do marido, e os problemas vividos em casa. Mas a cegueira de Zulmira é tamanha que a impede de enxergar o quanto a cartomante – cuja vida é tão ordinária que foi em “cana” – está sendo mau caráter. A cartomante diz apenas que vê uma mulher loura na vida de Zulmira e diz-lhe para ter cuidado com essa loura. Apenas duas frases foram ditas apressadamente, e logo exige-se o pagamento por tal revelação, que desencadeia em Zulmira um desespero e obsessão por descobrir quem é a tal mulher:

MADAME CRISÁLIDA – Vejo, na sua vida, uma mulher.

ZULMIRA – Mulher?

MADAME CRISÁLIDA – Loura.

(Zulmira ergue-se atônita. Senta-se em seguida.)

ZULMIRA – Meu Deus do céu!

MADAME CRISÁLIDA – Cuidado com a mulher loura!

ZULMIRA – Que mais?

(Madame ergue-se. Muda de tom. Perde o sotaque.)

MADAME CRISÁLIDA – Cinquenta cruzeiros.

(Zulmira, atarantada, abre a bolsa, apanha a cédula, que entrega.)

(RODRIGUES, 1985c, p. 59).

Esse encontro é o prelúdio da tragédia de Zulmira, que acredita cegamente na revelação das cartas e não percebe o charlatanismo da cartomante. A revelação da vidente torna-se objeto de angústia e embota o desejo de Zulmira. A superstição lhe toma conta, afeta-lhe o comportamento e fere por dentro. A vida torna-se cheia de culpa, queixas, frustrações e desmorona sobre seu peito; só lhe resta agora o doce sabor da morte. Tuninho escarnece de Zulmira, assim como Camilo, de Rita, personagem de Machado de Assis no conto *A cartomante*²². Rita procura uma vidente para colocar-lhe as cartas e sai impressionada por que aquela adivinhou o motivo da consulta. Zulmira também sai do mesmo jeito com a revelação das cartas de Madame Crisálida. Não sabe quem é a mulher loura, seu marido é quem lhe clareia a mente e afirma que só pode ser Glorinha, a prima da esposa.

Glorinha viu Zulmira no centro da cidade de braços dados com o amante. Zulmira não suporta a humilhação de ter sido descoberta, correndo o risco de ser desmascarada e, então, resolve se punir por causa daquela transgressão. Privada do prazer do sexo e tomada por um sentimento de culpa, cria uma morbidez que a leva à morte como forma de

²² Conto de machado de Assis. Disponível em: <<http://docente.ifrn.edu.br/paulomartins/a-cartomante-de-machado-de-assis-pdf/view>>. Acesso em 06 nov. 2013.

libertação, expiação e redenção²³ diante da vida. Afirma que já não é mais deste mundo, numa demonstração do seu desencanto. A esperança reside no enterro luxuoso para fazer inveja a sua prima Glorinha.

A vida de Zulmira está sendo consumida, dia após dia, por conta da prima carola que deixa de falar com ela por que a viu de braços dados com o amante. Zulmira torna-se ressentida com a prima. Tenta superá-la na seriedade e carolice ao entrar para a Igreja Teofilista e rejeitar o próprio corpo. Também estimula o marido a seduzir a prima para vê-la desmoralizada. Além dessas tentativas, resta a Zulmira ficar nua e mostrar seu corpo sem sequelas, assim como o enterro luxuoso. Glorinha teria de pagar de alguma forma por ter levado Zulmira ao sentimento de culpa. O ressentimento é aflorado em Zulmira, que se sente impedida de vingar-se diretamente. Para Maria Rita Kehl:

[...] o ressentido aposta na vingança imaginária, eternamente adiada, que lhe permitiria gozar do sofrimento daquele que o ofendeu sem ter de se confrontar com a sua própria crueldade. Que o castigo aconteça por obra do seu destino, ou pelas mãos de Deus – esta seria a vingança perfeita pela qual o ressentido espera eternamente. Na falta de tais golpes de sorte, ele acaba por apostar em um prêmio de consolação, que ainda lhe custaria barato: que o ofensor padeça eternamente de remorsos pelo que fez. (KEHL, 2011, p. 125).

O ressentimento de Zulmira não é só pela prima que descobriu o seu segredo. Há outros ressentimentos antigos aflorados no processo de vingança. Zulmira é cruel consigo mesma por não conseguir encarar seus desejos. A morte torna-se também uma vingança contra o marido, a família e contra a vida que a privou de momentos de felicidade. Glorinha só existe nas falas das personagens, mas é o elemento desencadeador de todo o conflito. A figura dela foi criada a partir da imagem de Tuninho e de Zulmira, que decorre uma parte da peça desfazendo da imagem da prima, depois passa a identificar-se com ela e a assumir os papéis que esta desempenhava na vida.

Além da revelação quanto à “mulher louca” no caminho de Zulmira, Tuninho também faz outra para a esposa: Glorinha tem o seio extirpado. Esse segredo, oculto até para a própria prima, torna-se motivo de nova vingança para Zulmira. Seu orgulho passa a ser também da morta “que pode ser despida” pelas vizinhas, pois seu corpo está intacto,

²³ Para Glauber Rocha (2004), Nelson Rodrigues era o Freud de Cascadura e que o dramaturgo “[...] usa o moralismo sexual e social, condena depois de revelar, mas dele o espectador se lembra mais da perversão do que da redenção.” (ROCHA, 2004, p. 287).

não mostra o pecado que cometeu e o dilaceramento da sua alma, enquanto para Glorinha: “Dá-se a melódia. As pessoas, que estiverem no quarto, vão ver um seio, (ri) unzinho só!” (RODRIGUES, 1985c, p. 89). O autor Renato Mezan (2009) revela que o invejoso deseja apropriar-se de um objeto que o outro possui. Esse objeto é “um atributo julgado precioso”, assim como também “[...] é um objeto imaginário ou fantasmático, algo que se supõe assegurar ao seu detentor um estado de felicidade e que, se estivesse em mãos do invejoso, asseguraria, a este último, uma felicidade igual.” (MEZAN, 2009, p. 135). Em *A falecida*, Zulmira quer se fazer de objeto de inveja – sentimento difícil de ser confessado para Mezan – porque seus seios são saudáveis e perfeitos. Ela quer tornar-se objeto de inveja e admiração das vizinhas curiosas e da prima Glorinha. Como se a felicidade de Zulmira estivesse assegurada, mesmo depois de morta, e a personagem se deliciasse com o despeito da outra.

Zulmira, “num verdadeiro deslumbramento”, numa “euforia feroz” e “absoluta”, “frenética”, “crispa as mãos nos seios”, “ri arquejando” e “cai de joelhos, num riso soluçante” quando Tuninho conta, às gargalhadas, para a esposa, o motivo de Glorinha ser o maior pudor do Rio de Janeiro. Zulmira regoziza-se porque Glorinha será objeto de humilhação pública na hora da morte quando for despida (RODRIGUES, 1985c). Zulmira alimenta o desejo de que Glorinha seja motivo de escárnio. Essa prima, apesar de nunca aparecer na peça, tem um forte impacto e efeito sobre a vida e a morte da personagem principal. Mendes (2008) analisa o sentimento de inveja e perpassa seu pensamento através da análise que Renato Mezan também faz da inveja. Zulmira quer ser objeto de inveja. Podemos projetar sua fantasia de fazer com que Glorinha sintasse privada de “um atributo julgado precioso”, através das palavras de Mendes:

Acontece ainda que esse algo que o outro possui, o alvo cobiçado, nunca pode ser verdadeiramente roubado, por ser “um objeto imaginário ou fantasmático”, engendrado pela fantasia do invejoso; basta que esse atribua a um suporte real qualquer – beleza, dinheiro, amor – o poder de produzir a felicidade alheia, felicidade da qual ele está irremediavelmente excluído. O objeto da inveja é, pois, idealizado, e a pessoa invejada é vista como a detentora de um privilégio; o afeto invejoso é exatamente o desejo de privá-la do gozo desse privilégio. (MENDES, 2008, p. 44).

No caso de *A falecida*, o que está em jogo é a dignidade do corpo de Zulmira intocado pelas “chagas”. Zulmira, conduzida pelo ódio, quer ferir a outra em sua

dignidade. Se a prima a exprobrou ao vê-la de braços dados com o amante, ela pagará por isso e o câncer é já é um dos castigos que Glorinha merece. Zulmira almeja tornar-se objeto de inveja para a prima, mas falta à protagonista o golpe de sorte porque Glorinha não vê Zulmira despida nem o enterro luxuoso que estava preparando para si.

Zulmira presume como seria os corpos nus dela e de Glorinha caso fossem despidas. A morte traria a vitória de uma sobre a outra. Zulmira, personagem tão ressentida, é conduzida pela vingança: “A vingança, portanto, presta-se muito bem ao escoamento das defesas maníacas que o psiquismo, acuado pelo extremo da frustração, utiliza para contorná-la e mitigar a dor que ela lhe causa.” (MARTUSCELLO, 1993, p. 121). Zulmira acredita que nada atravancará seu intento: sua morte e sua vingança são certas. Há um tempo para essa morte, que se manifesta bem antes com o sofrimento de Zulmira, advindo da doença, e, também, existe um outro tempo para preparar ritualmente o corpo e a alma na passagem para o além e o “trato das relações entre os mortos e os vivos” (OLIVEIRA, 2005). Zulmira espera por essa passagem que há entre a vida e a morte. Zulmira cultiva a doença, para que sua prima sofra assim como ela.

Glorinha está ausente da peça, mas desencadeia o conflito da protagonista; é a mola propulsora do conflito que Zulmira constrói para si. É a antagonista, de cuja existência se sabe através da fala das outras personagens; cria-se sua imagem a partir do que se fala sobre ela; a partir da ideia de uma personagem sobre a outra. Sabemos o que Glorinha pensa, como se comporta, como age e o que sofre através da fala de Tuninho e de Zulmira, a qual passa a viver os anseios e o comportamento da prima e procura tornar-se igual a ela:

É dessa forma que podemos pensar o conflito que Zulmira estabelece com ela mesma. Na busca de lidar com a realidade que condenava sua busca ao prazer, através da figura de Glorinha, ela passa a negar e a querer ser Glorinha ao mesmo tempo. [...] Em seu devaneio, apenas a sua autodestruição faria desaparecer a Zulmira que buscava o prazer para dar espaço à Zulmira recatada, a versão Glorinha de Zulmira, o defunto livre de pulsões, de tensão zero. (FONSECA, LIMA, 2012, p. 17).

Para Zulmira, um enterro de primeira grandeza como compensação dos fracassos: como esposa, amante e mulher, permitiria um momento de glória diante de quem se sentia humilhada. Seu alvo, a prima – com quem tinha brigado e que disse a Zulmira que ela não tinha onde cair morta – torna-se o foco da sua obsessão pela morte e por um enterro

suntuoso. Orgulho e vaidade alimentam Zulmira, sobretudo depois de saber que a prima só tinha um seio. A soberba em ser despida pelas vizinhas, porque seu corpo está intacto, perfeito, sem manchas, com os dois seios, e imaginar que Glorinha estaria assistindo a tudo da janela e sendo humilhada, nutre também a vingança de Zulmira.

A autora Cássia Lopes (2012) revela que: “[...] a janela constitui a zona intervalar presente no duplo, de onde emana uma memória plástica e sonora; é via de acesso sobre o outro, a genealogia de valores sobre si e a respeito da história brasileira.” (LOPES, 2012, p. 100) A metáfora da autora é usada no sentido de contemplação das ruas, do cotidiano, como espaço de observação e criação. Mas que também faz parte do imaginário brasileiro no sentido da vizinha que “espia” a vida da outra, debruçada na janela, assistindo ao triunfo da outra e morrendo de inveja.

ZULMIRA (*numa vidência*) – Quando eu morrer, Glorinha há de estar, na janela, assistindo, de camarote, o meu enterro, gozando. Ela sabe que estamos na última lona e, portanto, que meu enterro deve ser de quinta classe. Olha! eu quero sair daqui! Nada de capelinha! Se Glorinha soubesse! Se pudesse imaginar que eu, na surdina, estou tomando as minhas providências! (RODRIGUES, 1985c, p. 90).

Em outro momento da peça, Zulmira “estava na janela, limando as unhas”, e sua prima deixa de cumprimentá-la, virando-lhe o rosto. Zulmira revolta-se porque diz que sempre tratou a prima bem, na “palma da mão”. Dessa vez é Zulmira que está na janela enquanto, na outra imagem, é Glorinha que a veria da janela, quando passasse no caixão.

Zulmira passa a peça quase toda arquitetando seu funeral de luxo. Não existe mais compensação neste mundo em que suas inquietações e angústias possam ser solucionadas. Faz o pacto com a morte e entrega-se à doença. A morte, para ela, antes de ser percebida como o fim e a impossibilidade definitiva de tudo, é vista como sendo ainda uma oportunidade, mesmo que seja a última. “[...] O enterro parece funcionar como uma extensão da vida, o prolongamento derradeiro do vivente no mundo, que, conquanto não vivo, tem sua vida ali representada pelo palpável documento anatômico – o corpo [...]” (MARTUSCELLO, 1993, p. 122).

A personagem imagina que a traição dela não seria descoberta, e se fosse, Tuninho havia jurado que perdoaria e cumpriria o desejo da esposa. Seu sonho é frustrado, e ela precisa ser castigada. Enquanto a personagem Geni, de *Toda nudez será castigada*, tem

consciência de que está sendo punida por ter sido prostituta, resta-lhe o câncer, e o remorso lhe corrói a vida. Geni é outra mulher que ousou romper com os laços da moral e dos bons costumes. Geni se mata porque o seu real amor não se concretiza. Zulmira deixa-se morrer, porque a sua aventura amorosa foi condenado pelo olhar da prima. Zulmira direciona seu ódio por aquela que lhe impôs o sentimento de culpa. De alguma forma, Glorinha deve ser condenada como condenou Zulmira porque essa transgredia.

O enterro ostentoso é construído para conferir dignidade à Zulmira. Seria uma forma de dar uma redenção à vida sem graça, pálida, esquelética; esbanjar um enterro seria seu momento de glória. Não importa o que Zulmira fez pra conseguir isso, porque na vizinhança todos sabiam que ela mal tinha onde cair morta. Percebeu-se privada do prazer diante do olhar e do exemplo de moralidade de Glorinha. Vislumbrar tal enterro nutre o ressentimento de Zulmira, que projeta toda a sua repressão na prima. Se Zulmira pudesse olhar para trás e purgar todos os ressentimentos, assim como fez Sônia, de *Valsa nº 6* – que rememora o seu passado enquanto morta, revendo todos os erros e acertos para poder juntar todos os pedacinhos e os fragmentos que foram decompostos ao longo da sua vida – talvez encontrasse alguma paz.

Zulmira acredita que o enterro suntuoso causará inveja, comoção e admiração ao seu redor e a recompensará das frustrações sofridas durante a vida. Ela diz que: “Antigamente, os enterros eram mais bonitos! [...] Antigamente, usavam-se cavalos nos enterros, com um penacho na cabeça. Não é mais alinhado cavalo de penacho? Mais bonito? Não é?” (RODRIGUES, 1985c, p. 85). Mas a mãe critica e conta-lhe que na morte do avô de Zulmira, os cavalos “grandes e bonitões” emporcalharam a porta.

A Casa Funerária São Geraldo, cenário onde ocorrem algumas cenas da peça, espera a anúncio de uma morte para lucrar, e, quanto mais seus funcionários possam vender enterros bonitos e caros, mais o comércio prosperará, nem que o proveito seja seduzir clientes. Quando faz o orçamento do seu próprio funeral, Zulmira usa o disfarce: o enterro seria para uma amiga moribunda, e esta não se importa que a funerária seja a mais cara do bairro. Timbira, o agente funerário, diz que o último enterro encomendado e mais caro foi o da filha do Anacleto, o bicheiro, que teve: “Um caixão fabulosíssimo, forrado de cetim branco, alças de bronze, o diabo.” (RODRIGUES, 1985c, p. 81). Zulmira encanta-se com a descrição e afirma ser este o enterro imaginado por sua amiga.

Francisco Carneiro da Cunha (2000) critica os autores que analisam a obra de Nelson Rodrigues porque esses afirmam que Zulmira quer um enterro de luxo para compensar a

vida humilhante e medíocre e causar inveja aos outros. Cunha assegura que o dramaturgo quer é “louvar ao senhor”, homenagear os deuses e os que governaram em nome deles, pois o dramaturgo via, desde menino, os funerais como uma homenagem ao Criador. Para Cunha, Zulmira é doce e ingênua ao enfrentar o mundo de peito aberto. A análise da morbidez da personagem, assim como a de Rodrigues, também é criticada: segundo o autor, a morbidez, na verdade, advém do fato de Zulmira não ter conseguido ser mãe e a compara à personagem Madalena, da Bíblia, que busca redimir-se dos seus pecados. Cunha talvez se sinta um ser “varado de luz”, por ter percebido, tão argutamente, ideias que passaram despercebidas por tantos estudiosos de Nelson Rodrigues, e reclama que só os poetas como ele deveriam ser críticos dos seus “pares”, porque os outros são “burros”, de um “intelectualismo baixo astral” e “cegos”. Nem Sábado escapa da crítica de Cunha, porque aquele ignorou o cristianismo, a transcendência e a recriação do Evangelho na obra do dramaturgo.

Nelson Rodrigues dizia que “a morte é uma luminosa e paciente elaboração”, “a maior dignidade da morte é física”; “o homem é belo quando está morto”; “na morte o homem revela o seu rosto verdadeiro”; “ninguém é realmente o que aparenta ser”; “na vida, somos capazes de usar máscaras sucessivas e contraditórias”; “só a morte revelaria a nossa verdadeira face” e, assim, “a eternidade e a plenitude estariam asseguradas” (RODRIGUES, 2008; 2009a). São afirmações que dão um sentido e um entendimento a muitos das suas personagens e que podem levar-nos a compreender a obsessão de Zulmira e o impedimento da sua completa realização.

Afinal, embora simbolicamente muito importante, o enterro de luxo não representaria desejo excessivo de Zulmira, que se privou no cotidiano de quaisquer gratificações e, com uma ligação secreta, acreditou ter obtido os meios para satisfazê-lo. Evidente que foi ingenuidade pensar que o marido receberia o dinheiro do ex-amante dela sem nenhuma indagação. Ou talvez ela se iludisse propositadamente no sonho vão, não se importando que, depois de morta, a privassem do grande enterro. O certo é que a frustração, em A falecida, é comum à vida e à morte: Tuninho, descobrindo-se traído (logrado), encomenda para a mulher o caixão mais barato. (MAGALDI, 2010, p. 68).

Zulmira acredita na promessa de Tuninho e não faz ideia de que o marido, para “mitigar” a sua própria dor, também recorrerá à vingança. Quando Zulmira pede a Tuninho para pedir o dinheiro a Pimentel, consolida-se sua ruína moral. A falta de escrúpulos com que Nelson Rodrigues delinea suas personagens é notória, e o malogro de tirar alguma vantagem recai sobre todos. Algumas personagens que aparecem na história acabam tirando algum proveito de Zulmira: a cartomante tem interesse no dinheiro dela, o doutor Borborema quer ficar logo livre da consulta, e o agente funerário só quer saber de seduzi-la e empurrar-lhe um enterro bem caro. Desempregado, alienado, obsessivo por jogo de futebol, Tuninho passa o tempo jogando sinuca, gastando a indenização do trabalho e orgulha-se de ter preocupações com o futebol enquanto Zulmira não tem nada na cabeça.

O foco narrativo muda no terceiro ato da peça quando Zulmira morre e seu destino fica entregue a Tuninho que se encontra com Pimentel. Os dois primeiros atos estão concentrados na tragédia de Zulmira, mas a heroína da história morre no final do segundo ato. Como é que o dramaturgo resolve essa situação? Tuninho vai procurar Pimentel a mando de Zulmira. Quando Pimentel começa a relatar as aventuras e desventuras entre os amantes, Zulmira ressurgem em *flashbacks*. Pimentel retira-se da cena em que a conta a história a Tuninho e entra sempre numa luz espectral para reviver cenas com Zulmira em *flashback*. Nelson Rodrigues sempre determina que Pimentel se comporte de uma forma quando está em contato com Zulmira e quando retorna das cenas dos *flashbacks*, torna-se outro ao falar com Tuninho. A rubrica diz exatamente: “Pimentel dentro da luz azul é um homem e fora, outro.” (RODRIGUES, 1985c, p. 109). Assim como Zulmira, Pimentel vive uma aventura que o faz sentir outra pessoa. As personagens de Rodrigues sempre são mostradas em facetas diferentes.

O dramaturgo tingem de humor algumas cenas do terceiro ato, como a do funeral em que há o diálogo entre a mãe de Zulmira e uma vizinha e a cena entre os amigos de Tuninho que fazem pilhéria do enterro, chamando-o de “fuleiro”. Certos comportamentos também são apresentados como a da mãe que rompe em soluços, a combinação que Zulmira comprou especialmente para a própria morte, o quarto que enche de curiosos para ver a defunta, a desilusão de Timbira por não conseguir negociar um funeral e sentir-se passado para trás por uma “vigarista” que está morta. Tuninho agora tem dinheiro para fazer uma aposta contra duzentas mil pessoas no Maracanã, sonhava em fazer sua “independência, que ia lavar a égua!”. Mas o dinheiro para poder apostar não o enche de orgulho, apenas o afunda “como o mais solitário dos homens”.

Tuninho é considerado por Magaldi (2010) uma criação vaga do dramaturgo, porque o contorno psicológico e o sopro dramático da personagem só se realiza quando o dramaturgo enfatiza a tragédia de Tuninho no último ato. Esse, após a morte de Zulmira, descobre o porquê do pudor dela, a obsessão por um enterro luxuoso, o ódio que sentia pela prima e até a revelação que a própria esposa o odiava após as revelações de Pimentel, o amante de Zulmira. Então Tuninho vingava-se ao negar à Zulmira o que prometeu na hora da morte. Essa vingança acontece por ser um homem da zona norte, pois, caso fosse da zona sul, como diria a “grã-fina do nariz de cadáver”²⁴, o marido nem reclamaria.

A agonia das personagens persiste, arrasta-se num círculo vicioso. As personagens não têm direito a obter alguma vantagem ou um final feliz. O choro de Tuninho no final parece uma catarse da tragédia que viveu e também um alento, uma esperança para que a personagem possa se redimir do drama vivido e possa internalizar a dor da sua miséria e solidão. A autora Carmine Martuscello afirma sobre Tuninho e Zulmira: “Os dois compartilham um ambiente onde a pobreza e a restrição do universo cultural contribuem para delinear os principais traços definidores dos personagens e para determinar o encaminhamento da trama e do desfecho.” (MARTUSCELLO, 1993, p. 115). É como se autora vinculasse a cultura ao caráter das personagens.

Gerd Bornheim afirma que a morte sempre fez parte da tragédia grega, mas é um equívoco imaginá-la como uma parte integrante da tragédia. A morte ou juízo final é uma solução para superar a culpa cristã, que advém do pecado. A tragédia grega expressa o desejo de superar a ausência de sentido que lhe é inerente. “Na tragédia grega, a morte pode acontecer, mas o sentido da tragédia não é a morte do herói, é o contrário: é a educação, é a reconciliação do herói com a ordem da divindade, da justiça.” (FOLHETIM, 2002, p. 36). O herói grego busca através da virtude, a redenção, o encontro com a felicidade. Bornheim procura mostrar que todo esse pensamento em torno da tragédia só é possível no âmbito da cultura grega. Mas muitos autores analisam o mundo rodriguiano pelo viés da tragédia grega com a ideia de reconciliação, de renascimento, de superação do caos, entre outras. Bornheim verifica que, em Nelson Rodrigues, a culpa é absoluta, a culpa como uma reação ao caos, como uma necessidade de uma reconciliação com a ordem. Podemos pensar as tragédias do nosso dramaturgo no sentido de tragicidade.

Segundo Bornheim, a tragédia desperta o terror e a piedade como forma de superar o sentimento de culpa, mas, no final das contas, o que ela realmente supera é o caos, que

²⁴ Personagem constante em muitas crônicas de Nelson Rodrigues.

sempre ronda a gente. Pode-se verificar a necessidade de Nelson Rodrigues provocar uma catarse na plateia através da sua própria concepção da fase do “teatro desagradável. Autores como Cleise Mendes (2008) percebem a intencionalidade do dramaturgo em causar o terror e piedade com essa fase. Rodrigues passou a admitir que essa forma de provocar o público era para que o mesmo se sentisse mais dilacerado e pudesse receber o mistério do espetáculo. (RODRIGUES, 2008).

A obsessão, fazer o espectador chafurdar na lama, tinha como finalidade fazer emergir as mazelas humanas a fim de atingir a essência divina do homem ao expô-lo ao sofrimento tanto quanto a personagem em cena. “A partir do momento em que a plateia deixa de existir como plateia – está realizado o mistério teatral. O ‘teatro desagradável’ ofende e humilha e, com o sofrimento, está criada a relação mágica”. (RODRIGUES, 2008, p. 202). Para o dramaturgo: “[...] a ficção para ser purificadora precisa ser atroz. O personagem é vil para que não sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós.” (RODRIGUES apud FACINA, 2004, p. 60). Pode-se perceber que o traço trágico permanece na obra do autor durante toda a sua criação.

A estrutura da peça serve para a compreensão do que Nelson Rodrigues idealizou. Verifica-se a importância e o destaque que ele deu às personagens tanto nas falas quanto nas rubricas. O autor cria imagens concretas, tanto espaciais quanto temporais, além de imagens e temas recorrentes como: da morte, do amor, do sexo, da humilhação, da solidão, da glória e do fracasso, assim como do ressentimento e da vingança. A morte, além de uma imagem plástica para o autor, também remete a finitude, principalmente quando a vida torna-se cheia de decepções. A morte servirá para humilhar e vingar todo o ressentimento que a personagem principal guarda para si.

Outro tema para o autor é o sexo como mola propulsora da vida, mas também capaz de corromper o homem. O sexo é como uma forma de aplacar a solidão para essas personagens, o que pode acontecer tanto diante do companheiro quanto diante do mundo. Zulmira sofre, após ser descoberta por Glorinha, quando experimentava uma vida sexual alegre e furtiva. Seu propósito é a vingança, alimento para a alma, que vai sendo construída através de um funeral. Zulmira deixa-se ser levada pela morte, na tentativa de realizar o sonho luxuoso, e também de humilhar a prima quando fosse despida na hora dos ritos funerários. As suas tentativas de conseguir algum prazer na vida foram destruídas, subjugadas ou reprimidas. Seu ressentimento diante do mundo a conduz ao desespero.

Tenta reconciliar-se com a sua própria existência através da “fantasia de triunfo”, mas “a vida acaba lhe pregando uma peça”.

2.3 A CIDADE, AS PALAVRAS E AS IMAGENS EM A FALECIDA

Reconhecendo a feiúra das palavras, porém você também deve reconhecer sua beleza fisionômica... Para mim as palavras têm cor, forma caráter; elas têm rostos, partes, modos, gestos; elas têm temperamentos, humores, excentricidades – elas têm matizes, tons, personalidades...
Leo Larguier

O campo da construção da memória, o processo civilizatório e as transformações ocorridas ao longo do tempo nas cidades tornaram-se matéria de grande importância para Nelson Rodrigues incorporá-los à sua obra. A cidade sempre foi uma rica fonte de inspiração e criação para o autor, e o Rio de Janeiro acaba sendo uma matriz criadora para o perfil das suas personagens: o modo de falar, as expressões usadas, as tomadas de atitudes e o destino das mesmas.

Embora não seja o seu lugar de origem, o Rio de Janeiro lhe ofereceu, desde a infância, as imagens de um período que vai da Belle Époque ao entre-guerras, além da vida carioca retratada nos livros e filmes. O subúrbio para Nelson Rodrigues lhe proporcionava paisagens e particularidades que a zona sul do Rio não lhe oferecia mais. Ele se considerava um suburbano irreversível e, ao levar ao palco a vida do subúrbio da cidade que tanto estimava, passou a valer-se de novos procedimentos estilísticos e a integrar traços característicos do cotidiano da cidade.

O olhar extremamente observador do autor, com relação aos costumes da vida no subúrbio e ao cotidiano vivenciado no centro do Rio de Janeiro, nas suas horas de intervalos de almoço e cafezinho, além da experiência como repórter de polícia, proporcionaram ao escritor um uso bastante familiarizado com a linguagem coloquial. Os espaços cariocas encontrados na obra de Nelson Rodrigues representam uma personagem

que está defendendo seu papel. Os encontros furtivos, secretos e indesejáveis fazem parte do mundo rodriguiano, como o encontro de Zulmira com o amante num banheiro de sorveteria. Esse encontro na Cinelândia proporciona a aproximação de duas realidades distintas: a da Aldeia Campista e a do milionário Pimentel. O centro da cidade serve de ponto de encontro e desencontro da zona norte com a zona sul. Rodrigues usa a referência do cinema *Odeon*: “Sabe aquela sorveteria da Cinelândia, que fica perto do ‘Odeon’?” (RODRIGUES, 1985c, p. 105). Há outras cenas em *A falecida* que acontecem na Aldeia Campista, na Praça Saens Peña ou no estádio do Maracanã.

São inúmeras situações na peça *A falecida* que vêm comprovar a familiaridade do dramaturgo com os costumes da vida suburbana e do cotidiano carioca. Por exemplo, a apresentação da cartomante, que está “de chinelos, desgrenhada, um aspecto inconfundível de miséria e desleixo”; seu filho, um “pirralho” que está sempre “com o dedo no nariz” (RODRIGUES, 1985c, p. 57); o fato da cartomante já ter sido presa, as cartas “ensebadas”, a perda do sotaque quando termina a leitura das cartas para Zulmira, etc. A cartomante avisa a Zulmira que já foi presa, provavelmente por alguém que a denunciou como charlatã, pois faz uma leitura das cartas totalmente farsesca e, mesmo assim, a pobre suburbana sai acreditando no que a mulher de chinelos e desgrenhada manda-lhe fazer.

A exposição dessas situações que exemplificam a intimidade do autor com o subúrbio refere-se apenas a cena do encontro entre Madame Crisálida e Zulmira. Há outras cenas na peça que não serão enumeradas. Basta o exemplo citado. Décio de Almeida Prado (2002) considera que o dramaturgo apresenta uma “simpatia muito acentuada” pelos tipos suburbanos. Rodrigues mostra suas personagens tal qual ele os conhecia.

Para Helio Pellegrino (apud RODRIGUES, 1993), as personagens rodriguianas desceram do Olimpo, chegaram ao subúrbio carioca e se expressavam de forma coloquial, em linguagem simples, dessa forma aproximando-se de seus leitores e veiculando temas que fazem parte da nossa condição, o que criou uma maior empatia entre suas personagens e enredos dramáticos e o público. Uma intimidade bem maior do autor com o coloquialismo se faz sentir em seus modos de expressão nas tragédias cariocas. Por conta disso, Rodrigues é considerado por muitos estudiosos um mestre da linguagem, e que essa é sua grande contribuição para o teatro brasileiro:

Sua linguagem é simples porque é perfeita. E, nesta medida, sendo simples é complexíssima, pois traz consigo os meios expressivos que lhe possibilitam a revelação dramática de caracteres humanos e de situações metafísicas e profundas. Nelson introduziu esse tipo de linguagem no teatro e com isso ele enriqueceu, aprofundou e revolucionou o teatro. (PELLEGRINO apud RODRIGUES, 1993, p. 241).

Além dessa transformação que ocorre em seus diálogos teatrais, Rodrigues recorre ao grotesco na construção de suas cenas. Uma das passagens em *A falecida* é a de Tuninho, sentado no vaso à maneira de *O pensador* de Rodin. Ao mesmo tempo em que, ironicamente, o dramaturgo revela as condições econômicas da personagem: desempregada, vivendo à custa da indenização trabalhista e miseravelmente disputando o banheiro com a mulher em um momento de urgência. O autor nos revela uma cena prosaica e, ao mesmo tempo, absurda e natural: “pensar no trono”. Cenas triviais como essa, além de outras como espremer cravos e espinhas, coçar pernas cabeludas, colocar pau de fósforo no dente, pôr-se de cócoras, botar remédio de baratas nas gavetas de uma cômoda, fazem parte do grotesco e da vulgaridade presente na vida das personagens. Uma personagem fala para a outra que o ato de despalar os dentes é de uma falta de poesia absoluta. Outra justifica que é porque um pedaço de comida caiu no buraco de um dente e em cima de um nervo. Timbira “[...] está quebrando nos dente um pau de fósforo, cospe-o fora.” (RODRIGUES, 1985c, p. 114).

Nelson Rodrigues apela para amostras da vida ordinária suburbana. Coloca as personagens em situações sem nenhum pudor ou glamour. O suburbano é revelado sem poesia. Seu mundo é mesquinho. As cenas parecem ser mostradas para provocar o derrisório e o absurdo da situação. Ronaldo Lins (1979) afirma que a linguagem do dramaturgo não procura imitar o diálogo popular, mas apenas acentua a amargura de certos comentários fazendo com que o cômico torne-se sarcástico ou grotesco²⁵, e esse caminho deve-se à intimidade de Rodrigues com a cultura popular através de sua vivência no subúrbio e de sua experiência prévia como repórter policial.

²⁵ “Grotesco é aquilo que é cômico por um efeito caricatural burlesco e estranho. Sente-se o grotesco como uma deformação significativa de uma forma conhecida ou aceita como norma. [...] Aplicado ao teatro – dramaturgia e apresentação cênica – o grotesco conserva sua função essencial de princípio de deformação acrescido, além disso, de um grande senso do concreto e do detalhe realista. [...] BAKHTIN (1970), a forma de expressão por excelência do grotesco: exagero premeditado, desfiguração da natureza, insistência sobre o lado sensível e material das formas.” (PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. Tradução sob direção de J Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011, 2011, p. 188).

Verifica-se que Nelson Rodrigues utiliza das cenas cotidianas de uma vida ordinária como provocação, repúdio e humor. O “real” e o “natural” fazem parte da obra rodriguiana e a influência do naturalismo também passa a ser discutida em Rodrigues. Luiz Arthur Nunes (1994) considera que o dramaturgo explora uma tipificação que vai além da caracterização das personagens naturalistas adentrando-se num mundo com o qual o público se identificava mais. Esse deve ser um dos motivos que levaram o autor a ser tão popular entre os cariocas da classe média e suburbana. As cenas vulgares passaram a fazer parte principalmente das crônicas de *A vida como ela é...* Mas Magaldi revela-nos o quanto o prosaico e o absurdo já apareciam nos textos anteriores:

Peças que deliberadamente acolhessem o prosaico seriam concessão ao gosto popular, ao *kitsch*? Excessos e exageros, na fronteira do melodramático e do inverossímil, já compareciam nas mais austeras criações rodriguianas, e ele sempre descartou a estética do bom gosto, sinônima, no seu entender, do anêmico, do dessorado, do medíocre. (MAGALDI, 2008, p. 29).

Nelson Rodrigues admitia que o considerado mau gosto era primordial na sua literatura e os “defeitos inevitáveis” deviam fazer parte dela para que pudesse estabelecer a “seiva indispensável” a toda obra de arte. Seu teatro oscila entre o patético e o humorístico, recheado do ordinário, do *kitsch*, da escatologia e da perversidade. Suas peças rompem com os tabus e a moral reinante na época e que, para certos padrões e convenções, ainda hoje são chocantes. As personagens, presentes na sua dramaturgia, ora aspiram a uma vida de glória, à busca da redenção, ora têm uma ausência de esperança absoluta e entregam-se à miserabilidade de seus destinos.

Além da ironia, do trágico, do grotesco, das memórias, das referências ao espaço geográfico por onde Nelson Rodrigues transitava, há também em sua obra uma grande influência do estilo da linguagem suburbana, com seu ritmo frenético ou ralentado, e que é incorporado aos diálogos, assim como as gírias, as formas gramaticais específicas de um modo de falar incorreto e os estrangeirismos que auxilia no humor rodriguiano. Podemos observar as gírias e um despojamento na linguagem nas seguintes expressões: “Vamos meter uma praia?”, “Por que, ué?”, “A polícia não é sopa.”, entre outras.

Verifica-se também a mistura de tratamentos no mesmo diálogo, como entre Zulmira e Tuninho na quinta cena no primeiro ato de *A falecida*: “Achas pouco?”, “Oh! que espírito de porco você tem!”, “Você enche!”, “Não Perguntaste?”, “Você inventa o diabo dessa cartomante [...]” (RODRIGUES, 1985c, p. 66). Há gírias e expressões do cotidiano presentes em *A falecida* como, por exemplo, “Uns pernas-de-pau!”, “Espeto!”, “Ora, não amola!”, “cafundós”, “desembucha”, “Macumba!”, “Chispa”, “Hem?”, “papagaida” e “carambolas” (RODRIGUES, 1985c). Observa-se esse uso da linguagem coloquial, do mesmo modo, nas formas gramaticais incorretas e supressão de letras e sílabas como na expressão “Té logo!” ou variações de uma palavra como “Alão!” em vez de dizer: Alô! Existe a presença de respostas e perguntas monossilábicas, como: “Sim.”, “Ora!”, “Tem.”, “Fui.”, “Só?”, Ih!, “Uai!”, “Não”, “Foi.” “Boa?”, “Eu?!”, “Ai.”, “Diz.” “Já?”.

Os estrangeirismos também são marcantes no texto teatral, como “Vou chispando! Bye, bye!” (RODRIGUES, 1985c, p. 62). Nesse exemplo há uma mistura inusitada de gíria e expressão em inglês. Ou na cena em que Zulmira se despede do agente funerário e diz: “Serei tua, do meu marido, de todo o mundo! Au revoir!” (RODRIGUES, 1985c, p. 92). Ou quando a vizinha, chamada para despir Zulmira, avisa que tem muita gente no quarto, inclusive criança de oito a dez anos, mas a mãe de Zulmira dá ordem para ninguém ir embora. Após essa discussão, o autor indica na rubrica: “VIZINHA (furiosa) – All right!” (RODRIGUES, 1985c, p. 101). Há outras expressões e palavras em inglês que foram incorporadas à linguagem mais popular, como “O. K.” e “Drops”.

Além de modismos, desvios da linguagem formal e expressões em outra língua, Nelson Rodrigues lapidava suas palavras para atingir o ritmo, o tom e a cor do lugar de uma personagem que está falando; elaborava o diálogo para retirar-lhe enfeites e emolações para não correr “[...] o risco de que a presença do autor se torne um pouco ostensiva.” O diálogo lacônico estaria a serviço da interpretação ao deixar “[...] à fala apenas o espaço de uma expressão mínima e não pontuada.” (RYNGAERT, 1998, p. 168). Ryngaert ao dissertar sobre o diálogo, afirma que os dramaturgos iam contra à tendência de “dizer tudo” e executavam uma “limpeza do diálogo”, tornando-o tão “explícito” que subestimava a capacidade de expressividade das “pessoas comuns”.

As palavras ganharam ritmo e agilidade, e os diálogos tornaram-se mais objetivos e próximos da realidade na linguagem rodriguiana. O tom, o ritmo, a altura e o timbre de uma voz revelam características de uma pessoa. Seu nível cultural, sua formação, suas

referências e o ambiente em que vive parecem estar impregnados no modo de falar de cada sujeito. O dramaturgo entende que é preciso registrar as vozes múltiplas dos brasileiros que vivem à margem dos centros urbanos.

Os diálogos de Nelson Rodrigues não resultam apenas do ouvido atento aos subúrbios cariocas. Para alguns críticos, as frases curtas, que proporcionaram as cenas curtas e cortes rápidos de uma cena para outra, não decorrem do ritmo frenético das ruas, mas se referem à influência do cinema. Porém, o autor revela que deve muito mais aos versos curtíssimos de Manuel Bandeira do que realmente à sétima arte. Mas Ismail Xavier (2003) defende a ideia da influência do cinema na obra rodriguiana; impregnando o texto de uma narrativa ágil, do bom uso dos *flashbacks* e do “aspecto visual” das cenas dramáticas. Já Magaldi (1997) justifica que a breve passagem de uma cena à outra suprime as delongas, apreende o essencial e revela:

[...] o dom de isolar a fala precisa e realista, que desvenda num instante, para o espectador, toda a contextura da personagem. Numa dialética de incontestável riqueza, a forma oscila, a cada momento, entre o mundo imaginário dos receosos interiores e o exato corte psicológico, tomado ao vivo na conversa de rua. Daí a mistura, por certo desconcertante, de drama, comédia e lirismo até mesmo numa única cena, quanto mais em todo o texto. (MAGALDI, 1997, p. 222-223).

Rodrigues utiliza-se dessa riqueza da linguagem e da capacidade de criar diálogos para saber o que realmente colocar na boca das suas personagens. Essas falam, tomam vida própria, mas percebe-se o que há do autor nesses enunciados. Por exemplo, quando Zulmira diz para o marido que: “Olha! eu quero sair daqui! nada de capelinha!” (RODRIGUES, 1985c, p. 90). Nelson Rodrigues não suportava capelinha, pois um funeral realizado em tal recinto acaba estragando a beleza das cenas arrebatadoras, como as que mulheres faziam um ato de pura encenação. A dor então passou a ser disciplinada, polida e cerimoniosa após o advento da capelinha, segundo o dramaturgo.

Para Mendes (2013) existe uma troca de enunciados – nos diálogos construídos num texto teatral – que independe da voz do autor. A autora considera que, no que se refere à linguagem, é preciso levar em conta na construção de personas a “força da enunciação, das condições de fala e das estratégias de composição do diálogo.” As personagens existem a partir do que elas têm a dizer. O diálogo serve para compreendermos a “posição de

interlocutor” e as trocas estabelecidas em cena. A autora aborda a linguagem através de frases proferidas na peça *Bonitinha, mas ordinária*, por causa de um diálogo performativo transpassado de ironia, que faz com que a peça não resvale para um completo melodrama.

A mistura do dramático com a voz cômica em *A falecida* pode ser apreciada na cena em que os pais de Zulmira a questionam acerca do motivo pelo qual ela nega as relações de caráter mais íntimo com o marido. Esse é um exemplo de uma cena curta, onde o humor ganha relevância para trazer o drama desta personagem: envolvida numa concepção ascética e moralista, identifica-se com a prima Glorinha, objeto de sua ação de vingança:

MÃE - Mas oh minha filha! oh!
 PAI - O marido tem seus direitos!
 MÃE - Onde se viu negar amor ao marido?
 PAI - Você se casou porque quis!
 (*Zulmira desespera-se, em cima da cadeira.*)
 ZULMIRA (*clamando*) - Tudo menos beijo! Beijo, não! (*baixo e grave*)
 Eu admito tudo em amor. Mas esse negócio de misturar saliva, com saliva, não! Não topo! Nunca! (RODRIGUES, 1985c, p. 72).

Os diálogos vão construindo-se conforme a necessidade, alternando-se de uma frase crua e vulgar a uma outra, poética. A vulgaridade das personagens é revelada pela linguagem. Os autores que se debruçaram sobre a linguagem rodriguiana não deixam de salientar as situações, os comentários amargos, a ironia que se resvala em sarcasmo. Há comentários e observações nos diálogos da peça *A falecida* como: “Olha que eu vou aí de chinelo!”, “Vê essa panela, aí, Fulana!”, entre outras (RODRIGUES, 1985c). Segundo Lins (1979), o dramaturgo, muitas vezes, introduz elementos absurdos e contrabalança a “possível seriedade do tom com observações prosaicas”. Com frases interrompidas, o uso de reticências e interjeições, os diálogos tornam-se curtos, concisos, cortantes, precisos e incisivos. As falas são cortadas, truncadas e, à vezes mostram-se ambíguas. Nem tudo é dito, algo é ocultado; exige-se a leitura atenta às entrelinhas da conversação. Há elipses no texto.

Percebem-se frases curtas, seguidas de uma afirmativa longa, inseridas numa única réplica em *A falecida*. O autor cria um deslocamento no acento frasal. Ora esse acento está no início de uma frase curta, ora no final, como se procurasse um apoio rítmico para o ator respirar entre uma frase e outra. Esse apoio rítmico não tem um padrão determinado. Há

variação na duração e no ritmo, que sempre estão mudando. Às vezes, há frases de personagens diferentes com acento forte ou fraco.

TUNINHO – Pimba! Sou Vasco e dou dois gols de vantagem!
 OROMAR – Você é besta!
 PARCEIRO Nº 2 – Entendo muito mais de futebol que você!
 TUNINHO – Queres apostar?
 PARCEIRO Nº 1 – São uns palhaços!
 OROMAR – O Ademir joga?
 PARCEIRO Nº 2 – Vocês ganharam no apito!
 TUNINHO – Não sei, nem interessa. Queres ou não queres?
 OROMAR – Quanto?
 PARCEIRO Nº 1 – S. Cristóvão, aonde, seu?
 TUNINHO – Cem mil.
 PARCEIRO Nº 2 – Conversa! Conversa!
 OROMAR – Dois gols de vantagem, eu topo.
(Tuninho estende a mão, que o outro aperta.)
 PARCEIRO Nº 1 – Uns pernas-de-pau!
 TUNINHO – Casado?
 OROMAR – Casadíssimo!
 PARCEIRO Nº 2 (*gingando*) – Porque eu sou é homem!
 (RODRIGUES, 1985c, p. 61).

Esse diálogo é um exemplo em que o acento da frase acontece numa palavra que acaba enfraquecendo a outra do grupo rítmico. Acaba por criar uma quebra no ritmo da frase precedente, pois a ênfase está na anterior. A frase pode estender-se, como na resposta: “Casadíssimo!”. O dramaturgo serve-se da acentuação para criar essa variante. A acentuação cumpre também essa função.

Os autores que se debruçaram sobre a linguagem em Nelson Rodrigues falam em concisão extrema, ritmo sincopado, imprecisão, ambiguidade e sentido próprio com as quais ele imprime as palavras e frases. Essas se integram à representação de tal forma que passam a adquirir uma expressão bem mais profunda, distanciando-se da sua significação original. Percebe-se o quanto a linguagem é fragmentada, na qual o deslocamento ocorre para deixar algo interdito, oculto. Há respostas que não vêm necessariamente precedidas de perguntas ou correspondentes. No diálogo apresentado anteriormente, vemos a palavra “apito” para apresentar o resultado do jogo definido pelo juiz. Utiliza-se de um recurso metonímico ao fazer uso de uma palavra ou o que ela pode significar para expressarmos uma ideia.

Além do que é dito, Nelson Rodrigues também se preocupava como era a expressão, a intensidade, o ritmo e o tom das suas frases²⁶. Afirmava escrever sua obra teatral pensando na movimentação dos atores e inflexões das palavras, mas que tudo isso só aconteceu por instinto. Segundo depoimentos de colegas e amigos, o autor levantava-se, ajoelhava-se e dava uma fala antes de escrevê-la. Afirmava na crônica *A inteligente* que “[...], em teatro, a inflexão é tudo. Um vago “bom-dia”, dito da maneira certa, adquire uma profundidade inimaginável.” (RODRIGUES, 2007a, p. 404). A fala precisa ancorar no corpo do ator. O dramaturgo execrava o ator que enchia seu texto de cacos. Achava o caco uma ignomínia, pois ninguém tinha o direito de modificar um texto alheio, especialmente quando não era autor. Deixava-se tomar pelas personagens e experimentava suas ações e intenções.

Segundo a crítica teatral Barbara Heliodora, o dramaturgo passou do “realismo fotográfico à realidade essencial” com a peça *O beijo no asfalto*, e, assim, progrediu ao que é dramaticamente imprescindível com o diálogo despojado e com frases irrelevantes, que são justificáveis porque ocorrem nas conversas do nosso dia-a-dia. O autor reduziu o diálogo “[...] ao mínimo necessário para transmitir certas ideias em circunstâncias nas quais se quer liquidar um assunto secundário no meio de uma conversa importante.” (HELIODORA apud RODRIGUES, 1993, p. 224). Apresenta apenas o que é necessário para se compreender-se uma conversa: um diálogo enxuto e objetivo. Não deixa o seu diálogo obscuro. E, assim, aproxima-se do cotidiano.

Ao ser interpelado por Neila Tavares numa entrevista sobre o porquê de seus diálogos serem pobres, ele responde que realmente são pobres, mas só ele mesmo sabia quanto trabalho tinha em esmerar as palavras com a finalidade de empobrecê-las. (RODRIGUES apud LOPES, 2007). O dramaturgo, porém, recebia críticas de que seus diálogos não eram nobres desde *Álbum de família* e rebatia que não precisavam ser nobres para atingir um efeito emocional e achava ingênua essa discussão, afinal a maior virtude do seu teatro é ter um diálogo extremamente teatral. A propósito, Nunes (1994) analisa a engenhosidade e extrema elaboração do diálogo rodriguiano:

²⁶ Para o dramaturgo, o “grande ator” não berra e dessa forma sua voz não consegue ultrapassar o limite do palco e nem atingir o coração do espectador. No entanto, Rodrigues elogiava o ator canastrão porque esse consegue se fazer entender, chega mais depressa ao coração e deslumbra o espectador. Mas é o ator canastrão que costuma “estropiar” um texto e enchê-lo de cacos “ignominiosos”. O escritor sentia que a maioria dos seus interpretes representavam seus textos com grande desprazer e humilhação (RODRIGUES, 2008, 2009a). Mas rasgava elogios tanto para o ator canastrão (Ambrósio Fregolente e Jorge Dória) como para o “grande ator” (Fernanda Montenegro) da sua época.

As frequentes interrupções, alusões, elipses e redundâncias - sugerindo o caráter errático e ilógico do pensamento que se faz linguagem impregnam o diálogo rodriguiano de um coloquialismo de tamanha espontaneidade, que pareceria improvisado se não soubéssemos da requintada elaboração que certamente o precede. O virtuosismo do artista nesse aspecto é tal que, de tão "verdadeiro", o discurso dialógico chega a provocar uma espécie de estranhamento, uma vaga impressão de fantástico ou de absurdo, semelhante ao efeito que nos causa a pintura hiper-realista. (NUNES, 1994, p. 56-57).

Nelson Rodrigues, inicialmente, não extravasava, em seus diálogos, obscenidades, grosserias e palavrões; as emoções não transbordam em “baixaria”. Percebemos que há vulgaridade e comedimento em certas palavras, como: “nojentinha”, “vagabunda”, “mictório” (expressão usada para a personagem definir sua vida mundana), “bunda”, “violado”, “cachorra” em *Toda nudez será castigada* (RODRIGUES, 1990). Na peça *A serpente*, o marido pede a mulher para se chamar de “puta”, mas, no seu pudor, ela diz que é “prostituta”; mas o marido insiste e a mulher cede, e chama-se de “puta”. Há outras frases, nesta última peça, em que encontramos falas como “rabo de quem toma”, “use a via anal”, “dei, dei nessa crioula, quatro sem tirar.” (RODRIGUES, 1990). Parece que, com o passar dos anos, o autor foi tomado por um linguajar mais explícito e obsceno. *A falecida* é muito comedida no uso dessa linguagem, além de cenas e falas mais curtas. *Perdoa-me por me traíres*, *Toda nudez será castigada*, *Anti-Nelson Rodrigues*, *A serpente* (peça de um ato), entre outras, contêm cenas e falas mais longas.

Mas, ao mesmo tempo em que o autor preservava a moral e os bons costumes, servindo-se de certo puritanismo linguístico em muitas peças, por outro lado procurava atacar a mediocridade com bastante irreverência, alusões sexuais e perversões pertinentes à condição humana. *A falecida* conduz nossa atenção para o uso considerável da gíria, das incorreções gramaticais, das falas curtas e de uma economia verbal, desviando-se das grandes polêmicas e perversões às quais o autor estava habituado.

Nelson Rodrigues acaba por fazer um retrato da cidade através do comportamento e da linguagem de forma muito mais rica, viva, dinâmica, carregada de humor e *nonsense*. Uma das características desse humor é a “fantasia de triunfo”, advinda de uma situação de angústia (MENDES, 2008). Pode-se associá-la ao funeral luxuoso que Zulmira requer para si. Cleise Mendes também afirma que o humor apropriado por Nelson Rodrigues na

construção dos seus diálogos é tradicionalmente mais abordado e valorizado, embora mais difícil de ser definido, por ser mais “leve, agudo, sutil e inteligente”.

Mendes ressalta que o humor: “Por apresentar um aspecto pontual, de *flash*, por surgir da súbita iluminação do espírito (*wit*, *Witz*, *esprit*), o humor tende a aparecer, no contexto de uma sequência de diálogos, em geral mesclado e dissolvido em outras espécies de estratégias cômicas.” (MENDES, 2008, p. 80-81). Não são apenas as situações construídas pelo autor que determinam o humor da peça. Suas estratégias poderiam vir através de chistes²⁷ hostis e obscenos ou chistes cínicos e cétricos, ou ainda chistes inocentes e tendenciosos. Os desdobramentos desses podem ocorrer através do *nonsense*, *smut*, de gracejos, pilhérias, piadas, da paródia, caricatura, alusão, das anedotas, ironias, do duplo sentido, desmascaramento, engodo e dos trocadilhos, entre outros. (MARQUES, 2012; MENDES, 2008; MOTTA, 2005).

É necessário estar atento à cadência e à expressividade das palavras, assim como, à nuance, à intensidade, ao ritmo e ao tom em que o texto é proferido. A realização de cenas ágeis, cortantes, fluidas e sequenciadas depende da organicidade com que o diretor estabelece o encadeamento do diálogo. É preciso valorizar um diálogo que foi reduzido ao que realmente importa numa conversa sem mais delongas. A preocupação de Nelson Rodrigues, nessa peça, parece ser bem maior com a linguagem, o ritmo das cenas, o despojamento da encenação, o espaço geográfico da cidade, os sonhos, as frustrações e as peculiaridades do modo de vida do subúrbio e o tema da morte, que sempre o obsedou.

O autor diz o essencial; apara suas frases, retira-lhe o supérfluo e o redundante. Rodrigues não cria “frestas”, “fendas” no seu diálogo. Nos momentos em que este parece estranho e absurdo e verificamos algo interdito, o autor deixa claro que isto não importa, pois vai direto ao ponto. Não quer enganar o ouvinte, levando o ator a pensar algo diferente do que fala. Não se recusa a recorrer a uma vulgaridade, mas também não recorre a tratamentos de baixo nível em *A falecida*. A expressão da sua crítica social é muito própria e não atendia às necessidades políticas e ideológicas dos críticos e pensadores que lhe cobravam engajamento. O instinto da sobrevivência grita mais alto na voz das suas personagens. E suas peças são muito mais encenadas e adaptadas que os textos teatrais engajados daquela época. As marcas da infância, alimento para seu imaginário,

²⁷ Cleise Mendes (2013) faz uma análise dos chistes a partir dos estudos de Sigmund Freud sobre o assunto. Chiste seria um dito ou uma frase espirituosa.

acompanham-no enquanto observava o comportamento da cidade do Rio de Janeiro, sobretudo dos subúrbios, e repassa ao leitor o fruto desse olhar arguto, ambientando perfeitamente as histórias e as personagens.

As características peculiares da zona norte e da zonal da cidade do Rio de Janeiro contribuíram para enriquecer a escrita de Nelson Rodrigues. O autor utiliza o centro da cidade como zona de intersecção entre dois mundos de certas realidades diferentes. Naquele tempo, era como se fosse o lugar onde o pobre poderia encontrar com o rico para se dar bem, nem que fosse para pagar um enterro, mas esse tipo de doação acabava acontecendo no próprio bairro. Rodrigues deu um grande salto na sua dramaturgia com a absorção principalmente do mundo suburbano carioca, porque essa influência favoreceu ao surgimento do humor, antes ausente nos seus textos teatrais. Temas tais como o amor, o sexo, o ódio, o nascimento, a morte, a inveja, o ressentimento continuaram a fazer parte da paleta do autor, mas, agora, sua linguagem é outra, e, dessa forma, consegue atingir o coração do grande público. O irrisório surge da intimidade do autor com a cultura popular.

O dramaturgo recorre ao modo coloquial de falar, aos diálogos picados, às gírias, às formas gramaticais incorretas, aos estrangeirismos, que proporcionam à linguagem rodriguiana um ritmo frenético com falas curtas, truncadas, ambíguas ou interrompidas. Também são valorizados nos textos, o grotesco, o kitsch, o vulgar, as cenas triviais e as prosaicas, que fazem parte da vida ordinária do mundo do subúrbio carioca. A linguagem demarca, de certa forma, a origem da pessoa. O autor, ao territorializar aquele que fala, acaba criando leituras ambíguas em relação a uma homenagem ao mundo suburbano ou a uma ironia desse tipo de vida. O que é dito no texto rodriguiano tem um valor especial, e o autor não cai numa linguagem extremamente vulgar na fase inicial das primeiras tragédias cariocas. Rodrigues faz uma mistura do dramático com o cômico, preenchendo suas cenas de humor, ironia e sarcasmo. Ao inspirar-se na cidade, acaba por fazer o retrato do cotidiano. Esse estudo da linguagem servirá para se adentrar no filme *A falecida*.

3 A FALECIDA: A RELEITURA DE LEON HIRSZMAN

*Toda a leitura de um clássico é
uma leitura de descoberta como a primeira.*
Italo Calvino

Neste capítulo, farei uma pequena leitura sobre o cineasta carioca Leon Hirszman e os movimentos dos quais ele estava inserido. Hirszman foi um diretor de cinema atuante de 1961 a 1986. No ano que finalizou e lançou *A falecida* exilou-se no Chile por causa do regime militar, que Nelson Rodrigues apoiava (de certa forma)²⁸. Hirszman dirigiu *A falecida* para o cinema por conta de uma desistência de Glauber Rocha em adaptar *Senhora dos afogados*, de Nelson Rodrigues²⁹. O co-roteirista Eduardo Coutinho³⁰ foi que o

²⁸ Nelson Rodrigues justificava o epíteto de reacionário e se defendia do mesmo. Não temia passar por retrógrado, porque, no fundo, não aceitava a impostura dos países socialistas considerados os verdadeiros reacionários. Magaldi afirma a feroz ironia do autor quando se qualifica como tal e justifica que Nelson foi reacionário porque não aceitava a submissão do indivíduo ao regime totalitário; defendia a ideia de que o escritor passaria a ser visto como revolucionário, quando o ser humano fosse realmente revalorizado (apud RODRIGUES, 1986). Segundo a irmã de Nelson Rodrigues, o “reacionário” também defendeu os presos políticos que se levantaram contra o regime militar. “Todo mundo sabe que eu fiz misérias pelos esquerdistas e extremistas. [...] Falei com todos os generais do Brasil [...] Fiz coisas do arco-da-velha. Falei, inclusive com o presidente Médici, para salvar o meu filho.” (RODRIGUES apud RODRIGUES, S., 1986, p. 95). A irmã Stella Rodrigues (1986) afirma que o prestígio de Nelson foi decisivo para a libertação de vários presos políticos. Alguns amigos, depois de libertos, passaram a ignorá-lo ou repudiá-lo, como Antonio Callado e Augusto Boal. No fundo, Rodrigues considerava-se um libertário ao combater a cultura de esquerda, pois achava que os comunistas eram capazes de matar um culpado e até um inocente em nome da humanidade. Para o escritor Rodrigues era um absurdo ver um semelhante matar o outro. Essa repulsa vem desde o assassinato do seu irmão (RODRIGUES, 2008).

²⁹ Nelson Rodrigues resolveu produzir *Vestido de noiva*, como já havia bancado algumas peças, para o cinema e propõe a Glauber Rocha que a dirigisse. Talvez por conta da enorme bilheteria de *Boca de Ouro* de Nelson Pereira dos Santos, diretor “cinemanovista”. Os filmes estavam obtendo grande sucesso de público e havia a promessa a partir de 1963 de ser bem melhor para o cinema. Apesar de Rodrigues não gostar do Cinema Novo, nem do *Neorealismo*, nem da *Nouvelle Vague*, além do seu lado conservador e crítico das esquerdas, resolveu escolher justamente o diretor que era o maior representante e expoente do Cinema Novo: Glauber Rocha. O dramaturgo achava o cineasta baiano uma “lenda de insânia” e um gênio criador que fascinava o povo, apesar de o grande público não gostar dos seus filmes nem entendê-los. (CALLARI, 2012;

aconselhou a trocar por *A falecida*. A justificativa é que a peça tinha muito mais a ver com os temas caros a Hirszman ao representar o comportamento, sonhos e frustrações de uma classe social sem perspectivas no Brasil. Há temas na peça que fazia com que o cineasta se identificasse, tais como a vida suburbana e o futebol.

Em 1961, Hirszman funda com amigos – sendo que alguns eram remanescentes do Teatro de Arena – o CPC (Centro de Cultura Popular), que se liga à UNE (União Nacional dos Estudantes) para obter subsídios do Ministério da Educação. Leon Hirszman então cria seu primeiro filme respaldado em todo o método de montagem do cineasta russo Sergei Eisenstein. Depois, o diretor passa a fazer parte do Movimento Cinema Novo, que é a corrente estética do cinema nacional mais importante e reconhecida internacionalmente.

A leitura desses dois movimentos, sendo que o Cinema Novo é muito mais familiar a nós, proporcionará uma visão sobre os métodos de concepção criativa de Leon Hirszman e mostrará como o autor se revelou fiel aos ideais e valores estéticos para criar uma obra que mantém um profundo olhar sob a condição feminina. A segunda parte deste capítulo desenvolve-se a partir da releitura de Hirszman sobre *A falecida* de Nelson Rodrigues. Realiza-se uma leitura e análise em boa parte das cenas e imagens do filme com suas metáforas, suas simbologias e suas inspirações da sétima arte e que estão associadas com essa encenação de Leon Hirszman. Considero os modos e escolhas de jogos de câmera e enquadramentos, verifico a exclusão e inclusão de cenas, assim como as diferenças entre o texto teatral, o que está escrito no roteiro e o que foi levado para a tela. Também direciono a perspectiva sobre as personagens Zulmira e Tuninho, além de todo o sistema e condição social que fazem parte dessas e das outras personagens e do mundo suburbano no qual todas vivem.

O capítulo foi dividido em quatro partes: *Hirszman, o Cpc e o Cinema Novo, A trajetória de Zulmira, O percurso de Tuninho e Reflexões sobre A falecida* – o filme. Apresenta-se o tratamento dado por Leon Hirszman à adaptação cinematográfica, desde a

COUTINHO, 2000) Mas Glauber Rocha preferiu adaptar a peça *Senhora dos afogados*. Um tempo depois, desistiu de “encenar” Nelson Rodrigues, porque acreditava que seria incompatível dois autores juntos, e indicou Leon Hirszman para substituí-lo (Hirszman não se interessou pela tragédia mítica). Rocha diz que: “durante as locações entro em crise e devolvo no restaurante “Nino’s” o cheque virgem de três milhões a Nelson Rodrigues que me responde: - Ontem você era o magnífico; hoje o abominável!” (ROCHA, 2004, p. 413). Quatorze anos depois, Glauber Rocha disse que pretendia filmar “*Veztido de noyva e Senhora dos afogados*” (ROCHA, 2004).

³⁰ Eduardo Coutinho considera o seu roteiro mais importante, mas também acreditava que ninguém veria “um troço sobre a morte.” (COUTINHO, 2000).

recorrência às cenas mais longas, aos silêncios e às pausas, que são inexistentes no texto rodriguiano. Também se pode verificar o tipo de concepção que o cineasta deu à linguagem, ao tom, ao ritmo, à cadência e à intensidade das palavras, assim como a respeito do humor, que é mais sóbrio, mais enxuto e bem menos insistente do que aquele utilizado pelo dramaturgo. Hirszman foi um leitor de *A falecida*, que desvalorizou e rejeitou quase todas as representações enfáticas e cômicas das personagens e das situações rodriguianas.

3.1 HIRSZMAN, O CPC E O CINEMA NOVO

*É preciso cantar e alegrar a cidade
A tristeza que a gente tem, qualquer dia vai se acabar
Todos vão sorrir, voltou a esperança
Carlos Lyra/Vinicius de Moraes,
Marcha da quarta-feira de cinzas*

O jovem diretor Leon Hirszman era de origem judaica, que teve como primeiro idioma o iídiche, nasceu no subúrbio carioca. Preocupava-se em ser um diretor com uma visão universal e humanista e defendia uma sociedade socialmente justa. Interessava-se pelos pensadores judeus, mas não pela religião judaica, assim como seu pai, que também era comunista, ateu e polemista. Hirszman cursou engenharia civil para agradar aos pais, mas gostava mesmo era de filosofia, política, jogar sinuca e cinema; assistia a até três filmes por dia desde o início da adolescência. Acreditava que as atrocidades da Segunda Guerra e a morte da família do pai num campo de concentração o impulsionaram a fazer um cinema mais reflexivo e mais engajado. Fundou cineclubes na faculdade em que estudava e em outras faculdades a que teve acesso passando a escrever sobre estética e linguagem cinematográfica. O cineasta era ligado diretamente a movimentos sociais e participava de comícios, passeatas, “levantava bandeiras”, entre outros engajamentos.

Hirszman era secretário-geral da vertente do cinema do Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE), criado em 1960. O CPC era composto de um grupo de vários artistas que tinham a intenção de realizar produtos de arte que impulsionassem a conscientização política e a transformação social. Esse grupo, de caráter empresarial, realizou um manifesto escrito das suas concepções estéticas, no qual defendia uma arte na qual o artista não deveria estar desassociado da comunidade, das lutas

travadas que garantam uma vida melhor. Segundo o Manifesto, o artista precisa produzir e orientar sua vida em uma sociedade com má distribuição de rendas.

O objetivo do CPC era atingir plateias populares através das artes além de alfabetização e relações externas. A intenção era ter liberdade para criar, mas a criação estaria atrelada ao contexto social. As obras artísticas deveriam ser “de caráter popular e revolucionário” e tornar-se-iam “armas espirituais da libertação material e cultural do nosso povo” (CPC apud HOLLANDA, 1980). O artista revolucionário teria a obrigação de proporcionar às classes oprimidas quais eram as ideias e crenças que os levariam à servidão e à alienação, como forma de revolta contra o *status quo*. Há uma idealização do movimento, mas na prática ele não se mostrou tão revolucionário quanto gostariam de ser. Seus filmes se distanciavam das classes populares e não conseguiam atingir o público que almejava. Era uma arte feita pela burguesia e para a burguesia, como muitos críticos julgaram.

Para os revolucionários do CPC, o “povo”, com seus hábitos arraigados e concepções restritas, apresenta limitações referentes à compreensão e recepção de uma arte revolucionária. O artista do CPC tem como obrigação ser coerente com os princípios que defende ao procurar realizar uma arte consciente. A arte praticada pelo CPC era chamada de “arte popular revolucionária”, mas seus integrantes eram capazes de ser censores da sua própria tomada de posição política e social. O movimento criticava a produção da arte do povo/arte popular; para o grupo, tais denominações são equivocadas porque se encontram desprovidas de qualidade artística e de pretensões culturais, portanto não serviriam como forma de comunicação com as massas – afirmando que “[...] o nível de elaboração artística é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada.” (CPC apud HOLLANDA, 1980, p. 129).

O que os revolucionários do CPC propunham era que o povo se dirigisse a sua própria classe, e que os artistas desse movimento deveriam nascer dessa classe como “[...] futuros combatentes do exército de libertação nacional e popular.” (CPC apud HOLLANDA, 1980, p. 132). O movimento, ao mesmo tempo que defende a ideia de inserir e retratar o povo, acaba sendo intolerante e intransigente com o público alvo para o qual sua “arte revolucionária” busca atingir. Desconsidera também a capacidade crítica e de julgamento do povo diante de uma obra artística realizada pelo grupo. O CPC idealiza uma inclusão e aproximação com o grande público e que esse fosse capaz de corresponder

às expectativas dos artistas do movimento. Mas não foi bem o aconteceu, pois muitos filmes fracassaram comercialmente como *A falecida*, que apresenta ideias do CPC.

Segundo os critérios de apreciação estética do CPC, os integrantes acreditavam que o atraso cultural do povo era responsável pelas limitações na recepção de uma obra de arte e, para que o povo pudesse percebê-la, devia se colocar à altura dessa obra. O artista do movimento não era obrigado a levar em consideração o nível cultural do receptor mas, ao mesmo tempo, sua arte só iria até onde o povo seria capaz de compreendê-la e de servir-se dela. Uma arte que afirmava não dar as costas à realidade nem de criar um mundo de aparências como fazia a arte praticada pela elite. O CPC era apenas um dos movimentos culturais surgidos no período que procurava retratar a realidade brasileira. Essa fase é analisada por autores como Andréa Facina, que aborda o contexto artístico e cultural da produção rodriguiana:

Havia uma grande efervescência cultural no país, representada pelo surgimento, desde os anos de 1950, de um movimento mais geral de buscar retratar a realidade nacional. Manifestações artísticas as mais diversas se empenharam em denunciar as mazelas sociais do país, assim como em valorizar o que era considerado representação de uma cultura popular “autêntica”. (FACINA, 2004, p. 215).

Em todas as manifestações artísticas, havia a intenção de dar voz ao “povo” ou tornar-se símbolo de resistência e protesto ao que estava acontecendo no país, principalmente depois do golpe militar, em 1964. O próprio Cinema Novo, que é um dos movimentos mais importantes do mesmo período que o CPC atuava, mudou a perspectiva ao retratar a realidade social. Antes de 1964, os filmes eram uma espécie de documentários ou então era “[...] um cinema narrativo dramático que pudesse dialogar com uma literatura realista [...], ou com autores como o Nelson Rodrigues.” (XAVIER, 2009, p. 70). O filme *A falecida* foi realizado em 1964, mas só ficou realmente pronto depois do golpe militar. As manifestações contra a política, nessa época, originavam-se, em parte, de jovens idealistas e inconformados com o que estava acontecendo. Entre esses, havia Leon Hirszman. A rebeldia do jovem era alvo de críticas de Nelson Rodrigues.

O jovem diretor Leon Hirszman afirma que o Cinema Novo permitia a complexidade e diversidade das posições dos seus integrantes; “cada cabeça era uma cabeça”. O cineasta era elogiado por ser o grande articulador e que sempre procurava o consenso entre os “egos

monumentais” do Cinema Novo (HIRSZMAN apud SALEM, 1997). O cineasta era considerado por alguns críticos como o diretor mais fiel ao movimento cinemanovista e o melhor tradutor do Cinema Novo. Através das palavras de um dos maiores diretores de cinema, Andrei Tarkovski, pode-se justificar a necessidade de um artista ser leal a seus princípios e visão de mundo:

A mais absoluta prova de genialidade que um artista pode dar é não desviar-se nunca da sua concepção, da sua ideia, do seu princípio, e de fazê-lo com tanta firmeza que nunca perca o controle sobre essa verdade, não renunciando a ela mesmo que isso lhe custe o prazer do seu trabalho. (TARKOVSKI, 2010, p. 90).

Leon Hirszman foi fiel ao seu projeto artístico, mas adotou uma visão mais pessoal sobre os movimentos dos quais fazia parte. Afirma que procurou respeitar seus sentimentos. Seu olhar sob a condição feminina foi determinante em muitas das suas obras como os longos silêncios e um olhar contemplativo e compassivo sobre suas personagens. Assim como Nelson Rodrigues, Leon Hirszman diz que não desliga sua vida do que realiza, que há uma relação direta entre a vida e a obra do autor. Sobre *A falecida*, Hirszman ressalta que: “Muito daqueles personagens, daquela vida, daquele cenário conheço diretamente, de uma forma ou de outra. Então, a crítica existencial daquilo tudo talvez seja de uma época em que eu estava preocupado com as relações do Ser [...]” (apud PEREIRA, 1996, p. 190). O cineasta expressa esse pensamento numa entrevista concedida a José Carlos Monteiro e que sua preocupação com existência do indivíduo se deve muito ao que a sociedade viveu após o golpe de 1964.

O movimento que Hirszman fazia parte, o Cinema Novo³¹, preferiu adaptar os textos de Nelson Rodrigues às peças engajadas de Oduvaldo Viana Filho, Dias Gomes, Jorge

³¹ Alexandre Callari (2012) catalogou toda a obra adaptada para o cinema e televisão e as participações de Nelson Rodrigues como roteirista e ator, além das contribuições feitas para os diálogos adaptados da sua obra e de outros autores também. Desde o ano de 1950 que a obra de Nelson Rodrigues passou a ser adaptada para o cinema e a televisão. No período do Cinema Novo (1962-1966) foram realizados seis filmes a partir da leitura da obra de Rodrigues: *Boca de Ouro*, de Nelson Pereira dos Santos, em 1962 (baseado em peça homônima de 1950); *Bonitinha, mas ordinária*, de J. P. de Carvalho, em 1963 (peça homônima de 1962), *Asfalto selvagem*, de J.B. Tanko, realizado em 1963 (baseado no romance *Asfalto Selvagem* de 1960), *A falecida*, de Leon Hirszman, em 1964-1965; *O Beijo*, de Flavio Tambellini, também de 1965 (baseado na peça *O Beijo no Asfalto* de 1960) e *Engraçadinha Depois Dos Trinta*, de J.B. Tanko, em 1966 (baseado também no romance *Asfalto Selvagem* de 1960, concebido como uma sequência do filme de 1960). (CALLARI, 2012).

Andrade, entre outros. O “reacionário”³² negava análises sociais e políticas na sua dramaturgia e não gostava do movimento (XAVIER, 2012)³³. O autor Ismail Xavier, que estuda as adaptações realizadas a partir da obra rodriguiana, diz que o cineasta:

[...] pode acentuar os constrangimentos vindos do contexto social-histórico, acionando um processo de negação de um suposto lado cíclico e inexorável das experiências em foco. Esta última hipótese afirmou-se quase sempre nas adaptações de Nelson Rodrigues³⁴, notadamente no realismo do Cinema Novo, quando as vicissitudes da galeria de sofrendores foram vistas como expressão de uma condição histórica, que tem lá sua contingência e sua distância diante da ideia de “natureza humana”. (XAVIER, 2003, p. 170).

Xavier (2003) afirma que cada época ou contexto histórico tem a sua própria concepção do trágico e, com o decorrer do tempo, novas inflexões, ideias e noções de deslocamento são acrescentadas, redimensionadas ou potencializadas. Essa afirmação pode ser constatada com as diretrizes do Cinema Novo, que propunham uma produção de baixo custo, filmes focados nos problemas da sociedade brasileira e com uma linguagem mais adequada à realidade. Há uma grande aproximação desse cinema com as obras literárias levando os diretores e roteiristas a manter um verdadeiro diálogo com o texto original. Essa aproximação revela o quanto Rodrigues serviu ao cinema com suas contradições moralistas e dilemas da classe suburbana e da burguesia carioca. Glauber Rocha diz que quando um escritor quer se fazer de importante, leva suas histórias para os diretores do Cinema Novo adaptar. O cineasta baiano critica Nelson Rodrigues porque o jornalista falava mal do Cinema Novo por inveja do reconhecimento internacional do movimento (ROCHA, 2004).

³² Nelson Rodrigues costumava justificar o epíteto de reacionário e se defender do mesmo. Não temia passar por reacionário, porque não aceitava a impostura dos países socialistas considerados os verdadeiros reacionários. No fundo, Rodrigues considerava-se um libertário ao combater a cultura de esquerda, pois achava que os comunistas eram capazes de matar um culpado e até um inocente em nome da humanidade. Para o escritor era um absurdo ver um semelhante matar o outro. (RODRIGUES, 2008).

³³ “O pudor e a forma mais inteligente da perversão: Nelson Rodrigues no cinema e a retórica do olhar na tragicomédia”, palestra de Ismail Xavier realizada em 2012 no auditório da Universidade Federal de Campinas referente às comemorações de 100 anos de Nelson Rodrigues. Gentilmente cedida pelo professor Mário Alberto de Santana da referida universidade.

³⁴ Nelson Rodrigues não resistia a uma bajulação feita através dos diretores de cinema que consagravam a sua obra. “A propósito de “toma lá dá cá” qualquer, o autor está sempre pronto a sacar uma regra geral de comportamento ou uma definição definitiva sobre a natureza humana, mesmo que uns passos à frente uma outra generalização venha a contradizer a primeira.” (VOGT; WALDMAN apud RODRIGUES, 1993, p.199). Desde o ano de 1950 que a obra de Nelson Rodrigues passou a ser adaptada para o cinema e a televisão.

O Cinema Novo trazia a criticidade de algumas realidades sociais do país, revelando o lado poético esquecido na nossa representação fílmica. O lema desse cinema era "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça", de "um cinema de autor" e de uma "estética da fome" (XAVIER, 2009, p. 25). Os cineastas procuravam uma "síntese de poesia" e "crítica engajada" que alcançasse uma autoria e um posicionamento diante dos problemas da sociedade brasileira (BERNARDET, 2007). Havia uma tentativa de comunicação entre crítica e público, mas utopicamente eram filmes feitos para o povo que, até então, não tinha se visto retratado na tela. Essa busca de comunicação com o grande público malogrou para muitos filmes.

Leon Hirszman, ao filmar *A falecida*, contraria uma das diretrizes do manifesto do CPC: "Para nossa arte há de ser incomparavelmente mais pungente uma fogueira de toneladas do café do que as mesquinhas paixões de um marido traído ou o alienado desespero dos que vêem na existência um motivo para o fracasso e para a impotência." (CPC apud HOLLANDA, 1980, p. 132). Hirszman filma exatamente a história de um marido traído; realiza um tema combatido pelo movimento do qual faz parte.

Verifica-se que existem aproximações entre o movimento do CPC e do Cinema Novo. A ideia de esperança era uma necessidade dos movimentos estéticos, mesmo que após o golpe militar não fosse possível passar essa ideia, mas a história de Nelson Rodrigues mostra um pessimismo, diante do malogro das intenções das personagens, difícil de mascarar. A história recai sobre um fracasso, e essa mensagem estava longe do que os autores daquela época pretendiam transmitir. Mas a proposta de Hirszman não era exatamente ser dogmático. Pode-se verificar a ausência de uma politização mais extremista, engajamentos, "levantar bandeiras" em suas produções cinematográficas.

A relação entre Leon Hirszman e Nelson Rodrigues era censurada por muitos críticos do período que questionavam a aproximação do Cinema Novo com as ideias do CPC em conformidade com o projeto do cineasta. Os críticos diziam que era porque tratava-se de um "cineasta de esquerda" que resolveu adaptar "um texto de direita", realizando um filme "[...] sobre o povo mas não para o povo, há um certo pudor [de Hirszman], tentando retirar a brutalidade do texto original e manter apenas seu aspecto trágico." (GOMES, 2010, p. 05). Marcelo Boldshaw Gomes, que apresenta as adaptações de Nelson Rodrigues para o cinema, diz que, em relação ao filme *A falecida*, apesar de Hirszman modificar a história e

o estilo narrativo, a intenção do autor é mantida. Mas o autor não analisa qual a intenção do dramaturgo a qual o cineasta foi fiel.

Finalizo essa apresentação de Leon Hirszman, do CPC e do Cinema Novo com uma frase de Ismail Xavier e outra de Glauber Rocha. Para Xavier, a tônica dos filmes de Hirszman, é: “[...] a do estudo, em profundidade, de certos personagens em cenários de crise e dissolução, como em *A falecida*.” (XAVIER, 2003, p. 257). Hirszman mantém a sua concepção autoral ao longo das suas produções cinematográficas. Para Rocha, “[...] o segredo que faz o filme não é nunca a estória mas a direção. Um dos erros de crítica e do público é considerar a estória a base do filme. No cinema a estória é apenas um dos elementos da direção.” (ROCHA, 2004, p. 138). Veremos como Hirszman filma a história de Nelson Rodrigues e como a encena respaldado na própria trajetória e concepção rodriguiana. Adentremos agora numa leitura e releitura sobre essa adaptação, pois como diz Ismail Xavier: uma obra mostra a sua força à medida que a interrogamos.

3.2 A TRAJETÓRIA DE ZULMIRA

*Ela, mas sensível, mais forte e mais equipada para a iniciativa,
internaliza a crise e busca saídas; acaba, porém,
por se deixar dominar pela via reativa,
essa que só repõe a malha do ressentimento
e a faz sucumbir ao seu próprio estratagema.*
Ismail Xavier

O filme *A falecida* traduz a história de uma mulher conduzida à morte, ao mesmo tempo em que fantasia um enterro de luxo para vingar-se e fazer inveja à prima e à vizinhança. É uma releitura sobre o ressentimento das personagens rodriguianas, uma abordagem crítica da miséria social na vida suburbana e ordinária, que leva a personagem principal em busca de uma vida ascética, além do marido completamente alheio ao sofrimento da esposa e que se entrega ao fanatismo do jogo como válvula de escape do fracasso diante da vida. O diretor reveste seu filme de uma grande carga melancólica, com longos silêncios e pausas dramáticas.

Leon Hirszman realça a imagem de uma vida aprisionada, sem graça, apática através das escolhas das paisagens como são fotografadas, tornando os dias cinzentos e sem graça porque está muito nublado e chove. A monotonia é marcada nas ruas, nas casas e expressões das pessoas. O diretor mostra um subúrbio sem vida, em que os atos e as reações parecem mecanizadas. O realismo social adotado por Hirszman e a maneira como ele suprimiu, deslocou e acrescentou cenas para tornar o filme mais verossímil fugiu às intenções originais de Nelson Rodrigues. Na decupagem das cenas, será apresentada uma descrição das mesmas, seguidas de certas leituras sobre a análise fílmica com relação à concepção hirszmaniana.

Os roteiristas Leon Hirszman e Eduardo Coutinho fizeram modificações na peça de Nelson Rodrigues. Na passagem para o roteiro do filme foi reduzido principalmente o núcleo familiar do casal. Esse núcleo era composto pelos pais, irmãos, sogros e cunhados de Zulmira, que foram centralizados apenas na figura de D. Matilde (Dinorah Brillanti), a mãe de Zulmira. Na peça, o dramaturgo não dá nome à personagem da mãe. Hirszman também subtraiu as crianças que estavam no velório. No texto teatral há uma vizinha que vem contar a mãe de Zulmira sobre a permanência de muitas mulheres no quarto e “[...] até de garotinha de 8, 10 anos, espiando!” (RODRIGUES, 1985c, p. 101).

Em ordem de aparição no filme, fazem parte as seguintes personagens: Zulmira, Crisálida e os dois filhos, Tuninho, o principal amigo de Tuninho (não se determina o nome no filme, apesar de, na peça, a personagem se chamar Oromar), D. Matilde, Timbira, 1º funcionário, 2º funcionário, o pastor, o médico (também não se denomina o doutor, na peça, seu nome é Dr. Borborema), motorista de táxi, empregado de Pimentel, o próprio Pimentel, Glorinha, D. Ceci (uma vizinha), vizinhas, amigos de Tuninho e figurantes (principalmente na cena do estádio). A leitura principal do filme recai sobre as personagens de Zulmira e Tuninho.

Os ambientes surgem no filme na seguinte ordem: uma rua (aparece diversas outras ruas); a casa da cartomante; o interior de um trem; a estação ferroviária de subúrbio; a vila onde mora Zulmira com o marido e a mãe, Glorinha, amigos e vizinhos; dois bares sendo um com sinuca e outro com telefone público; a casa de Zulmira (há cenas na cozinha, na copa, na sala e no quarto) e o fundo do quintal; a funerária; a praça pública; a lanchonete; o interior do bonde; o consultório médico; o interior do táxi; a calçada, o jardim, o hall e a sala da casa de Pimentel; o centro da cidade; o interior e o banheiro de uma sorveteria; o

escritório do amante; o corredor do prédio que Pimentel mantém um apartamento para encontros e o interior do mesmo; e o estádio de futebol. Há alguns personagens a menos e uns ambientes a mais em relação a peça.

Na cena inicial do filme, há um plano geral³⁵ num prédio velho de dois andares. O tempo é chuvoso. Vemos uma mulher caminhando na calçada com um guarda-chuva (Figura 01). Ouvimos o som da chuva. A mulher passa por um prédio antigo de dois andares com apartamentos onde vemos varandas e assistimos a alguém se movimentar num apartamento térreo e outra pessoa em outro apartamento do primeiro andar. O nome da produtora do filme surge no quarto segundo da cena. A mulher caminha solitária pela rua; a única transeunte.



Figura 01 – Zulmira caminha sozinha.

A câmera faz um corte e se aproxima da cena enquanto uma mulher caminha na frente de uma casa, ao lado do prédio, e vemos ao longe três crianças brincando em cima

³⁵ A partir deste parágrafo, apresentarei os principais elementos da linguagem cinematográfica que serão utilizados nessa dissertação sobre o filme. Segue a conceituação dos elementos mais utilizados nessa leitura: “*Plano Geral*: em cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço da ação. *Plano Médio ou de Conjunto*: uso aqui para situações em que, principalmente em interiores (uma sala por exemplo), a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário). [...] *Plano Americano*: corresponde ao ponto de vista em que as figuras são mostradas até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmera em relação a ela. *Primeiro Plano (close-up)*: a câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade (há uma variante chamada primeiríssimo plano, que se refere a um maior detalhamento – um olho ou uma boca ocupando toda a tela).” (XAVIER, 2005, p. 27-28). Xavier (2005) considera, com relação aos ângulos da câmera: *normal* quando a câmera está na mesma altura da perspectiva de alguém com estatura média, que se encontra no mesmo nível da ação observada; *câmera alta* quando se posiciona num nível mais elevado e observa a cena de cima para baixo e *câmera baixa* quando ela está numa posição inferior observando de baixo para cima.

Marcel Martin já denomina essas duas últimas posições da câmera, como: *Plongée* quando se filma de cima para baixo, tornando o personagem pequeno, humilhado e moralmente esmagado; e *Contra-plongée* quando a câmera se posiciona abaixo do nível do olhar, filmando a cena de baixo para cima, criando uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo. (MARTIN, 2003).

de uma laje. Provavelmente fora da chuva, porque as três crianças brincam normalmente, como se não houvesse nenhum “toró”. É uma cena diurna que confere a luz ambiente na representação do local. A característica do Cinema Novo em que se procura trabalhar a “luz local” em um cenário natural é apresentada desde a primeira cena do filme numa aproximação do cinema documentário. O realismo próprio do movimento instala-se na concepção do diretor. Marcel Martin considera que uma concepção realista na obra cinematográfica pode causar uma empatia ou aproximação entusiasmada na recepção por conta da visão do diretor:

A imagem fílmica proporciona, portanto, uma representação do real cujo realismo aparente é, na verdade, dinamizado pela visão artística do diretor. A percepção do espectador torna-se aos poucos afetiva na medida em que o cinema lhe oferece uma imagem subjetiva, densa e, portanto, passional da realidade [...]. (MARTIN, 2003, p. 25).

A necessidade que o movimento do CPC e do Cinema Novo alimentava era que o público se identificasse na tela com o que via. Segundo a estética dos movimentos as cenas deveriam descrever a sociedade com seus problemas de subdesenvolvimento econômico; as filmagens seriam externas e documentais, aproveitando o máximo a luz do dia; negava o uso de efeitos visuais e de montagens; as personagens retratadas não são heróis, entre outras regras. Havia uma busca de mostrar a verdade e a intenção de criar uma empatia com o grande público.

A arte da encenação “[...] consiste em captar os momentos de vertigem, de graça, de sublimidade, aqueles momentos em que surge, subitamente, uma sensação de *verdade* [...]” (AUMONT, 2011, p. 213). Para Jacques Aumont, que defende a ideia do diretor como encenador e o filme produzido como encenação, o autor do filme é o autor da encenação. O filme pode convencer pela apresentação de uma história e levar a uma recepção prazerosa, na qual o espectador pode produzir um entendimento a partir do que lhe é oferecido (AUMONT, 2011). A percepção do espectador flutuará entre identificação e distanciamento diante da estética realista, não importando se ela foi gerada para criar uma maior empatia com o que é retratado na tela. Pode-se tirar as próprias conclusões através dessa análise de *A falecida*.

Ismail Xavier (2005) diz que o dispositivo do cinema – que é o aparato tecnológico e econômico do filme – “ao interpelar o seu espectador enquanto sujeito” levando-o a

identificar-se ou não com a subjetividade construída a partir do filme, cria dois tipos de operações: *transparência* quando o “dispositivo” é ocultado, possibilita um maior ilusionismo ou *opacidade* quando o “dispositivo” é revelado, leva a um ganho de distanciamento e crítica. De acordo com tal explicação, Hirszman pretende uma *opacidade* na encenação de *A falecida* em que podemos verificar a história de uma alienação a serviço de um dispositivo (a palavra aqui é usada em outro sentido) para que as classes populares se revoltassem contra a sua condição e servidão.

Ainda referente à abertura do filme, vemos Zulmira (Fernanda Montenegro), a personagem central dessa história, que continua caminhando sozinha pela calçada ao som da chuva. O tema da solidão é demarcado nesse caminhar de Zulmira, que enfrenta a chuva. Essa dá a tônica da atmosfera introspectiva do filme. Debaixo desse “toró”³⁶, Zulmira vai de encontro à cartomante, que lhe dá a resposta, o porquê sente dores nas costas e “ronqueira no pulmão” – por causa da mulher loura – e que, também, se dá o reencontro com a sua feminilidade. Essa chuva é como se representasse a tempestade interna que habita a personagem. Tanto é que, depois que ela sai da casa da cartomante, a chuva cessa. Há um lampejo para a sua angústia, a cartomante revela o motivo de tanta aflição.

Assim que Zulmira se aproxima da segunda casa, a câmera faz mais um corte e aproxima-se mais ainda da personagem e percebemos o som dos seus passos e uma kombi que irrompe a solidão quando Zulmira se aproxima do lugar de destino. O carro parece um lotação³⁷, mas não dá para perceber se há passageiros (Figura 02).

³⁶ As palavras e as frases com aspas duplas foram extraídas de falas do filme (*A FALECIDA*, 1964-1965). Então, a partir desta citação até o final do capítulo, não haverá mais recorrência à sua respectiva indicação bibliográfica. Quando a palavra ou frase for extraída do roteiro do filme ou da peça, a citação virá conjunta com a respectiva referência. Já as palavras e frases com aspas simples são ressaltadas porque revelam alguma afirmação não muito assertiva em que se apresenta certas contradições a depender do olhar, ou são conceitos apresentados nos capítulos anteriores que já foram abordados.

³⁷ O tipo de transporte é recorrente nas histórias de Nelson Rodrigues, que é para mostrar o deslocamento das suas personagens ou o enriquecimento de algumas delas através dessa espécie de transporte de passageiros.



Figura 02 – Zulmira na frente da casa da cartomante; passa uma Kombi.

Segundo Marcel Martin (2003), a câmera é uma testemunha ativa dos acontecimentos que ocorrem na tela, como se fosse uma personagem atuante – uma “câmera-atriz” – do drama desenrolado. Ela mostrará pontos de vista subjetivos através dos movimentos que realiza. Hirszman nos dá na primeira imagem do filme, uma vista panorâmica do espaço em que se desenrola a ação e a vida sem graça e melancólica das personagens. Toda a cena está mergulhada num tempo chuvoso em que uma mulher solitária irrompe o ambiente. A luz solar aparece poucas vezes durante o filme, uma dessas vezes é na cena em que Pimentel (Paulo Gracindo) entra na Sorveteria e encontra sua futura amante e na cena em que os dois estão de braços dados passeando no centro do Rio de Janeiro. Dois momentos de prazeres e alegrias.

Nessa abertura do filme, percebe-se a descrição que Leon Hirszman faz do espaço deflagrado no drama. Zulmira é questionada por Tuninho (Ivan Cândido): “Então, você me saiu de casa debaixo desse toró, larga-se para os cafundós do Judas, atrás de uma cretina?” (RODRIGUES, 1985c, p. 66). Verifica-se o tempo e o espaço nessas palavras do marido. A situação está descrita nas rubricas iniciais do texto de Nelson Rodrigues, mas o autor repete essa descrição temporal. Há um desencanto instalado na arquitetura do lugar e no encontro com a cartomante, que não passa de uma “cretina”.

Zulmira está procurando o número da casa da cartomante, que é a terceira após o prédio. Ao fundo da casa fica a linha de trem, passa um vagão no momento que Zulmira chega até a porta. Ela bate, e uma mulher atende. Zulmira diz que procura por Madame Crisálida (Vanda Lacerda), que não se identifica imediatamente e pergunta quem a indicou. A precaução da cartomante é justificada quando ela conta que foi “em cana” na semana passada. Há uma diferença nessa cena em relação à peça: a cartomante pergunta: “Da parte de quem?”. Zulmira responde que é indicação de D. Lourdes, explicando certos detalhes

dessa mulher. Só que na peça não se determina quem indicou, Zulmira responde de forma vaga e imprecisa: “De uma moça assim, assim, que esteve aqui outro dia.” (RODRIGUES, 1985c, p. 57). Enquanto Nelson Rodrigues abre espaço para uma mímica de como seria essa mulher ao se utilizar da arte teatral, Leon Hirszman detalha mais objetivamente quem indicou a cartomante para Zulmira.

Na cena em que Zulmira entra na casa, vemos pela primeira vez o rosto da atriz. Inicialmente cabisbaixa e encostada na porta, parece acuada diante do que a espera. A cartomante está de avental, e a aparência não é tão miserável e desleixada como apresentada na peça. Madame Crisálida começa a arrumar o ambiente. Fecha a janela que dá para a mesa onde ela colocará as cartas enquanto a câmera, num plano americano, continua mostrando parte do corpo de Zulmira que entra na escuridão. Nesse fechar de janelas, percebe-se que Zulmira ficará mais no escuro a partir do ritual que se instaura para a leitura que Madame Crisálida fará.



Figura 03 – Zulmira na escuridão.



Figura 04 – Zulmira meio no escuro.

Zulmira entra completamente na sombra quando a câmera avança e aproxima-se do seu rosto, como se esse mergulho na sombra fosse o prenúncio do desconhecido que levará a personagem à derrocada. Quando Zulmira senta-se para ouvir o anúncio da sua tragédia, seu corpo está entre a luz e a escuridão. Numa leitura fílmica bem particular, acredito que Zulmira deixa-se invadir por um lado sombrio da vida e essa sombra que a persegue é representada pelos olhos de Glorinha. A imagem desse olhar torna-se obsessiva na vida de Zulmira. Também se verifica, na cena, a simplicidade e a pobreza pela roupa da cartomante e a miséria do lugar, que é apresentada, além do espaço físico, pelas três crianças mexendo nas gavetas e prateleiras do armário de cozinha, tentando alcançar umas vasilhas que há no alto – certamente procurando comida. Na peça, Nelson Rodrigues

mostra só uma criança com dedo no nariz enquanto as outras fazem barulho na coxia. Hirszman torna a cena mais realista e menos teatral ao colocar mais de uma criança em cena e uma cartomante envolvida nos afazeres domésticos e apresentada de forma bastante rudimentar e naturalista.

A vida, no filme, parece sem ar e sufocante, em sua primeira parte, quando apresenta apenas a tragédia de Zulmira, em cenas longas, intimistas, com observações incisivas e insistentes sobre o vazio e a solidão das personagens. Mas quando a tragédia de Tuninho passa a dar a tônica do filme, as cenas tornam-se mais ágeis, com cenas mais curtas, paralelismos e *flashbacks*, além de toda vibração esfuziante dos torcedores no estádio de futebol que facilitam uma maior dinâmica ao filme. Leon Hirszman denota um olhar compassivo, melancólico e austero sobre o mundo rodriguiano. Existem inúmeras possibilidades fornecidas por um texto que podem ser preenchidas de acordo com a concepção do diretor. A decadência que vemos nas paredes das casas, dos prédios com pinturas descascando, numa mostra de abandono em que se encontra a vida no subúrbio, revela o sistema opressor que deixa a comunidade ao Deus dará. Leon Hirszman não vê o ser humano como decadente. A crença no homem é uma marca do diretor; há humanidade no filme.

Hirszman mostra a realidade do subúrbio e a degradação do lugar desde a abertura do filme. Mas a pobreza das personagens não é apresentada de forma tão miserável e desleixada como Nelson Rodrigues pretendia. No filme, a casa de Crisálida vê-se apenas desleixo e bagunça, mas não necessariamente sujeira, como acontece na peça. A cena revela a solidão da cartomante na relação com a casa e os filhos e o abandono em que se encontra. Na peça, a cartomante pede para alguém olhar o aipim no fogo, mas no filme é ela própria que olha o que está cozinhando. O espaço da casa também se apresenta bem pequeno, com quarto, sala e cozinha conjugados (Figura 05).



Figura 05 – Cozinha e sala.

O cineasta não mostra um plano geral desse espaço. Veem-se apenas algumas partes, mas é possível ter uma ideia do todo. Quanto ao ângulo da câmera é ‘normal’ como na grande maioria das cenas que acontece na peça. A metáfora de superioridade e inferioridade denotada pelos ângulos *plongée* e *contra-plongée* só ocorre nas cenas entre o marido de Zulmira e o amante. Na última figura apresentada, a cartomante e Zulmira estão sentadas. A cena será interrompida para que Crisálida continue dividida entre a tarefa cotidiana e pôr as cartas. As duas personagens estão entre a luz e a sombra. Enquanto toca uma música instrumental apenas ao som do cavaquinho, Madame Crisálida senta e começa a embaralhar as cartas. Zulmira está apreensiva e revela uma aflição muito grande. Há um grande silêncio quando a cartomante faz a leitura das cartas e revela para Zulmira ter cuidado com a mulher loura. Quando Zulmira procura saber mais sobre a previsão, a cartomante finaliza o jogo dizendo que é tudo o que as cartas dizem. Zulmira pergunta quanto é e paga-lhe o valor da consulta.

Desse modo, Nelson Rodrigues revela mais a ganância e o lado mau caráter da cartomante quando interrompe a consulta, muda o sotaque demonstrando mais claramente que ela é uma farsante e picareta ao dizer logo o preço do atendimento no momento em que Zulmira quer saber mais o que as cartas revelam. Hirszman retira a possibilidade de graça e exotismo que poderia ser carregada essa cena. Crisálida é direta, incisiva, temerosa com medo de ser presa mais uma vez. Sua apresentação é de uma pessoa comum envolta em seus afazeres domésticos e cotidianos. Parece que ambas as personagens vivem a mesma realidade opressora. Não há mistérios nem esoterismos na leitura das cartas. Ela acontece de forma seca e prosaica.

A cartomante abre precavidamente a porta e as duas falam quase ao mesmo tempo: “Passar bem”. A chuva passou. Zulmira sai – enquanto o trem, agora com vagões, passa ao fundo da casa – olha para todos os lados; quando chega à calçada, parece estar perdida, orienta-se na direção de onde veio. A câmera faz um plano americano e surge a música *Luz negra* de Nelson Cavaquinho e Amâncio Cardozo, somente a parte instrumental, mas a letra é esta:

Sempre só / Eu vivo procurando alguém que sofra como eu... também /
 Mas não consigo achar ninguém / Sempre só / A vida vai seguindo assim
 / não tenho quem tem dó de mim / A luz negra de um destino cruel /
 Ilumina um teatro sem cor / Onde estou representando o papel / Do
 palhaço do amor / Sempre só / a vida vai seguindo / assim / não tenho
 quem tem dó de mim / e eu tô chegando ao fim / Eu tô chegando ao fim...
 / Eu tô chegando ao fim...³⁸

O lado trágico da existência com forte teor pessimista e melancólico, que é uma das facetas do romantismo, revela parte dos anseios de um setor da população sem grandes perspectivas, e a canção *Luz negra* traduz metaforicamente essa falta de esperança. Percebemos em Zulmira uma vida sem sentido e, como a canção escolhida, reflete o ‘destino cruel’ da personagem. É uma canção de ‘dor de cotovelo’, que é característica de muitas outras do período. A aproximação de um compositor como Nelson Cavaquinho e a arte engajada do CPC acontece por intermédio de Nara Leão. A cantora bossanovista lança um disco que foge ao seu estilo, no ano de 1964, procurando resgatar as raízes brasileiras, inclusive o samba do morro, e propagando a chamada arte ‘feita pelo povo e para o povo’. Faz parte do ideário de uma bossa nova nacionalista e politizada, que vai utilizar-se dessa aproximação com os valores tradicionais de uma produção artística considerada marginal. Nara Leão – assim como Hirszman - utiliza-se da ideologia do CPC para resgatar artistas considerados negligenciados pela sociedade brasileira. Como o CPC era um movimento de artes articuladas, a música vai propor também essa aproximação aparentemente anacrônica entre Leon Hirszman e Nelson Cavaquinho. (LEÃO, 1964).

A canção revela o estado da alma da personagem: a sua extrema solidão, um destino sem vislumbrar alguma esperança, uma vida sem amor e a falta de compaixão pelo seu sofrimento. Não lhe resta esperança e a fatalidade do seu destino é imanente. Mas também é a mesma música em que Zulmira vai reencontrar o amante. Para Tarkovski (2010), a música no cinema deve ser usada como refrão que faria renascer a experiência de penetrar no universo poético. A música permite criar uma nova atmosfera para qualquer cena – no teatro, no cinema ou na dança, por exemplo. O diretor pode direcionar as emoções do espectador através da música, redimensionando a cena e aprofundando a percepção. Alguns diretores preferem não usar música porque pode criar uma imagem estanque para o

³⁸ Letra da música Luz negra. Disponível: <<http://www.vagalume.com.br/cazuza/luz-negra.html#ixzz2w2Lk2y4l>>. Acesso em: 15 mar. 2014.

espectador. Uma cena no silêncio o espectador pode deliberar ou conceber qualquer sentimento sobre ela.

Enquanto a música toca, Zulmira continua caminhando pela calçada de cabeça baixa e surgem os outros créditos do filme ao longo do retorno para casa. O primeiro crédito é o nome do filme *A falecida* enquanto mostra Zulmira de lado no seu percurso. O som dos seus passos muda de ritmo: ora frequente, ora mais vacilante. Quando aparece o crédito: “estória de Nelson Rodrigues”, a atriz olha vagamente para a câmera, vemos seu rosto cansado, com bolsa embaixo dos olhos e depois volta a andar de cabeça baixa. Seus passos continuam vacilando, a câmera está parada e foca o rosto da atriz, surge seu nome: Fernanda Montenegro (Figura 06).



Figura 06 – Zulmira encara a câmera.

Parece que Zulmira vai entrar na câmera e aparenta estar contente com isso. Há um esboço de um leve sorriso malicioso, como a Mona Lisa de Leonardo da Vinci. É como tivéssemos um mistério a desvendar dessa personagem aflita, apreensiva, que se mostra bastante insegura na casa da cartomante. Agora é apenas ela e a câmera. Esse momento é um bom exemplo de *opacidade* – conceito utilizado por Ismail Xavier (2005). Quando se revela ao espectador o dispositivo cinematográfico (não podemos esquecer que estamos vendo um filme), quebra-se com as regras do ilusionismo e, por fim, causa um distanciamento em relação à cena. “O olhar de um ator direto para a câmera – levando o espectador a sair da “ilusão reconfortante da realidade” – quebra o tabu de que a câmera não deve ser vista.” (STAM, 1981). Zulmira encara o espectador e vemos que há uma força nela. Seus passos tornam-se mais firmes; e seu olhar é mais direto e incisivo. Ninguém mais a vê. Ninguém atravessa seu caminho nessa jornada em busca de si mesmo.

O olhar para a câmera é como se fosse uma agressão ao espectador ou uma forma de surpreendê-lo na sua posição de *voyeur* ou de intruso. Como se ele fosse pego em flagrante delito. Martin (2003) informa que quando a personagem olha diretamente para a câmera é uma forma de o ator dirigir-se ao espectador, através da câmera, procurando atingi-lo. Essa concepção acontece quando o cinema consegue se libertar do teatro. Para Martin:

Podemos ver aqui um equivalente do distanciamento brechtiano, mediante o qual o ator (vale dizer, o autor) dirige-se diretamente ao espectador, considerado não uma testemunha passiva, mas um indivíduo capaz de tomar partido diante das implicações morais do espetáculo. (MARTIN, 2003, p. 35).

Para Marcel Martin, o cinema liberta-se do teatro quando a personagem olha diretamente para a câmera interpelando o espectador. O distanciamento³⁹ que se cria nesse olhar é inspirado no teórico e dramaturgo teatral Bertolt Brecht, que se consagrou no Brasil nos anos de 1960 por conta de várias montagens de um teatro engajado politicamente. Leon Hirszman se inspirou na concepção de distanciamento do teatro de Brecht – que também era marxista e, como Hirszman, também se inspirou no cinema de Eisenstein – nos filmes seguintes embora *A falecida* fosse elogiado em festival de cinema na França como um dos raros filmes realmente brechtianos (ROCHA, 2004). A intenção de Hirszman era que a história de alienação, sublinhada no filme, fosse captada pelo espectador. Esse, ao ver-se na tela, seria capaz de reagir contra o *status quo*.

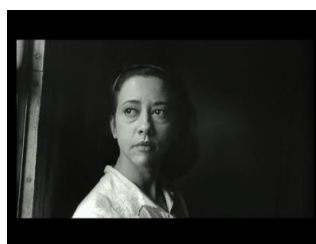
O Cinema Novo buscava uma identificação com o grande público – o movimento seguia a cartilha do *Neorealismo*, que tinha como regra criar uma maior empatia com o espectador na busca de um realismo crítico e denúncia social com inspiração marxista (XAVIER, 2005). Mas, numa situação de empatia e identificação, o espectador envolve-se emocionalmente de tal forma que, de certa forma, não se torna capaz de realizar um

³⁹ Robert Stam (1981) afirma que o distanciamento ou antiilusionismo proposto por Bertolt Brecht vem desde uma concepção do teatro épico. Para Brecht, o épico é uma forma narrativa “não constringida” pelas unidades de ação, tempo e lugar. A narrativa foge às convenções aristotélicas e pode ser observada num romance como *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes (publicado em 1605), que apresenta uma estrutura episódica e fragmentada. Os episódios consistem numa realidade narrativa própria à obra épica, em que as partes podem ser desmembradas. Robert Stam demonstra, através de um quadro comparativo, as características que favorecem o antiilusionismo e estão presentes na obra de Cervantes e Brecht. Além da oposição de Brecht à empatia voyeurística do cinema, Robert Stam também ressalta o rompimento com o realismo e a descontinuidade do tempo de uma peça como *Ubu Roi*, de Alfred Jarry [1896]. A relação feita com a sétima arte acontece porque “[...] o cinema herdou os aspectos voyeurísticos do realismo no romance e do naturalismo no teatro.” (STAM, 1981, p. 155).

distanciamento crítico como Bertolt Brecht pretendia. Ou uma inspiração dos cineastas brasileiros na *Nouvelle Vague*. Glauber Rocha afirma que os filmes sofriam do “mal de Godard” (ROCHA, 2004). Há toda uma leva de cineastas que conceberam seus filmes a partir da estética francesa⁴⁰.

O ponto de vista fixo da câmera sai do grande close no rosto da atriz. E continuamos a observar o seu caminhar solitário mesmo após a chuva ter acabado, pois não há mais nenhum outro transeunte na rua. Os créditos continuam com o nome dos roteiristas enquanto a câmera está do outro lado da rua, observando agora Zulmira de longe. Ela segue de costas, e há um corte para um trem com vagões com gente pendurada do lado de fora, numa típica aventura e ponga suburbana, pois o vagão onde Zulmira se encontra está vazio. A câmera, mais uma vez, foca o rosto de Zulmira, sentada sozinha num banco, olhando para baixo, para frente e pela janela, numa espécie de contemplação, mergulhada em seus pensamentos e aparentemente ruminando-os (Figuras 07 e 08).

Os nomes dos outros atores surgem dentro e fora do trem. Houve uma elipse na parada do trem; sabemos que ele parou para Zulmira e outros passageiros descerem, mas Leon Hirszman não mostra essa parada no fluxo contínuo de movimentação do trem. As angústias e as aflições que fazem parte dessa mulher, não impede que o trem (a vida) siga seu movimento. Quando o trem parte, vemos um jovem debruçado na janela, contemplando a estação e a paisagem, como se fosse o próprio olhar do jovem diretor observando o desencanto da vida suburbana (Figura 09). Durante toda essa cena, o nome da atriz Vanda Lacerda fica estampado na imagem. Através do olhar do jovem, como aquele que revela o novo e deslumbra o horizonte, grava-se o nome da atriz que faz o papel da Madame Crisálida, aquela que revela para Zulmira a fonte da sua inquietação e do seu drama. A partir desse drama é que desencadeia sua história.



⁴⁰ Jean-Luc Godard, cineasta francês da *Nouvelle Vague* (movimento que o Cinema Novo se inspira), deixa-se influenciar pelo distanciamento brechtiano. O antiilusionismo de Godard desintegra a *mise-en-scène* do filme, ao evidenciar os cortes, as discontinuidades e as fragmentações. (STAM, 1981).

Figura 07 – Zulmira só. Figura 08 – Close em Zulmira. Figura 09 – Olhar do jovem.

Os nomes do elenco secundário e dos figurantes surgem enquanto Zulmira caminha na estação do trem. Fazem parte desse elenco, nomes como Hugo Carvana, Zé Kéti, Joffre Rodrigues, José Wilker (que não é creditado), entre outros. A câmera está parada na estação esperando Zulmira passar. Ela caminha ao lado da câmera e olha o trem, que vem do outro lado em vez de encarar a câmera como fez anteriormente quando surgiu o nome da atriz. Zulmira entra nas galerias subterrâneas da estação quando surgem a maioria dos créditos referentes à parte técnica do filme. Essa passagem é como se fosse o caminho de luz e sombra que a personagem atravessa durante a sua jornada e que verificamos desde sua estada na casa de Crisálida. No momento que Zulmira sobe às escadas em direção à sua casa, aparece o nome da música e dos compositores, laboratório cinematográfico, som, editor, fotógrafo, produtores e finalmente o nome do diretor: Leon Hirszman (Figura 10). Nessa longa jornada de volta para a casa, apresentam-se todos os créditos do filme.



Figura 10 – Nome do diretor em frente à vila.

Zulmira entra na vila onde mora. O nível social e econômico de Zulmira e de Crisálida é bem próximo, mas percebemos claramente que a situação econômica da cartomante é pior que a de Zulmira. A cena na vila de casas aparenta revelar uma vizinhança que deve tomar parte da vida de todo o mundo que mora por lá. O nome do diretor é colocado no meio da cena, como se um espectador estivesse na primeira fila e na cadeira central de um teatro e assistirá ao drama que se desenrola sob sua perspectiva. Era dessa forma que o cinema, nos seus primórdios, posicionava a filmadora. O nome de Leon Hirszman à frente da vila faz com que ele possa contemplar o que acontece na vila. Ele

saberá das mesquinhas e a convivência do casal. O que irá prevalecer é o seu ponto de vista sobre *A falecida*.

Para Aumont (2013), o cinema de autor dos anos de 1960 era concebido como “câmera-caneta” porque prevalecia a “expressão pessoal”, o “eu” do autor que se manifestava através da montagem, da “vontade de poder”. O “câmera-caneta” era um termo mais aplicado a um tipo de cinema que buscava dizer “eu” acima de qualquer coisa. Aumont diz que a encenação tornava-se fonte apaziguadora de tensões ‘dionisíacas-apolíneas’⁴¹, próprias da ‘vontade de poder’ do autor. Pode-se transferir a metáfora da tensão dionisíaca-apolínea para a tensão que se estabelece entre Nelson Rodrigues-Leon Hirszman (Nietzsche, 1992). Rodrigues tendendo mais para o dionisíaco e Hirszman mais para o apolíneo.

Sobre o ponto de vista, há uma citação de Ismail Xavier que vem corroborar a intencionalidade do diretor. O que Hirszman quer dizer com seu olhar e o que significa as escolhas realizadas depende do direcionamento da câmera na encenação.

Assim como o filme, no seu conjunto, é a expressão visualmente elaborada de um ponto de vista, cada plano será a tradução em detalhe desta perspectiva global que deve contaminar todos os passos da realização. O trabalho da câmera será concebido dentro da formulação mais pura da metáfora do olhar. Identificando câmera e o olho de um observador privilegiado e ativo. (XAVIER, 2005, p. 53).

Após surgir o nome do diretor, aparece então a frase: “no tempo em que PELÉ era ADEMIR⁴²”. O diretor apresenta o período em que a sua história se passa. Temos o contexto cultural da época. Antes de Zulmira sumir totalmente do quadro que dá para a vila, há um corte para a cena de Tuninho no bar jogando sinuca e conversando sobre futebol com amigos. Pouquíssimo foi modificado da conversa existente na peça, mas o

⁴¹ Nietzsche proporciona uma interpretação da tragédia grega ao atribuir valores estéticos aos deuses Apolo e Dionísio, e transpõe para o metafísico uma ideia de oposição: apolíneo e dionisíaco. O apolíneo é ‘a medida’, ‘nada em demasia’, ‘austero’, ‘áspero’, entre outras atribuições. E o dionisíaco é a ‘auto-exaltação’, a ‘desmedida’, o ‘titânico’, o ‘bárbaro’, etc. “[...] em toda parte onde o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado.” (NIETZSCHE, 1992, p. 41). Na história helênica, um não podia viver sem o outro. O artista para criar precisa estabelecer um equilíbrio entre os dois lados, e a sua arte pode tender mais para um lado ou para o outro.

⁴² Ademir era um jogador que rivalizava com Pelé na época. Quando este era jogador do Palmeiras conseguiu vencer com seu time o Santos de Pelé. Foi o único time a vencer o de Pelé. Ademir era considerado um mestre. Calado e de passos largos leves era chamado de Ademir da Guia. Jogou pelo Bangu durante dois anos e de 1961 a 1977 pelo Palmeiras. Disponível em: <<http://palmeirasonline.com/historia-2/a-primeira-academia/>>. Acesso em: 05 jan. 2014.

diálogo que acontecia na peça entre os quatro amigos foi centrado apenas em Tuninho e Oromar. Há uma redução clara das personagens na encenação de Leon Hirszman e deslocamento de falas para os principais escolhidos. A linguagem com seu sentido próprio, seu ritmo sincopado, suas frases curtas, sua imprecisão e sua ambiguidade, exemplificados no capítulo “A cidade, as palavras e as imagens em *A falecida*”, pode ser observada nessa releitura de Hirszman.

O diretor transformou o diálogo numa conversa com maior veracidade e contraria as falas rápidas, curtas e instantâneas de Nelson Rodrigues. Esse realiza um colóquio cheio de informações não ditas nem esclarecidas; parece existir uma incompletude quando verificamos o texto teatral. É como se faltassem algumas palavras ou trechos de réplicas, mas é uma concepção totalmente pertinente ao diálogo do dramaturgo. Os roteiristas criaram uma linearidade e coerência bem maiores à conversa e que faz jus ao realismo social proposto por Hirszman. O coloquialismo nos diálogos rodriguianos que revela as condições e a espontaneidade das relações, existe em frases ditas no filme, como: “Você é besta, rapaiz!”, “Você é bom de bico!”, “Que é que há?”, “Comé?”, entre outras falas, além de erros gramaticais. É dessa forma que Leon Hirszman e Eduardo Coutinho vão construindo uma releitura da linguagem sobre o texto rodriguiano.

Nessa cena do bar, a câmera inicialmente dá um close na jogada de Tuninho, depois movimenta-se durante toda a cena do jogo. A forma de romper com o espaço teatral criado com a *mise-en-scène*, e sair de uma encenação convencional, é deslocar a câmera pelo ambiente. Xavier diz que “[...] a criação de um espaço verdadeiramente cinematográfico estaria na dependência da ruptura com esta configuração rígida.” (XAVIER, 2005, p. 21). Tuninho aposta com Oromar se o Vasco ganhará ou não a partida (Figura 11). Os dois entram em discussão sobre a participação dos jogadores nessa partida, como Ademir que teve o nome no crédito citado anteriormente. Tuninho esbraveja e fala sobre a aposta que poderia fazer com os outros torcedores em um Maracanã lotado. A euforia desse momento é cortada pela dor de barriga de Tuninho (Figura 12). Nelson Rodrigues utiliza-se da ironia nesse instante, que, de certa forma, irá repetir-se no final da peça ao interromper a euforia de Tuninho, quando aposta o dinheiro contra os torcedores, no estádio de futebol, que o Vasco ganhará o jogo, mas cai no choro devido a vingança que armou contra a esposa. Nas duas cenas, a euforia de Tuninho pelo futebol sofreu impedimentos.



Figura 11 – A aposta.



Figura 12 – Tuninho passa mal.

Hirszman poderia colocar a câmera num ponto fixo como se fosse na posição clássica de um espectador – sentado numa cadeira no meio do teatro – e dessa forma evitaria fragmentar o espaço onde a ação se desenrola. “[...] O movimento de câmera reforça a impressão de que há um mundo do lado de lá, que existe independentemente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida.” (XAVIER, 2005, p. 21). A fragmentação do espaço cria uma dinâmica no movimento e ritmo da cena. Essa cena do bar é a primeira tomada dinâmica da câmera. Iremos observar esse dinamismo nas cenas do Pregador na praça pública e nas cenas finais com a narração de Pimentel e com Tuninho no estádio de futebol.

Depois da cena do bar, o quadro passa para a casa de Tuninho e Zulmira. Tuninho entra e ouve-se o rádio ligado tocando o Guarani de Villa-Lobos. Tuninho corre direto para o banheiro, que se localiza à parte da casa, no fundo do quintal, bate à porta, mas Zulmira está usando, e pergunta se ela vai demorar. Nesse momento, o locutor começa a apresentar o programa da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, “precisamente vinte horas e cinco segundos na capital da República”. Tuninho senta-se na escada que dá para o fundo quintal enquanto a câmera faz um corte e apresenta a mãe de Zulmira sentada ao lado do rádio. Zulmira sai do banheiro e diz para o marido: “Pronto”. A fala da peça, nesse cruzamento dos dois, seria: “Pronto! Pronto!” (RODRIGUES, 1985, p. 63). Nelson Rodrigues deixa uma forma mais impaciente e incisiva quando marido e mulher se veem, enquanto Leon Hirszman realiza a cena de forma mais fria, mostrando desde esse primeiro contato o distanciamento do casal (Figura 13 e 14). A cena do banheiro, na peça, é mais irônica e inusitada ao colocar as personagens na posição de *O pensador*, de Rodin enquanto o cineasta retira o inusitado e a ironia da cena ao não mostrar as personagens dentro do cômodo.



Figura 13 – Zulmira sai do banheiro.



Figura 14 – Tuninho entra no banheiro.

Zulmira vai para a cozinha pôr a comida do marido, enquanto a sua mãe ouve a “novela original de Ítalo Delmar: *Nascida para o amor*”. Zulmira suspira quando a locutora diz o nome da radionovela. Essa cena – Zulmira na cozinha e a mãe ouvindo o rádio – é de grande plasticidade. Há uma simetria na apresentação dos dois ambientes e um contraste entre o branco e preto com o predomínio da cor preta. A cena é dotada de efeitos de luz e sombra que a embelezam bastante. Há uma claridade – como se fosse de uma janela – que faz um quadro com a imagem da mãe diante do rádio (Figura 15). A integração entre câmera, cenografia e atores e a junção desses elementos com a fotografia surgem como gravuras, segundo palavras do cineasta Glauber Rocha (2004). Toda a cena é mergulhada num grande silêncio rompido apenas pelo programa de rádio. Na parede, há um quadro onde percebemos uma bandeirola triangular pendurada. Uma imagem típica de cenas interioranas e suburbanas.

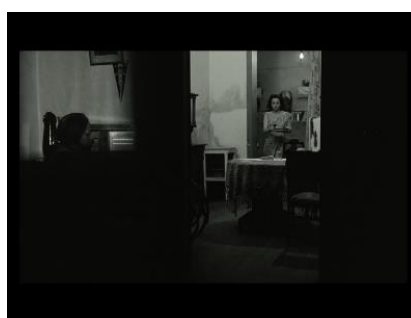


Figura 15 – Zulmira e sua mãe.

Para Tarkovski, a *mise-en-scène* precisa expressar a ideia da cena e do seu subtexto e pode-se estabelecê-la a partir da posição dos atores entre si e em relação ao cenário. O autor defende a expressão do caráter das personagens e seu estado psicológico afim de que

as ações sejam autênticas e que as imagens devam atingir uma profundidade e beleza elevadas.

No cinema, como sabemos, *mise en scène* significa a disposição e o movimento de objetos escolhidos em relação à área de enquadramento. Para que serve? A resposta dificilmente será outra: serve para expressar o significado do que está acontecendo: nada mais que isso. (TARKOVSKI, 2010, p. 84).

A concepção de Tarkovski é que as ações das personagens e as imagens criadas por elas possam alcançar uma força e um encanto na imagem. O exercício do belo precisa prevalecer na tela. Cinema é imagem. E uma imagem pode falar ‘mais que mil palavras’. Através da fotografia, *A falecida* faz constantemente o exercício do belo, como na cena de Zulmira e da mãe (uma na cozinha e a outra na sala), enquanto mostra o lado opressor e realista do mundo em que se encontram. Ao mesmo tempo, vemos cada personagem em seu mundo, as imagens de pinturas de parede descascando, um prato feito de comida guardado no forno e que não nem sequer é requentado, da alienação advinda do fascínio pela novela de rádio, entre outras imagens apresentadas.

Tuninho sai do banheiro e senta-se a mesa para comer. Uma mosca, que antes passeava sobre a mesa, pousa na camisa de Tuninho. Há um manequim nessa copa-cozinha em que marido e mulher se encontram. Na peça, não há uma referência a Zulmira e à sua mãe como sendo costureiras. Mas, na crônica da qual Nelson Rodrigues extraiu a história, a personagem é uma costureira. Zulmira conta ao marido sobre a cartomante. O diálogo é interrompido com um corte para a cena no quarto dos dois, onde Zulmira espreme cravos nas costas de Tuninho e indaga ao marido quem é a mulher loura – a que foi revelada nas cartas da Madame Crisálida. Tuninho diz que a loura só pode ser a prima de Zulmira enquanto essa espreme um cravo enquanto o corpo de Tuninho se contrai. Há uma elipse e a cena agora é de Zulmira caminhando de um lado para o outro e falando enquanto o marido dorme. A metáfora de um espaço concentrado num quarto é apresentada por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété como:

[...] ali são ditas coisas que não poderiam ser ditas em outro lugar, ali se sentem coisas que não poderiam ser sentidas em outro lugar. O quarto é um espaço de revelações (já é em si mesmo uma revelação). Lugar

revelador para o personagem em busca de informação e de bem-estar, mas igualmente cena reveladora para o analista: carrega em si algo do sentido geral do filme. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 84-85).

Boa parte das conversas entre marido e mulher se passa no quarto. É nesse espaço tão intimista e solitário que ninguém de fora entra. Nem a mãe nem os vizinhos na hora da morte. É um espaço onde Zulmira resmunga, contesta, fica com raiva, demonstra sua ira, mostra sua indignação e ressentimento com a prima. Zulmira também denuncia a ingratidão e o comportamento pudico da prima e que tal pudor só pode ser falsidade de Glorinha. Zulmira senta-se diante de um espelho quando fala da máscara que a prima usa de seriedade. Nesse momento, começa o espelhamento de Zulmira (Figura 15). O espelho serve para a personagem ressaltar uma imagem de vaidade que se contrapõe à imagem que ela desenha da prima. Mas, ao mesmo tempo, veremos como Zulmira se transformará na personagem que está depreciando. A cena torna-se carregada de sentido. O diretor usa da metáfora do espelho para refletir a imagem que Zulmira passa a criar para si. Ela narra a história como se fosse uma personagem recalcada dentro de outra personagem e que irá aflorar, no dia seguinte, quando acorda já ‘travestida’ em Glorinha. A hipocrisia de Zulmira ao menosprezar a prima também revela as máscaras e a hipocrisia a que os seres humanos muitas vezes se habituam e que fazem parte do teatro rodriguiano.



Figura 16 – Zulmira diante do espelho.

Zulmira, enquanto destila toda a raiva que sente de Glorinha, senta-se na cadeira quase como um abandono de si mesma; recosta-se na janela, senta-se de novo na cadeira da penteadeira onde vemos a cena do espelho. Tenta recompor sua imagem através de pentear o cabelo. Vemos a pele do rosto, embaixo dos olhos lágrimas foram derramadas.

Ela chorou de raiva num ressentimento patético diante desse drama em que se encontra. O marido, que dorme indiferente a dor da mulher, é acordado; ela tenta avisá-lo: “Essa gata está cavando a minha sepultura.” Tuninho diz-lhe para que não faça “carnaval”. Zulmira senta-se quase imediatamente, há um corte na cena. Parece que ela senta no meio da cama, mas no quadro seguinte mostra-a nos pés da cama. O marido foi indiferente ao desespero da esposa. Ela ainda parece tentar sensibilizá-lo ao falar da ronqueira do peito, mas percebemos que é apenas a sua enorme solidão. Ela fala para si própria. Seu corpo mostra-se mais curvado. O silêncio é valorizado mais ainda.

Há pausas longas em vários momentos do filme onde vemos que a réplica não é acelerada e se constroem verdadeiros monólogos. O *Eu* é representado de forma sistemática. O diretor acentua mais ainda a solidão das personagens rodriguianas e o clima mórbido que o dramaturgo tanto admirava. As cenas são de longos silêncios em que Zulmira mergulha na sua própria dor, solidão e ressentimento. A câmera foca o corpo de Zulmira e aproxima-se do seu rosto quase entrando em sua mente porque ouvimos um hino religioso sendo cantado de forma quase inaudível (Figura 17). Um monólogo interior passa a tomar parte de Zulmira. Para Eisenstein (2002), o monólogo serviria para construir significados e o close tem como objetivo significar, expressar algo e que a lógica do discurso interior é diferente da lógica do discurso articulado, porque o discurso interior está mais no plano do sensorial da imagem. Na cena de Zulmira, o hino pode ser percebido como uma válvula de escape para a dor e a angústia que ela está sentindo. A primeira vez que há um close no rosto de Zulmira, a câmera está fixa, e a personagem parece que vai entrar na câmera. Agora é a personagem que está parada, e a câmera aproxima-se como se fosse uma lente de aumento no rosto da atriz.



Figura 17 – O monólogo interior de Zulmira.

Um novo dia; um dia de sol. Zulmira está com uma roupa escura e bem mais recatada que os três outros figurinos que havia usado nas cenas anteriores (Figura 18). Ressurge de forma tão carola para refletir a imagem da prima que tanto havia criticado quando estava diante do espelho. Agora, Zulmira reflete a imagem de Glorinha. Na cena que se desenrola no fundo do quintal, Zulmira retira a roupa do varal, e Tuninho escova os dentes apenas de short. Há todo o questionamento sobre o pudor do corpo, porque Zulmira recusa o convite de Tuninho para ir à praia. Zulmira diz que mudou muito. É uma mudança que acontece de um dia para o outro. Uma mudança repentina como essa acontece mais uma vez quando Zulmira toma um banho de chuva no fundo do quintal e, já na cena seguinte, ela está convalescente, na cama, nos seus minutos finais de vida.



Figura 18 – Zulmira com uma roupa bem recatada.

A transformação no comportamento de Zulmira acontece diante do marido ao assumir uma postura de pudicícia quando Tuninho a convida para ir à praia. Ela responde que uma mulher de maiô está nua na frente dos homens. Zulmira passa a assumir a imagem da prima de recato e pudor. Callari (2012) refere-se à postura corporal da atriz nessa cena como um “misto de recato e ferocidade”. Ismail Xavier (2012) também descreve o corpo da atriz como transbordante de vida e que a opção de Hirszman não era mostrar uma atriz lânguida, quase um fantasma que trouxesse a morte em si, mesmo que simbolicamente falando. O corpo da atriz é realmente vibrante e intenso.

A morte, no filme, caminha mais pelo terreno de uma obsessão em vingar-se da prima, custe o que custar, e do ideal ascético porque a vida terrena não trouxe compensações. Vemos o desejo que transborda do corpo de Zulmira, sua alegria e intensidade nas cenas em que toma banho de chuva e de chuveiro. Zulmira, na sua busca

ascética para fugir desse corpo cheio de vida, diz ao marido que irá se batizar de novo na Igreja Teofilista justificando que eles “cantam uns hinos tão bonitos”.

Após a cena anterior, no filme acontece a cena da funerária com Timbira (Nelson Xavier) e dois funcionários (as falas do 2º funcionário foram passadas para o 1º funcionário interpretado por Joel Barcellos), que recebem o telefonema de que a filha do bicheiro morreu. Eles se alegram porque sabem que podem lucrar muito com a venda de um caixão. O filme procura captar a vida ordinária e mesquinha do subúrbio, o fluxo das pessoas nas calçadas à frente da funerária e do outro lado da rua (Figura 19). Assim como mostra também o cotidiano delas na ruazinha da vila onde Zulmira mora e o cortejo trágico do seu pobre funeral.



Figura 19 – Cena na funerária e as pessoas passando ao fundo na avenida.

Na peça, a cena na funerária acontece antes das conversas entre Zulmira e Tuninho, logo após quando o casal se cruza na porta do banheiro. Essas conversas que ocorrem entre os dois acontecem no quarto e no fundo do quintal e falam sobre a ida à cartomante, a revelação da mulher loura, a raiva e o ressentimento de Zulmira diante da prima, a negação do erotismo ao rejeitar ir à praia de maiô e o batismo na Igreja. No filme, deslocaram-se algumas cenas curtas que fragmentam, na peça, os diálogos do casal. Leon Hirszman mudou e cortou cenas de *A falecida* para criar uma linearidade na história que subverte o texto de Nelson Rodrigues, que é cheio de cenas desconexas, paralelismos, interferências do ‘alívio cômico’ e cenas que refletem a arte teatral. Como a cena em que Tuninho sai com os dois travesseiros e entra o contrarregra para entregar um chapéu a Zulmira. Depois dessa cena anterior, entram dois homens e duas mulheres com cinco cadeiras. Todos colocam-se à frente da cadeira e cantam o “hino gênero Exército da Salvação” (RODRIGUES, 1985c).

Na peça, a relação de Zulmira com a religiosidade acontece de forma muito rápida e numa cena muito curta. Nelson Rodrigues é criticado, à vista de alguns estudiosos, por conta de adicionar constantemente cenas curtas, que acabam interferindo na tensão dramática. Leon Hirszman concentra blocos de cenas e dá espaço para um desenvolvimento de um assunto com começo, meio e fim sem constantes interrupções. O diretor detalha mais a cena e permite a inclusão de pausas longas e silêncios inexistentes no texto rodriguiano. A cena do envolvimento de Zulmira com a Igreja Teofilista é substituída, no filme, por uma visita dela a uma praça pública ouvindo uma pregação religiosa. Essa conversão ao culto teofilista é anunciado anteriormente ao marido durante a conversa que eles têm no fundo do quintal.

O pregador teofilista, acompanhado por uma banda, é visto num círculo de crentes e curiosos que o cercam (Figura 20). Em “tom bíblico, inflamado” o pastor mistura a “sintaxe” e comete “erros gramaticais” com o livro de cânticos na mão (HIRSZMAN; COUTINHO, 1964, p. 36). Leon Hirszman e Eduardo Coutinho transpõem para a fala do pastor, que não existe na peça, uma linguagem com erros e sintaxe próprios que fazem parte das Tragédias Cariocas. O pregador conclama: “Meus irmãos, a vida é miséria! É apenas apetite carnal. É destruição...” A câmera passeia em torno de Zulmira e em torno do pastor, que se encontra no meio de um círculo, arrodado de ouvintes. Quando prega: “Tudo isso acabará e só aqueles que estiverem preparados...”, a câmera aproxima-se de Zulmira como perguntasse se ela está realmente preparada para desapegar-se das “coisas mundanas” e “receber a vinda do Nosso Senhor”. O pastor continua: “Aqueles que não têm não conseguiram ainda se libertar dessas coisas terríveis...”.

A seguir, a câmera acompanha um membro do grupo que vai entregar um folheto a uma mulher que está sentada e a Zulmira, simultaneamente à pregação do pastor que pergunta quem quer aceitar Cristo (Figura 21). Zulmira imediatamente levanta a mão, entra no círculo quando todos começam a entoar o hino e canta também. Mas, no roteiro, é o teofilista⁴³ que encaminha Zulmira para dentro do círculo junto ao pregador. Ela diz ao pregador que aceita Cristo e junta-se aos outros que estão no círculo. No filme, mostra-se Zulmira com uma felicidade não muito genuína e o roteiro informa que “Zulmira canta com intensa paixão, quase feliz” (HIRSZMAN; COUTINHO, 1964, p. 39). O cântico é o

⁴³ Nelson Rodrigues se refere à Igreja Teofilista e os roteiristas do filme utiliza o nome teofilista para designar os membros da igreja.

mesmo que ouvimos, de forma quase inaudível, na cena do quarto de Zulmira, quando a câmera chega bem perto do rosto dela.



Figura 20 – A pregação do pastor.



Figura 21 – Zulmira aceita Jesus.

Há muitas diferenças entre a fala do pregador no filme e no roteiro. Leon Hirszman utilizou-se dessa pregação para expor uma certa criticidade às classes dominantes. Eis a fala que revela as ideias partidárias do diretor engajado e que foi cortada do filme:

Mas um dia as fábricas deixarão de inundar o mercado com milhões de produtos manufaturados e marcarão sua última parcela de produção. Os bancos [...] recolherão os últimos cruzeiros. (*Inflamadíssimo*) A igreja efetuará sua última reunião na terra (...) subirá com Jesus, os bancos ficarão vazios (*um tempo*). (*Profético*) Tudo isso passará, mas vós para onde ireis? (HIRSZMAN; COUTINHO, 1964, p. 37).

A fala ocorreria logo após a cena da funerária. O diretor apresenta um discurso criticando a produção e, de certa forma, é como criticasse a comercialização, enriquecimento e favorecimento de um negócio com a morte. A mensagem de cunho marcadamente ideológico é aqui revelada através da fala do pregador e faz parte de vários pensamentos do movimento do CPC e do Cinema Novo.

Outra cena da peça que Leon Hirszman deu um tratamento completamente diferente é a reclamação de Tuninho, aos parentes da esposa, sobre a estranheza de Zulmira negar-lhe o beijo. Na peça, a cena acontece exatamente da seguinte forma: todos saem, menos Zulmira, que se afasta e vai ler o jornal numa extremidade; enquanto Tuninho entra e sobe numa cadeira; os parentes de Zulmira posicionam-se em torno dessa cadeira, ouvindo as queixas do marido Tuninho, o qual conta que Zulmira não lhe quer beijar na boca, e os parentes ficam horrorizados. Zulmira deixa o jornal e troca de lugar com Tuninho, os

parentes a questionam sobre os deveres de uma esposa num casamento. Essas cenas foram descartadas desde o roteiro até a realização do filme. Há outras também descartadas, como as seguintes: uma entre Zulmira e a mãe conversando sobre a beleza dos enterros antigos; Zulmira e a vizinha que lhe indica homeopatia para tratar do pulmão.

O roteirista e o realizador operaram juntos para retirar os ‘excessos’ de Nelson Rodrigues, para deixar a história mais crível e realista. O questionamento sobre os deveres da esposa, que faz parte do humor de Nelson Rodrigues, foi passado para uma conversa íntima entre mãe e filha. A mãe é que interpela a filha sobre os direitos de um casal:

Já se apontou a estética realista veiculada ao filme de Hirszman e o “sintetismo” proposto por Nelson Rodrigues. A divergência não implica em traição (tradução, traição) ou em uma tradução mal feita do texto teatral, pois o filme traduz fielmente o universo criado pelo escritor, mesmo optando por elaborar seu filme acentuando as marcas realistas apontadas nos diálogos criados pelo dramaturgo, efetuando acréscimos, supressões e alternância da sequência das cenas. (MAINIERI, 2005, p. 40).

As cenas retiradas, da peça de Nelson Rodrigues, poderiam ser o ‘alívio cômico’ no filme. A cena do questionamento da família em relação aos deveres de uma esposa para com o marido é uma delas. No filme, esse questionamento foi concentrado numa conversa de mãe e filha junto com a revelação de que Glorinha tem câncer. Essa revelação, na peça, é feita por Tuninho. Hirszman retira a fofoca da boca de um homem e coloca como um segredo de família na boca da mãe de Zulmira. Essa ‘traição’ justifica o realismo social concebido pelo diretor e a necessidade de retirar todo o “folclore”⁴⁴ rodriguiano.

Além da necessidade de ‘desmesquinhar’ as personagens, ao subtrair a história do câncer de Glorinha através de uma fofoca de Tuninho, Xavier (2003) também ressalta sobre o afastamento da comicidade na cena da interpelação da família sobre as obrigações da esposa no casamento. Há uma sobriedade maior na encenação de Leon Hirszman. O cômico aparece no filme por meio da ironia. Existe uma ironia na despedida entre Zulmira e Timbira quando ela toma o bonde. Esse recurso cômico aparece de forma bem mais sutil, e não de uma forma exagerada ou transparente como ocorre no texto rodriguiano.

⁴⁴ Folclore é uma palavra a que a atriz Fernanda Montenegro se refere para justificar a concepção de Leon Hirszman. Essa informação está presente nos extras do DVD. (MONTENEGRO apud A FALECIDA, 1964-1965).

Na casa funerária, há o único encontro de Zulmira e Timbira. Ele a conduz até o ponto do bonde (Figura 22). No filme, o diálogo é basicamente o mesmo que na peça. O humor está presente nessa cena do filme quando ela responde a Timbira que o próximo encontro seria “[...] no dia de São Nunca”. Porém, no roteiro, Zulmira diz apenas: “Até logo!” (HIRSZMAN; COUTINHO, 1964, p. 51). Hirszman nas filmagens conservou a réplica rodriguiana. Após a despedida dos dois, Timbira retorna à funerária e conta sobre a sedução (Figura 23).



Figura 22 – Zulmira e Timbira.



Figura 23 – Timbira de volta à funerária.

Um dia, Nelson Rodrigues passou na filmagem (estava acontecendo a cena da casa funerária) e assiste à representação de Nelson Xavier. O autor chamou-o de lado e disse-lhe que parecia fazer parte da Câmara dos Comuns e o ator precisava pôr-se numa funerária de quinta classe. Tentou convencer o ator, durante uns vinte minutos, de que sua representação era o contrário da personagem; pediu para Leon Hirszman conversar com o ator, mas não adiantou porque Nelson Xavier não mudou o seu estilo de atuação. Só depois que o filme entrou em cartaz, Xavier admitiu que sua representação não tinha nada do canalha que Nelson Rodrigues imaginava:

Eis o caso: – quando Leon Hirszman fazia *A falecida*, passei no estúdio. Ou por outra: – não era estúdio. Leon estava filmando numa casa funerária, ali, entre o Estácio e a Manchete. Cheguei e fiquei olhando. Era o Nelson Xavier que estava representando. Quando ele acabou, eu, desesperado, chamei-o, de lado. Disse-lhe: – “Escuta, Nelson. Você está o próprio Sir Laurence Olivier.” Durante uns vinte minutos, tentei convencê-lo. [...] Pois o Nelson fazia o anticafajeste. Disse o diabo para doutriná-lo. [...] Mais tarde, já com *A falecida* na rua, o excelente ator teve um remorso tardio, e veio-me dizer: – “Você tinha razão.” Vendo o filme, percebera que todo o seu comportamento era [...] do antibrasileiro, do anticafajeste, do antipulha. E não havia, na sua interpretação, nada do

extrovertido ululante, do canalha magnífico e comovente. (RODRIGUES, 2007c, p. 372).

Leon Hirszman foi o primeiro diretor do cinema brasileiro a realizar laboratório de interpretação com os atores. Fernanda Montenegro já era uma atriz consagrada no teatro, e outros atores – como Paulo Gracindo, Ivan Cândido, Nelson Xavier e etc. – já eram também nomes reconhecidos e relevantes no campo da atuação. Aumont (2011) diz que o ensaio com os atores permite que o cineasta possa aperfeiçoar as suas ideias de encenação e o cinema permite ampliar “[...] o potencial de efeito de cada gesto, de cada olhar, de cada movimento. O quadro é o amplificador de tensão que permite ampliar e até transfigurar esses efeitos e esse potencial.” (AUMONT, 2011, p. 102). Para a construção de uma cena em que o ator deve representar, o cinema privilegiará movimentos, ações, reações, corpos, palavras, silêncios de cada ato da personagem. Essa partitura da interpretação é o que remete sempre o cinema ao teatro. Escutam-se inúmeras vezes, quando o diretor de cinema enfatiza demais a atuação das personagens, que o filme é teatral.

Após o retorno de Timbira à funerária, a cena seguinte mostra cenas cotidianas num dia de manhã na vila: o amigo de Tuninho que abre a janela e espreguiça (Figura 24), uma mulher batendo o tapete na parede para retirar a poeira (Figura 25), um funcionário abrindo a loja enquanto um homem está encostado na frente dessa loja lendo o jornal (Figura 26), transeuntes numa banca de revista, e um lê a manchete do *Jornal dos Sports* (Nelson Rodrigues trabalhou nesse jornal como comentarista esportivo.) (Figura 27), crianças indo à escola que passa pela mãe de Zulmira que está conversando com uma vizinha (Figura 28) e Zulmira em casa, passando roupa, enquanto Tuninho procura emprego no jornal (Figura 29). Zulmira fala da seriedade de Glorinha e que Tuninho devia dar em cima dela. A mãe de Zulmira chega em casa e houve a discussão do casal.

Cenas do cotidiano:



Figura 24



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28



Figura 29

Essas cenas do cotidiano em que Leon Hirszman mostra a vida no subúrbio sem recorrer ao lado pitoresco que Nelson Rodrigues apresenta através do grotesco e do anedótico. Rodrigues mostra, na peça, cenas de criança com dedo do nariz, da cartomante com cartas ensebadas, do marido e da mulher sentados no vaso sanitário, da mãe que coça as pernas cabeludas, entre outras cenas do universo suburbano. Hirszman traz mais sutileza na apresentação das cenas. A única cena grotesca rodriguiana que o cineasta exhibe é a de Zulmira espremendo cravos nas costas de Tuninho. Mas a cena é apresentada mais como uma intimidade do casal do que uma cena ordinária da vida suburbana. Os dois autores mostram uma simpatia com o dia-a-dia do subúrbio, mas cada um à sua maneira.

Logo após essas cenas do cotidiano e da conversa entre marido e mulher, Zulmira e sua mãe estão num bonde⁴⁵ a caminho do médico (Billy Davis). Nesse momento é que a mãe questiona a filha sobre os deveres de um casal e também lhe conta sobre o câncer que foi extirpado no seio direito de Glorinha. A mãe pede-lhe segredo absoluto. Na peça é o marido que revela o segredo. No filme, ele não é o detentor do segredo de Glorinha. Quando Zulmira toma conhecimento do câncer da prima, a câmera dá um close no rosto de Zulmira, que esboça um leve sorriso de satisfação. Leon Hirszman constrói essa revelação mais como uma troca de intimidades femininas. É a tia de Glorinha que sabe de algo tão íntimo enquanto Nelson Rodrigues revela o segredo através de Tuninho, quase um estranho que sabe segredos dos parentes da própria esposa.

O realismo social que o roteirista e o diretor imprimiram ao filme incomodou muitos críticos da obra de Nelson Rodrigues. Mas o que mais realmente desgostou o dramaturgo foi apenas a falta de humor no filme. Não existe uma crítica de Rodrigues referente às opções realistas e de veracidade dos roteiristas. Imagens, cenas, personagens e falas foram

⁴⁵ O bonde utilizado no filme já havia sido retirado de circulação há algum tempo, voltou a funcionar devido à produção cinematográfica e circulou por mais dois meses no subúrbio onde foi instalado. (A FALECIDA, 1964-1965).

reelaboradas, reconfiguradas, acrescentadas, suprimidas e conjugadas numa ordem mais linear e mais enxuta, sendo que algumas fazem parte apenas do roteiro, mas não se constituem do produto final. Por exemplo, havia uma longa cena de Zulmira com a mãe numa feira: elas chegam à vila onde moram, conversam com vizinhas, e Glorinha aparece na janela mas Zulmira dá-lhe às costas.

No filme, depois que mãe e filha retornam do consultório médico, Zulmira conta ao marido a humilhação da consulta e a “vergonha” que foi o exame clínico. Ela diz enfaticamente que pode morrer enquanto a ‘rival’ Glorinha não pode. Também se envaidece porque pode ficar nua quando for despida na hora da morte, mas Glorinha será motivo de escárnio, pois tem um único seio. Zulmira fala bem alto e olha pela janela (porque vemos sua sombra projetada na parede da sala), Glorinha deve morar em frente à casa de Zulmira (Figura 30). Zulmira senta-se no sofá. O marido pergunta então à esposa: “Que piada é essa?”.

No som do rádio, que vem da casa de Glorinha, ouve-se: *Lata d'água na cabeça / Lá vai Maria / Lá vai Maria / Sobe o morro e não se cansa / Pela mão leva a criança*⁴⁶. A música é uma marchinha carnavalesca, que o próprio dramaturgo sugere na rubrica do texto sem determinar qual é a marchinha. Zulmira fala sobre o câncer de Glorinha e questiona sobre a altura do rádio. Tuninho também olha pela janela (Figura 31). Ainda sentada no sofá, conta sobre os planos do enterro e pede afetosamente ao marido para sentar-se. A música muda para a mesma das cenas que acentuava a solidão de Zulmira (música instrumental de Radamés Gnattali sobre o tema *Luz negra*). A câmera aproxima-se de Zulmira, que confia ao marido o plano, o “golpe” do seu enterro e que, para tudo dar certo como ela planeja, só dependerá dele (Figura 32).



Figura 30 – Zulmira olha pela janela.



Figura 31 – Tuninho olha pela janela.



Figura 32 – Zulmira diz que tem um plano.

⁴⁶ Marchinha carnavalesca de Luiz Antônio e Jota Júnior numa gravação de 1972 na voz de Marlene. Disponível em: <<http://www.memoriamusical.com.br/pesquisa/gridMusica.asp>>. Acesso em: 12 jan. 2014.

Após essa conversa, Zulmira liga para Timbira. A câmera faz um plano americano de Zulmira ligando de um bar com o atendente limpando o balcão. Em seguida à primeira fala de Zulmira, há um corte para o rosto de Timbira em close (Figura 33). Depois segue com os closes do rosto de Zulmira, que está cabisbaixa no telefone (Figura 34). A cena é vista sob uma variação da música tema ao fundo, silêncios, suspiros, interrupções por conta do barulho do trânsito (Figura 35) e, antes de Zulmira desligar, ouve-se a voz de Timbira dizendo: “Alô!”. As falas dela são destacadas na conversa telefônica, sendo que algumas réplicas dele, presentes na peça, foram passadas para Zulmira no filme. Ouvimos Timbira só no início do diálogo e no final. Após a ligação interrompida, Timbira conversa com o funcionário e este fala que “as mulheres são completamente malucas”.

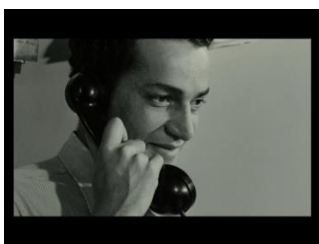


Figura 33 – Timbira.

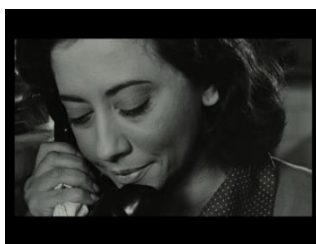


Figura 34 – Zulmira.

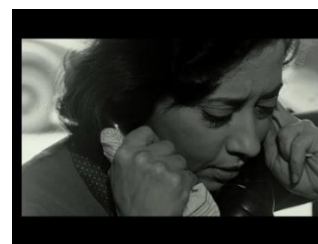


Figura 35 – Conversa interrompida pelo barulho.

Há uma elipse e na cena seguinte, de forma bastante vulnerável e frágil, Zulmira desce as escadas que dão para o fundo do quintal. Percebe-se, na composição do corpo da atriz, como está “bombardeada”⁴⁷. Zulmira recolhe a roupa no varal porque começou a chover. Retorna para dentro de casa de forma duvidosa; como se seu corpo vacilasse, ficasse inseguro nessa escolha. Então dá uma volta para admirar a chuva, enxuga o rosto, aproxima-se da porta, olha o céu, deixa os pingos caírem na sua face e fecha os olhos numa demonstração de felicidade (Figura 36). Ela deixa a roupa em casa e volta. Tira a blusa de manga comprida e fica de vestido longo. Ao ficar de costas para a câmera, Zulmira abre os braços e a música instrumental de Radamés Gnattali inicia-se, mas termina antes do final da cena.

A música é a mesma da abertura do filme e da cena em que Zulmira e o amante se encontram na sorveteria. Na cena da chuva, alguns gestos com as mãos que a atriz realiza

⁴⁷ Essa é a expressão que ela usa no telefone para falar do seu estado de saúde a Timbira.

serão repetidos numa outra cena quando ela toma banho no chuveiro (Figura 37). Zulmira, no final do banho de chuva, “crispa” as mãos nos seios que são motivos de orgulho (RODRIGUES, 1985c). Seu desejo é que as vizinhas, presentes no velório, ao retirar a roupa da falecida, assistam ao momento em que a razão do orgulho de Zulmira é exposta. Ela sonha com a presença da prima e a humilhação que essa deve sentir.



Figura 36 – A chuva. Figura 37 – Êxtase no banho. Figura 38 – ‘Crispa’ as mãos.

O primeiro momento que indica uma liberdade e plenitude de Zulmira é a cena do quintal onde, mesmo doente, toma esse banho de chuva. Seria único momento de alegria desde a ida à casa da cartomante até a morte. Para Ismail Xavier (2012), não é uma cena que intensifica a doença, mas que apresenta uma imensa carga simbólica. Zulmira é erotizada; há um certo orgasmo nessa chuva. Essa vivência da chuva não é só uma forma de intensificar a doença, mas um resgate da sexualidade que está sendo reprimida pelo olhar da prima. Desenha-se agora uma erotização que se apresentará só nas cenas com o amante Pimentel. O autor defende a ideia de que o diretor retrata o encaminhamento da morte de Zulmira como um compromisso entre a vida ascética e o desejo.

Cassiano Rodrigues vê o momento do banho de chuva como a cena mais lírica do filme: “Zulmira parece querer ascender às nuvens e unir-se às gotas de chuva; a chuva vem lavar toda sua alma e livrá-la de todas as máculas que até o momento a confinam àquela situação depauperada; seu banho de chuva é pleno de sensualidade e êxtase.” (RODRIGUES, C., 2010, p. 4). Nelson Rodrigues conseguiu capturar, em várias de suas peças, a capacidade de um ser viver alheio a si mesmo diante do mundo. No banho de chuva, parece que a personagem retorna a si mesma, à voluptuosidade e ao desejo existente no corpo, um corpo intenso e cheio de vida que se mostra através da atriz.

Na continuação da cena, Zulmira está deitada na cama quando surge Tuninho, decepcionado porque seu jogador preferido machucou o joelho. Completamente alheio ao

sofrimento de Zulmira, ele fala sobre os aborrecimentos do futebol. Seu drama com o esporte torna-se a primeira imagem da tragédia que está por vir. Tuninho deita-se ao lado de Zulmira, a câmera foca seu lado esquerdo, enquanto ela aparece em segundo plano, de forma desfocada (Figura 39). Depois o foco é invertido: Tuninho é desfocado em primeiro plano, e a câmera foca Zulmira (Figura 40).

Pela primeira vez, a câmera aproxima-se de Tuninho. Zulmira, ao mostrar o lenço sujo de sangue para Tuninho (não vemos o lenço, apenas presume-se), acaba levando-o ao pavor. Zulmira diz que vai morrer e pede ao marido que confirme essa morte. A câmera passa a focar mais ainda o pânico de Tuninho (Figura 41). Esse, para satisfazer a esposa, acaba admitindo que ela morrerá. Zulmira cobra ao marido, o juramento – que ele fez anteriormente – de atender ao seu último pedido.



Figura 39 – Foco em Tuninho em 1º plano.



Figura 40 – Foco em Zulmira em 2º plano.



Figura 41 – Drama de Tuninho.

A câmera se aproxima de Tuninho e acompanha o drama da personagem até o final do filme. Mas tomarei como ponto de partida do seu percurso trágico após a morte da esposa. Nos últimos suspiros de Zulmira, a solidão do casal parece ser interrompida, os dois aproximam-se mais num momento maior de intimidade. Zulmira quase sussurra para o marido, diz nas palavras finais como deve ser o enterro. Apresenta-se sonhadora, entre momentos de felicidade e sorrisos, com ar infantil. Glauber Rocha nos diz que:

Zulmira, na peça quer um enterro de luxo e nesta obsessão envolve o marido. O sensacionalismo aparente do assunto é enxugado por Hirszman que faz emergir a solidão de um personagem inserido no imobilismo social: o apodrecimento prematuro de um meio social que não se resolve é dissecado palmo a palmo, nos gestos, nas paredes rachadas, nas ruas tristes, nos trens e bondes que se arrastam, no desemprego, na fome crônica. (ROCHA, 2004, p. 145).

O autor aponta uma fuga da “desgraça” que acontece na vida da personagem para o “misticismo” numa espécie de gesto suicida contra a imobilidade da vida. Mas a frustração perdura em Zulmira e Tuninho, porque cada um tem suas tentativas de compensação malogradas. Cassiano Rodrigues (2010) afirma que o sonho do enterro luxuoso “traduz a vontade de ascensão social de Zulmira”, mas que no filme, esse aspecto ganha ares de transcendência. Zulmira, através do enterro, procura extrapolar a miséria da sua história. “O momento da morte representa também a morte do tempo individual: a vida de um ser humano torna-se inacessível aos sentimentos daqueles que continuam vivos, morre para aqueles que o cercam.” (TARKOVSKI, 2010, p.64). Zulmira nunca terá acesso à vingança de Tuninho. Na sua obsessão pelo enterro luxuoso, ela acredita que o marido não ficará curioso em descobrir porque um desconhecido pagará tão caro pelo enterro que ela deseja.

Tuninho fica chocado com o valor do enterro, e a câmera foca-o num plano americano. Alternado a esse plano, a câmara – numa tomada lateral – aproxima-se do rosto da atriz, e vemos ao seu lado o travesseiro de Tuninho com o formato da sua cabeça (Figura 42). O diretor mostra o vazio ao lado dessa mulher, um homem estava deitado ao seu lado, e não está mais. Ao mesmo tempo, o vazio revela a ausência desse marido, que se aproxima da esposa apenas na hora da morte, mas também insinua a falta do amante. O diretor poderia não ter enquadrado o travesseiro ao lado de Zulmira, mas enquadrou, e, ao fazer isso, traz uma leitura para a cena que precisamos decifrá-la ou percebê-la sob a nossa perspectiva.

Entre as revelações no âmbito do quarto, Zulmira diz o nome do amante e repete o primeiro nome: “João... João... Guimarães... Pimentel...”. A entonação oscila entre a dificuldade de soltar a voz, o delírio, os suspiros, uma certa alegria, mesmo convalescente, e uma sensualidade quase semelhante a um orgasmo quando ela diz: “Pimentel”. Zulmira conta ao marido que Pimentel dará o dinheiro de enterro tão caro e muito mais grana caso precise, surge aí o primeiro close no rosto desconfiado de Tuninho (Figura 43). Após essa cena, Zulmira ergue-se e aperta Tuninho contra o peito. Num dado momento, o rosto dele volta-se para o chão e é filmado em plano médio. Absorvido pela revelação da esposa, enquanto Zulmira está com a cabeça erguida, filmada em *plongée* ou ‘câmera alta’, como enxergasse uma revelação ou que a glória da vida eterna estivesse cada vez mais próxima.

A posição da câmera demonstra uma covardia da personagem que depende de uma vontade divina para realizar os seus intentos. Ela apequena a personagem, como se fosse

esmagá-la (MARTIN, 2003). Essa intimidade que se estabelece entre marido e mulher cria um clima amoroso para Zulmira poder fazer seu último pedido. É uma fala que não existe na peça: “Ainda falta... Falta uma coisa... Falta os sinos... Vai meu amor... Vai na Rua Teodoro da Silva... Numa igreja... Diz que eu morri teofilista... Que eu quero os hinos...”. Ela o abraça amorosamente, chama o marido de “amor” e cai lentamente na cama⁴⁸. (Figura 44). A solidão do casal é rompida na hora da morte. Percebemos também, mais uma vez, o tratamento que os roteiristas dão à linguagem, que se revela mais pelos erros gramaticais – no texto do filme acontece a falta de concordância verbal – do que pelas gírias, estrangeirismos e *nonsense* da linguagem rodriguiana.

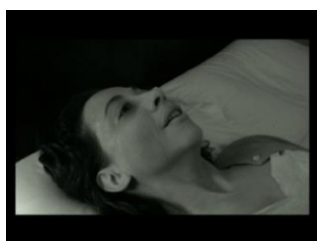


Figura 42 – Zulmira falando de Pimentel para Tuninho.

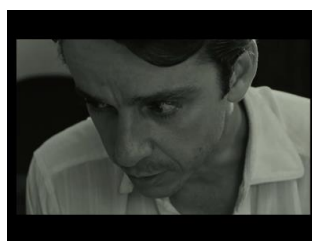


Figura 43 – Primeiro close.



Figura 44 – Segundo close.

Leon Hirszman insere uma relação mais íntima e emotiva nos últimos minutos de vida de Zulmira, mas o corpo de Tuninho está rígido. Ele mostra-se arredio, com certeza pensa em quem poderia ser o homem que pagaria uma fortuna por um enterro. Ele imagina que alguma surpresa desagradável o espera. As cenas de afeto que acontecem entre os dois não são suficientes para dissuadir Tuninho da vingança a que se propõe realizar bem depois; quando descobre quem é Pimentel.

Zulmira morre de olhos abertos, e seu companheiro cerra-lhe as pálpebras; a câmera dá um close no rosto da atriz (Figuras 45 e 46). Para Xavier (2013), há uma insistência do olhar da câmera em Zulmira, como se fosse uma compensação pelo não-olhar de Tuninho. Vê-se o olhar de Zulmira para a câmera, mas ela não a encara como a primeira vez que o fez, quando olhou a câmera com o sorriso malicioso. Seu olhar é vago, distante, afirmando que não é mais deste mundo. Hirszman não abandona a personagem. Ele segue Zulmira por toda a sua trajetória de dor, desespero, expiação da culpa, busca ascética, reencontro

⁴⁸ Nelson Rodrigues descreve na rubrica da peça que a personagem desaba na cama no momento da morte. (RODRIGUES, 1985c).

com sua feminilidade até seus últimos minutos de vida. Parece que o cineasta quer dizer o tempo todo que ela não está só. Ele compadece-se e entenece-se da dor dela até a hora da morte.

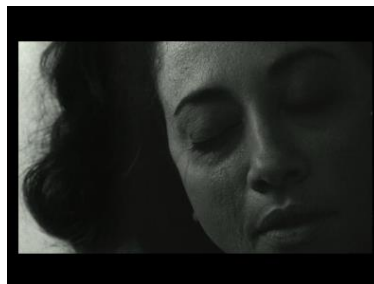
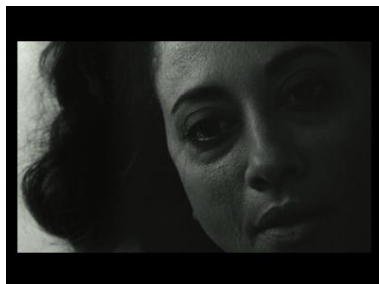


Figura 45 – Zulmira morre de olhos abertos. Figura 46 – Zulmira de olhos bem fechados.

Zulmira despede-se da câmera. Ela só retornará em *flashbacks*, que serão narrados por seu amante a um Tuninho aparvalhado. Numa coerência e verossimilhança com a vida real, as imagens que serão mostradas após sua morte já existiam. Elas apenas não foram apresentadas ao olhar voyeurístico do espectador. Pois agora é o momento das revelações. Acompanhou-se a trajetória de Zulmira e o olhar perseverante de uma câmera que a seguia constantemente. Os planos de vingança de Zulmira não serão consumados. Ela nunca teria como se regozizar com a própria morte. Mais um fracasso é adicionado à sua desgraça de vida. Zulmira não teve a espetacularização do seu funeral. No seu enterro, não houve cavalos de pelos dourados com plumas negras na cabeça, nem caixão com alças de ouro ou prata. Sem dalias, coroas e cocô de cavalo boiando no asfalto durante o cortejo fúnebre. Ela foi velada em casa, porque não queria um velório de dor disciplinada na capelinha. Odiava a capelinha assim como seu criador. Os sonhos de Zulmira foram desfeitos, e outros nem sequer imaginados. A vida pregou-lhe uma peça através dos seus criadores: Nelson Rodrigues e Leon Hirszman.

3.3 O PERCURSO DE TUNINHO

Ele, passivo do começo ao fim, tem um enorme preço a pagar mas herda, por assim dizer, a hipótese de uma abertura que se faz possível a sua frente.

Ismail Xavier

Houve uma mudança da trajetória de Zulmira para o percurso de Tuninho. Acompanhar-se-á agora o rumo que Leon Hirszman deu a tragédia de Tuninho, após ser apresentado o direcionamento que o autor deu à história de Zulmira. Através da leitura que Hirszman realizou sobre Tuninho podem-se verificar as aproximações e os afastamentos em relação ao tratamento dado à personagem por Nelson Rodrigues. Tuninho, a partir da morte de Zulmira, vai em busca de realizar o pedido dela, mas também de encontro ao seu destino trágico: o fracasso da sua masculinidade. Essa impotência já está anunciada desde ser um homem desempregado, que não acha trabalho e vive à custa da indenização.

Leon Hirszman passa a dar importância à Tuninho, utilizando-se da câmera que passa a acompanhar o percurso dessa personagem. O ator é filmado por meio de um primeiro plano pela terceira vez (Figura 47). Todavia, Ismail Xavier (2013) afirma que o primeiro close em Tuninho é nesse momento. Esse close é importante porque se percebe que a câmera passa a dar-lhe uma importância na história, que antes não existia para a personagem. Ela o segue e passa a ver o que acontece em torno através da perspectiva de Tuninho. Antes da morte de Zulmira, o ponto de vista do que ocorre na cena foi-lhe negado.



Figura 47 – Terceiro close de Tuninho.

O cineasta já havia focado Tuninho em primeiro plano (conforme as figuras anteriores 43 e 44). Xavier (2013) afirma que é a partir desse momento que a tragédia de Tuninho se estabelece e esse homem ganha uma dimensão que antes não tinha. A

personagem apresentava-se ausente, alienada, que não se importava com o que acontecia à sua volta. A morte de Zulmira é a passagem para o drama de Tuninho, mas também é a passagem para o seu renascimento em que a personagem sai da inércia e potencializa a sua história. É como se esse homem agora acordasse, saísse do seu estupor. Essa passagem, para a tragédia de Tuninho, corresponde na peça ao final do segundo ato.

Na contagem das rubricas da peça, até esse momento da morte de Zulmira, Nelson Rodrigues enfatiza os comportamentos e ações da personagem Timbira. O número de rubricas referentes a Timbira é bem maior do que as de Tuninho. Na passagem para o cinema, o diretor resolve esta matemática através da câmara. Ela se aproxima de Timbira mais do que de Tuninho, até o momento da morte de Zulmira. Quando a tristeza e o drama do marido surgem e ganham significados relevantes na história, a câmara passa a focar Tuninho com algumas tomadas em primeiro plano ou plano americano, ou as imagens são focadas, desse momento em diante, através da sua própria perspectiva. Leon Hirszman pode ter resolvido dessa forma a concepção rodriguiana verificada pelas rubricas. Essa pode ser uma linha de interpretação, a outra é a de que Tuninho, também como protagonista, tem a sua tragédia realmente enfatizada a partir da morte da esposa. Alguns autores que analisaram a peça veem Tuninho como uma personagem mais passiva diante da realidade – Zulmira apresenta angústias e inquietações bem maiores – e uma amostra do declínio da figura masculina na obra rodriguiana. O contorno psicológico do marido só ocorre depois que a esposa ‘sai de cena’.

Alguns closes do rosto dos dois são demonstrados em profundo silêncio, sendo intercalados e mostrados tendidos para um dos lados (Figura 48, 49, 50 e 51). Essa concepção pode ser comparada a certos tipos de closes – além de outros no filme de Hirszman – realizados pelo diretor Carl T. Dreyer no filme *O Martírio de Joana D’Arc*. Glauber Rocha verifica em *A falecida* uma tradição cinematográfica extremamente refinada e considera um filme masoquista próximo ao estilo de Dreyer: “[...] pelo rigor da câmara, pela sutil justeza dos cortes, pela perplexidade reveladora de cada rosto (sobretudo na hora da morte), se liga a Dreyer, diretor de *A paixão de Joana D’Arc* [*La passion de Jeanne d’Arc*].” (ROCHA, 2004, p. 146). Façamos uma comparação de imagens entre os dois filmes para percebemos as analogias existentes entre as duas criações (Figuras 52, 53, 54 e 55).

Zulmira e Tuninho:

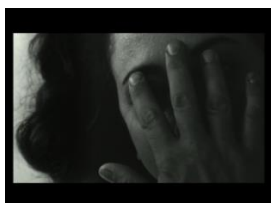


Figura 48



Figura 49



Figura 50



Figura 51

Joana D'Arc:



Figura 52



Figura 53



Figura 54



Figura 55

Pode-se perceber uma analogia entre as tomadas que Leon Hirszman faz em primeiro plano de Zulmira e Tuninho e as imagens criadas por Carl T. Dreyer com a personagem Joana D'Arc. São gestos semelhantes, apresentados em close do rosto. Podemos ver inclinações da cabeça ou seu deslocamento para a direita ou para a esquerda do enquadramento ou ainda afastada do eixo central da tela.

Além da inspiração de Hirszman no filme de Dreyer, o cineasta Glauber Rocha (2004) também informa que o diretor de *A falecida* é “eisensteiniano” por causa do método de montagem em que Sergei Eisenstein cria um distanciamento crítico. Hirszman ainda era muito influenciado pelo cineasta russo e os dois possuíam relações muito estreitas com o teatro. Para Eisenstein, a montagem é o mais poderoso elemento cinematográfico para se contar uma história; ela cria novos significados para a cena, através da manipulação do tempo e do espaço com imagens justapostas, mas é preciso que o diretor saiba o que quer dizer quando justapõe essas imagens (EISENSTEIN, 2002). Hirszman afirma que só “abusou” das ideias de Eisenstein em seu *début* no cinema. O tipo de montagem de *A falecida* não é todo embasado em Eisenstein, mas há uma característica dos primeiros

planos que foram utilizados, como o close nas faces humanas mostradas em sofrimento, da mesma forma como acontece no rosto da personagem Joana D'Arc.

Com relação à montagem, Tarkovski nos diz que a imagem cinematográfica está contida dentro da tomada de um quadro, que está impregnado de tempo. O diretor precisa captar o fluxo desse tempo em cada peça, que é preenchida por uma “pressão do tempo” – tempos diversos com intensidade e densidade próprias – proporcionando uma consistência ao tempo contido no plano. Para poder conceber o ritmo, o diretor irá reunir peças maiores e menores através da montagem. “A união dessas peças gera uma nova consciência da existência desse tempo, emergindo em decorrência dos intervalos, daquilo que é cortado [...]” (TARKOVSKI, 2010, p.141). Essa manipulação do tempo pode ser observada nas elipses ocorridas na história, o próprio texto rodriguiano é formado por elipses. Há “saltos” no tempo nessa passagem da morte.

Tuninho está presente no quarto no momento da morte da esposa, e só vemos Tuninho sair desse quarto com a casa cheia de gente. Os vizinhos, parentes e amigos foram chamados num tempo e espaço ausentes da tela. A união de tempos diferentes com quadros diversos se faz presente principalmente nas cenas de *flashback*, que irão acontecer a partir do encontro de Tuninho com o amante da esposa. O tempo parece ser mais ágil, as cenas são mais curtas no encontro fortuito dos amantes agarrando-se no chão do banheiro da sorveteria; e longas, em certas partes da história, principalmente quando focaliza os ‘monólogos’ de Zulmira e a solidão do casal.

Tarkovski não concordava com o tipo de montagem de Einsestein que buscava não criar empatia. Apesar do que se comenta sobre o olhar brechtiano de Hirszman, vemos como o diretor de *A falecida* lança um olhar tarkovskiano sobre sua realização. O tempo é importante para cada gesto, para cada olhar e para cada expressão. Parece que o tempo não passa em muitas cenas. Como a vida dessas pessoas, ele se arrasta; o tempo estanca, quase tornando estático tudo à sua volta. A marca pessoal de Hirszman está impregnada na montagem ao intercalar as imagens na hora da morte através de tomadas extremamente silenciosas.

O mergulho e a obsessão na imagem de Zulmira em primeiros planos passam a ser intercalados pela imagem de Tuninho. Para Tarkovski (2010), o trabalho do diretor consiste em esculpir o tempo ao cortar e rejeitar tudo de que não precisa, deixando apenas o que lhe importa e o torna elemento essencial da imagem cinematográfica, e, dessa forma,

a poesia do cinema faz-se presente num filme que é realizado a partir da observação direta da vida. Mas esse tempo lento transforma-se quando o olhar da câmera é lançado sobre a figura masculina. O tempo torna-se dinâmico por conta das cenas mais curtas intercaladas por cenas longas, mas não tão longas quanto às cenas do martírio de Zulmira.

Para Ismail Xavier (2012), Hirszman adota um realismo convencional que torna a narrativa lenta e acaba retardando o fluxo da ação, fazendo com que haja um escoamento do tempo por conta da duração longa das cenas e não pela agilidade, mais comum no cinema. Nosso olhar sobre o filme poderá identificar-se com o olhar de Leon Hirszman sobre a peça de Nelson Rodrigues. Veremos como o “realismo estético” do diretor se apresenta na tela e se criaremos uma identificação ou afastamento da forma como *A falecida* foi encenada. “A tela devolve o olhar ao espectador, faz a guerra contra o ilusionismo, desnaturaliza o teatro e busca a sua afinidade com a pintura.” (XAVIER, 2005, p. 191). Verificamos através dos fotogramas a construção pictórica do cineasta, o cuidado que ele teve com a imagem do filme e o respeito à sua *mise-en-scène*. Para Xavier (2003), o olhar hirszmaniano sobre a peça *A falecida* criou um filme intimista e melancólico, carregado de um “tom sério-dramático radical”. O autor considera que uma adaptação pode reduzir os traços estilísticos de uma obra, às vezes quase apagando-os, mas o diretor pode interferir na obra sem renunciar à sua própria concepção artística.

A partir do momento que a história é centrada na trajetória de Tuninho, esse fluxo da ação torna-se realmente outro; a narrativa passa a ser mais ágil. Mesmo que percebamos a atmosfera de solidão e desolação da personagem masculina, não vemos o tratamento semelhante que Hirszman dá à feminina. As cenas do estado de desolação em que se encontra Tuninho multiplicam-se em várias tomadas na solidão do quarto enquanto vela o corpo de Zulmira. São closes, cortes de cena e planos gerais. Há cenas do corpo da esposa, que jaz em cima da cama com as mãos entrelaçadas, vestida apenas de um robe (Figura 56). Tuninho sai do quarto e os vizinhos que vieram velar o corpo de Zulmira observam-no. Mostra-se a rotina de momento de perda na relação existente entre vizinhos. Alguns vêm para compadecerem-se da dor da família, outros apenas para bisbilhotar. Há aqueles vizinhos que querem ver apenas as condições físicas da morta, o luxo ou a miséria do enterro, os sentimentos, as revelações e as fofocas que surgem a partir da perda e dos segredos da defunta.

Todos os olhares se voltam para Tuninho (Figura 57 e 58). Esse olhar revela a curiosidade do povo diante do sofrimento provável do viúvo. Tuninho deve estar sentindo uma espécie de humilhação pública por causa da indiscrição do olhar desses vizinhos, como eles estivessem a aviltá-lo e julgá-lo por conta da traição de Zulmira e do destino que o marido reserva para ela. Como se o marido fosse o último a saber da traição e todos vizinhos já soubessem. Como se Tuninho imaginasse a vergonha da traição que estar por vir. Nessa passagem pelos vizinhos, o momento é determinado pelo olhar do narrador da história. É Tuninho que conduz a história agora. Vemos o que acontece em torno através da sua perspectiva. Como se a câmera estivesse posicionada no ombro do protagonista, a partir de agora, e o seu olhar direciona o nosso.

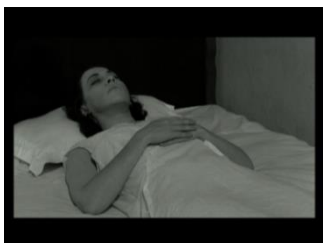


Figura 56 – Zulmira com mãos entrelaçadas.



Figura 57 – Perspectiva de Tuninho.



Figura 58 – Perspectiva de Tuninho.

Na cena seguinte, Tuninho está no táxi. Depois de vermos todos os olhares voltarem-se para ele, vemos agora seu rosto mergulhado em sombras enquanto pergunta ao chofer sobre Pimentel. Seu rosto é iluminado de vez em quando pela luz das ruas, assim como a face do taxista, até o momento que Tuninho desce na calçada da casa de Pimentel. Na peça, a cena do táxi é descrita por Nelson Rodrigues da seguinte forma:

Luz sobre o táxi, em que viaja Tuninho. Táxi, evidentemente, imaginário. O único dado real do automóvel é uma buzina, gênero “fon-fon”, que o chofer usa, de vez em quando. A ideia física do táxi está sugerida da seguinte forma: uma cadeira, atrás da outra. Na cadeira da frente vai o chofer, atrás, Tuninho. O chofer simula dirigir, fazendo curvas espetaculares. (RODRIGUES, 1985c, p. 101).

De acordo com o texto teatral, o taxista deixa Tuninho na casa imaginária de Pimentel. Tuninho é anunciado pelo contrarregra. Pimentel manda dizer que não está.

Tuninho coloca o dedo na cara do parceiro de cena e diz que é caso de vida ou morte. Esse vai avisar a Pimentel, mais uma vez, que aceita receber Tuninho. Essa cena foi totalmente modificada na adaptação para o cinema. Nelson Rodrigues apropriou-se da imaginação teatral para criar a cena do táxi e a introdução do contrarregra, que quebra a ilusão realista e traz, mais uma vez, um ‘alívio cômico’ às cenas. A arte cinematográfica favorece um realismo bem maior do que a cena proposta pelo dramaturgo. Já o teatro pode possibilitar uma gama muito maior de imagens, mas dependerá da criatividade e imaginação do encenador. Para uma concepção realista, a possibilidade da arte teatral do dramaturgo não faria o menor sentido. Era preciso que toda *mise-en-scène* fosse ressignificada.

Leon Hirszman acentua mais ainda a tragicidade (além do realismo social) que passa a acompanhar a personagem desde a revelação e a morte da esposa até o destino final. O diretor sai de um grande mergulho na história de Zulmira, delineada em uma hora e sete minutos de filme enquanto a travessia de Tuninho é mostrada nos últimos vinte e nove minutos. Há apenas uma cena que mostra o mundo de Tuninho, logo após o início do filme, quando Zulmira entrou na vila e surge o nome do diretor nos créditos, apresenta-se a relação de Tuninho com o futebol na conversa entre amigos num bar.

O marido de Zulmira chega à casa do amante dela, toca a campainha, mas ninguém atende. Caminha desolado pela calçada, fica parado atrás de um poste e envolto em sombra (Figura 59). Leon Hirszman coloca suas personagens na sombra toda vez que uma tragédia está para ser anunciada. Há os exemplos anteriores de Zulmira na casa da cartomante e no seu trajeto de volta para casa. Tuninho agora vai entrar em contato com o que teme: a verdade sobre um desconhecido que pagará uma fortuna para o enterro de uma mulher aparentemente estranha. Quando Tuninho percebe que alguém abre o portão, um carro sai com um motorista e uma mulher sentada no carona – provavelmente é a esposa de Pimentel (Figura 60) –, invade a casa e um empregado impede Tuninho, enquanto Pimentel aparece à porta.

Tuninho fala que vem da parte de Zulmira e precisa detalhar quem ela é para Pimentel recordar-se da amante. A câmera mostra Pimentel no hall da escada, que, em relação ao lugar onde Tuninho e o empregado de Pimentel se encontram, é uma parte mais alta e separada do jardim por uma escada de quatro degraus (Figura 61). Pimentel é filmado em *contra-plongée* ou ‘câmera baixa’, o que lhe confere um ar de “superioridade, exaltação e triunfo”, em relação a Tuninho. A *contra-plongée* faz “[...] crescer os

indivíduos e tende a torna-los magníficos [...]”. Tuninho já é filmado em *plongée* ou ‘câmera alta’ que “[...] tende, com efeito, a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um brinquedo da fatalidade.” (MARTIN, 2003, p. 41).



Figura 59 – Tuninho mergulhado na sombra.



Figura 60 – Carro saindo da garagem de Pimentel.



Figura 61 – Pimentel em *contra-plongée*.

Pimentel convida Tuninho a entrar na casa, conversam sobre Zulmira e a necessidade que ela tem de um enterro. O amante, acreditando que Tuninho é primo de Zulmira, passa a narrar suas histórias com ela, que são mostradas em *flashback*. O diálogo é quase o mesmo da peça, com pequenas mudanças na sequência das falas. A produção cinematográfica e o realismo social proposto por Hirszman concebem a *mise-en-scène* do filme diferente do teatro. A cena do *flashback* foi idealizada por Nelson Rodrigues da seguinte forma: enquanto Pimentel e Tuninho conversam, há uma luz azul em outra parte do palco para onde Pimentel se desloca e acontecem as cenas entre ele e Zulmira. No cinema, pode-se contar com o cenário realista para um desenvolvimento adequado com os padrões da estética proposta. Nas cenas dos *flashbacks*, pode-se contar também com a subjetividade da câmera, a qual passa a assumir o ponto de vista da personagem. O espectador vai observar a cena sob a perspectiva de Pimentel, que servirá de guia para o que acontece entre ele e Zulmira. Os acontecimentos e revelações surgem em função do que Pimentel sabe. Para Xavier:

Nosso olhar, *em princípio identificado com o da câmera*, confunde-se com a da personagem; a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, e esta tem caminho aberto para catalisar uma identificação mais profunda diante da totalidade da situação. (XAVIER, 2005, p. 35).

No filme, assistimos ao que se sucede a partir do olho do narrador (Figura 62): cenas da movimentação de transeuntes numa rua que dá para a sorveteria no centro do Rio de Janeiro até o momento que Pimentel enfrenta o olhar de Zulmira no banheiro da sorveteria. Esse é o lugar onde acontece o encontro dos futuros amantes. A câmera abre a porta do banheiro e encara Zulmira, que revida o olhar (Figura 63). Pela primeira vez no filme, assistimos a uma tomada, mesmo que instantânea, sob a perspectiva de Zulmira (Figura 64). Seu rosto surge em primeiro plano, parece que a câmera vai penetrar nos grandes olhos da atriz. Espantada e quase hipnotizada, ela encara Pimentel, que do mesmo modo lhe retribui o olhar. Zulmira, num grande *close*, encara a câmera na expectativa do que vai acontecer.

A câmera avança para o rosto de Zulmira a fim de desfocá-lo até um *black-out* (Figura 65). A câmera representa o público e Zulmira parece desafiá-lo em seus valores. Na cena seguinte, já está acontecendo “o diabo” entre eles, e a câmera, com “planos de detalhe e primeiros planos” torna-se espectadora do “amor desencadeado” (HIRSZMAN; COUTINHO, 1964). Vários detalhes dos corpos dos amantes são mostrados, principalmente partes do corpo de Zulmira e vemos até uma pequena lágrima de felicidade transbordar do seu olho (Figuras 66, 67, 68 e 69). Vemos uma personagem que se entrega a um desconhecido num banheiro público de um estabelecimento comercial. Essa é uma cena chocante para os padrões de comportamento da época e até para certos padrões contemporâneos, apesar de reconhecermos a fama transgressora e polêmica do dramaturgo.

Perspectivas de:

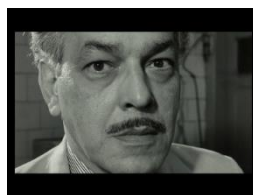


Figura 62 – Pimentel. Figura 63 – Pimentel. Figura 64 – Zulmira. Figura 65 – Pimentel.

Detalhes de Zulmira e Pimentel:



Figura 66



Figura 67

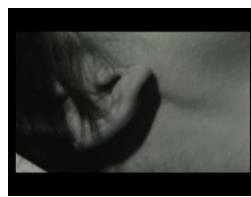


Figura 68



Figura 69

Os detalhes de Zulmira e Pimentel, em primeiro plano, são mostrados com uma música de fundo – a mesma da apresentação do filme e da cena de Zulmira tomando banho de chuva. Uma música intimista, quase como se fosse um bolero a embalar o processo de descobertas de Zulmira ao buscar um sentido para a vida. Pimentel narra em *off* como foi sua saída da sorveteria. Sob sua perspectiva, observamos Tuninho sentado à mesa com uma taça de sorvete vazia e, à sua frente, o lugar de Zulmira com uma xícara de café também vazia (Figura 70). Assim como os clientes, os funcionários, os lanches, entre outras coisas a mais, são vistos sob a perspectiva de Pimentel ao ir embora da sorveteria (Figura 71). Sabemos então que Tuninho tomou sorvete. Na peça ele afirma que tomava uma xícara de café “ou coisa que o valha” por causa da sinusite.



Figura 70 – Tuninho tomou sorvete.



Figura 71 – Perspectiva de Pimentel .

Durante a narração de Pimentel usa-se a câmera no ombro para mostrar o entorno sob a perspectiva da personagem. Voltamos a ver a sorveteria e a rua com a movimentação que é inerente ao centro da cidade. Quando Hirszman mostrou cenas do cotidiano da vila onde Zulmira mora no bairro suburbano, parece que lá a vida parou no tempo. São cenas prosaicas como se fosse uma pequena cidade do interior. No centro, a vida revela-se fortuita e dinâmica. Entrementes, na narração do amante, entre outras imagens que não fazem parte da memória do narrador, vemos algumas de Zulmira, em primeiro plano, tomando banho de chuveiro. Zulmira passa a mão nos olhos, no rosto, por detrás da cabeça

até a nuca, quase da mesma forma que acontece na cena da chuva , quando seu erotismo também é afluído (Figuras 72, 73, 74 e 75).

Zulmira tomando banho de chuveiro:



Figura 72



Figura 73

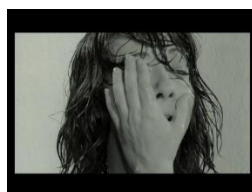


Figura 74



Figura 75

Há um êxtase também nessa cena como na outra do banho em dia chuvoso. As cenas são mostradas em *flashback*, portanto anterior à cena da chuva. É como se Leon Hirszman, no primeiro banho, fizesse o prenúncio da Zulmira que descobriremos mais tarde. Desde o início, vemos uma mulher insatisfeita com o casamento, meio acuada, na casa da cartomante, ressentida, indignada, com risos sardônicos. Há contentamentos de alguma satisfação em Zulmira apenas quando ri para a câmera e ao saber do câncer de Glorinha. Mas a Zulmira em transbordante alegria e em contato com o erotismo e o prazer só é mostrada nas cenas dos banhos e nos encontros com o amante. O primeiro banho é após os êxtases com a traição e o segundo no fundo do quintal já revela um resgate desses êxtases vividos anteriormente; uma forma de reconectar-se com o que ficou de prazer guardado na memória.

Algumas cenas do amor idílico entre os amantes são apresentadas enquanto se ouve a voz de Pimentel narrando a história. Há imagens da intimidade do casal divertindo-se no quarto, de troca de afetos e de Zulmira dormindo ao lado de Pimentel. Apresenta-se uma mulher alegre, cheia de vida, beleza e sensualidade. Os *flashbacks* não são contados de forma sequenciada, pois, após essas cenas, vemos Zulmira no escritório de Pimentel. É o primeiro reencontro deles depois de conhecerem-se na sorveteria. Pela primeira vez, no *flashback*, surge a voz da protagonista, que depois revelará os motivos de estar traindo o marido.

Zulmira tem toda a felicidade de viver e de extasiar-se com um amante, condenada pelo olhar de Glorinha, que a vê andar de braços dados com Pimentel, numa rua do centro da cidade. Zulmira encontra Glorinha, que vem em sentido contrário, e os amantes são observados sob a perspectiva dessa prima, que em seguida é vista pelo olhar de Zulmira (Figura 76 e 77). Glorinha vira a cara ao passar por Zulmira (Figura 78), ao dar às costas, ouvimos em *off* o nome de “Glorinha”. A mulher mais séria do Rio de Janeiro representa a consciência de Zulmira. Depois desse encontro, vemos outras cenas ainda em *flashback*, como: Zulmira pela janela observando Glorinha, que não a cumprimenta mais, a tentativa de Pimentel ainda manter a relação num encontro numa praça e o distanciamento entre os amantes. Zulmira não suporta o olhar de julgamento e condenação de Glorinha e abandona Pimentel.



Figura 76 – Perspectiva de Glorinha.



Figura 77 – Perspectiva de Zulmira.



Figura 78 – Glorinha vira a cara para Zulmira.

Nelson Rodrigues não mostra Glorinha nas cenas do texto teatral. Não há a necessidade da presença física da personagem. A depender da encenação, o diretor faz a opção em mostrar Glorinha. Hirszman mostra-a algumas vezes durante o filme, mas não dá voz à personagem.

As cenas de enfrentamento entre Tuninho e Pimentel, que ocorrem desde a entrada na casa do amante rico de Zulmira, são apresentadas inicialmente com alguns silêncios e pausas no diálogo dos dois. Esses sentam-se e são filmados numa posição normal da câmera, quando essa se coloca no mesmo nível da ação observada. Pimentel senta-se de maneira espalhada na poltrona, observando Tuninho de forma bem superior. Tuninho levanta-se e, quando Pimentel pergunta-lhe sobre o preço do enterro, aquele procura, de forma vacilante, o orçamento do enterro por todos os bolsos da calça e do paletó. Inicialmente, Tuninho diz, de forma tímida, o valor de oitenta e cinco mil cruzeiros (valor diferente da peça) mas, quando se sente humilhado por Pimentel, que questiona o valor e o

escorraça, exalta-se e o chantageia. Pimentel coloca apenas cinco mil cruzeiros no bolso de Tuninho, que os tira e os joga fora. Boa parte dessas cenas é filmada na posição ‘normal’. Mas, numa dado momento desse enfrentamento, quando Pimentel volta a sentar-se e recosta-se à poltrona de forma acuada, Tuninho avança e ameaça-o, o amante é filmado em *plongée* ou ‘câmera alta’. Assiste-se à sua humilhação e impotência diante da extorsão de Tuninho.

Pimentel entrega o dinheiro a Tuninho e senta-se, retornando ao seu ar de superioridade, apesar da câmera ainda filmá-lo em *plongée* ou ‘câmera alta’ (Figura 79). É como se houvesse uma reversão do significado metafórico da posição; a postura do ator demonstra uma soberba que é inerente à personagem apesar da humilhação da chantagem. O movimento que Tuninho faz para pegar o dinheiro deixado por Pimentel sobre o centro de mesa é de curvar-se diante do amante rico. Pode-se ver uma imagem de certo rebaixamento de Tuninho, que procura reverter a situação ao chantagear Pimentel mais uma vez. A despeito da demonstração de superioridade de Pimentel, há uma tomada em *contra-plongée* ou ‘câmera baixa’, atrás da poltrona onde Pimentel está sentado, apresentando a supremacia de Tuninho no enfrentamento com o amante da própria esposa (Figura 80).



Figura 79 – *Plongée* ou ‘câmera alta’.



Figura 80 – *Contra-plongée* ou ‘câmera baixa’.

O dinheiro, que Tuninho recebe da extorsão, é usado para comprar um enterro bem “fuleiro”, enquanto o resto será jogado fora no Maracanã. Quando o pobre cortejo fúnebre de Zulmira, “um enterro tão não sei como”, como diz uma das vizinhas (Figura 81), sai da casa e atravessa a vila (Figura 82), a câmera retrocede, acompanhando os passos daqueles que estão no cortejo, e estanca em frente à casa de Glorinha, que está na janela observando a grande decepção (Figura 83). Zulmira havia tramado atingir Glorinha com esse enterro,

mas teve seu objetivo malogrado, sem poder realizar um ajuste de contas com a prima. A vingança de Zulmira não pôde ser consumada porque Tuninho deu o troco: vingou-se da esposa ao comprar o caixão mais barato.



Figura 81 – Vizinhas falam em ter cotizado o enterro.



Figura 82 – Cortejo na vila.



Figura 83 – Glorinha na janela.

As vizinhas estão no meio primeiro plano, e a cena coexiste com um plano de fundo, onde um grupo está velando a morta. Essa cena é próxima à cena da figura 15: a mãe de Zulmira ouve o rádio na sala enquanto a filha está na cozinha. Há diferenças no tempo, pois uma cena foi apresentada de noite, e a do velório acontece de dia. Mas a composição permanece a mesma em que as personagens estão em dois cômodos diferentes da casa e são mostradas separadas, cada uma ou cada grupo em seu mundo.

Depois da passagem do caixão pela vila, vemos um diálogo dos quatro amigos de Tuninho indagando onde o viúvo está, porque esse não compareceu ao enterro da própria esposa. Tuninho se encontra no Maracanã. Na peça, primeiro há, mais uma vez, a intervenção do contrarregra, que põe duas cadeiras para o taxista e Tuninho; a corrida de táxi é para o estádio de futebol, que é indicado apenas por uma luz. No filme, não existe o taxista nessa cena, começa com os jogadores saindo do vestiário, depois vemos os torcedores sob a perspectiva de Tuninho (Figura 84). A câmera está no ombro. Vemos também o delírio da torcida diante do jogo final de uma partida de futebol. Tal cena ganha dimensão arrebatadora. Os torcedores são vistos na arquibancada através de planos de perspectiva e planos gerais que mostram o Maracanã lotado (Figura 85). Há queima de fogos e estrondos. Num plano geral, assistimos Tuninho levantar-se entre os torcedores, bradando pelo seu time, agitando os braços e jogando para o alto o dinheiro da aposta insultando a torcida (Figura 86). Mas ninguém da massa de espectadores avança sobre o dinheiro.



Figura 84 – Perspectiva de Tuninho.



Figura 85 – Plano geral.



Figura 86 – Tuninho jogando dinheiro para o alto.

Todos estão alheios à euforia do apostador e ao seu sofrimento. A câmera sai de um plano geral da cena e vai para um primeiro plano de Tuninho, encontrando-o com a cabeça mergulhada entre as mãos e chorando em torno de um grande silêncio que perpassa a multidão. Surge a mesma música existente em algumas cenas que assinalam a trajetória de Zulmira. No início do filme, tivemos o mergulho na vida de Zulmira e agora, próximo ao final, vimos um mergulho na história de Tuninho. A câmera focou o início do drama de cada um e despediu-se deles, quando ela morre e quando ele cai no choro. A câmera não os abandona, há um olhar insistente sobre essas personagens tão carentes de sentido real. Xavier (2003) pontua a demora do olhar, a introspecção, a desaceleração do tempo, a lentidão da observação paciente e perto demais das personagens por meio dessa câmera de Leon Hirszman. É um olhar que diz muito da trajetória do cineasta do que de uma leitura sobre a peça de Nelson Rodrigues. No roteiro, a cena final de Tuninho é descrita da seguinte forma:

Tuninho, num último uivo de animal ferido. Tuninho desaba no chão, lentamente, as pernas se dobram, trôpegas, e cai ajoelhado. Cobre o rosto todo com as mãos. No silêncio irreal que se forma. Só se ouve o choro abafado mas convulsivo de Tuninho. [...] Tuninho tira lentamente as mãos do rosto. Continua a soluçar baixinho, aos arrancos. Parece o mais solitário dos homens. (HIRSZMAN; COUTINHO, 1964, p. 134).

No estádio, Tuninho pode fazer a aposta que prometia; ele joga a grana para o alto e é abatido por uma crise de choro. Essa cena pode ser comparada ao momento em que Tuninho joga sinuca com os amigos. A euforia da aposta na primeira vez é interrompida por uma dor de barriga e, na segunda vez, quando pode concretizá-la, é estorvada pela dor da perda e pela fúria ressentida. A falsa vitória de que dispõe agora, o dinheiro para fazer sua aposta megalomaniaca, é malograda. Tuninho, em seu desespero, vive a aflição e um

aperto no peito, chorando só na multidão. Ismail Xavier assinala esse choro que Tuninho pode: “[...] deixar para trás essa condição de viúvo ressentido a tirar vantagem daquilo que o humilha; e talvez possamos pensar que algo mais se vislumbra em sua experiência para além de uma degradante continuidade de vingança.” (XAVIER, 2003, p. 277).

Apesar de muitos autores não comentarem, apenas Xavier faz essa alusão, desse final quase esperançoso de Nelson Rodrigues. Tuninho cai em si e mergulha na sua dor. Hirszman mostra esse homem completamente só entre milhares de pessoas; não é só a solidão do casal que o oprime, mas estar só diante de uma multidão. Nem a sua fé no jogo redime Tuninho do vazio em que se encontra. O cineasta trata do mundo subjetivo dessas personagens que estão à margem da sociedade e da vida econômica do país. Surgem, no decorrer das suas trajetórias, as impossibilidades de gozo. “Temos então aqui a religião e o futebol, duas das obsessões coletivas que tanto preocuparam os cinemanovistas em seu discurso sobre a alienação.” (XAVIER, 2003, p. 278). Cada projeto das personagens torna-se uma forma de fuga da realidade.

A ida de Tuninho à casa de Pimentel corresponde ao momento que a personagem adquire mais dignidade, após a câmera aproximar-se do seu rosto, seu papel ganha relevância na história e chega ao fundo do poço quando chantageia Pimentel. O dinheiro extorquido é jogado fora em pleno estádio de futebol. Tuninho desfaz-se de uma grana alta para os seus padrões e chora as perdas vividas. O autor Miguel Pereira analisa a cena que acontece no estádio:

[...] o choro de Tuninho no meio da multidão faz parte do ritual de arrependimento e dor que a festa coletiva não consegue apagar. No Maracanã, tanto se pode celebrar a vitória, como amargar a derrota. No caso de Tuninho é a derrota, ou a *tragédia*. Quer dizer: nem o futebol salva. Por outro lado, o choro também pode ser sinal do amor perdido e neste caso, a expiação da culpa pelo enterro mambembe e o não cumprimento da promessa à mulher moribunda. (PEREIRA, 1996, p. 172).

A catarse final de Tuninho é personificada num choro que desenha a máscara da tragédia grega na face da personagem. Xavier (2012) só reconhece esse choro, que se transmuta nessa máscara, numa análise do filme posterior a realização do seu livro sobre as adaptações de Nelson Rodrigues para o cinema. É como se o autor não fizesse essa análise

inicialmente e depois passasse a percebê-la. Isso revela como vamos somando camadas de leituras às primeiras leituras feitas sobre uma obra.

Na leitura do não-olhar do marido para a esposa podemos simbolizar ou trazer a metáfora do não-olhar do governo para a gente que vivem à margem da sociedade. O choro de Tuninho, ao final do filme, demonstra a ideia de esperança do diretor diante do ser humano. Ele valoriza o choro para o “mais solitário dos homens” como se fosse a ‘expição da culpa’ diante da vingança que tramou contra a esposa ou uma necessidade de superar o ressentimento (RODRIGUES, 1985c). Hirszman encena um final quase otimista, uma redenção para a personagem, como Nelson Rodrigues fez com Heitor de *Bonitinha, mas ordinária*. No final dessa peça, Heitor rasga um cheque de suborno, diante do “pôr-do-sol”, e exorciza a frase que tanto o perseguia: “O mineiro só é solidário no câncer” (RODRIGUES, 1990, p. 250).

3.4 REFLEXÕES SOBRE A *FALECIDA*: O FILME

*O horrível e o belo estão sempre contidos um no outro.
Em todo o seu absurdo, este prodigioso paradoxo
alimenta a própria vida, e, na arte, cria aquela
unidade ao mesmo tempo harmônica e dramática.
Andrei Tarkovski*

Dando um fechamento à trajetória de Zulmira e ao percurso de Tuninho, veremos algumas reflexões de críticos, cineastas estudiosos que discutem a arte, o cinema de autor, a análise fílmica e as adaptações de Nelson Rodrigues para a sétima arte. Através dessas reflexões, podemos ver certos tratamentos dados a cada item relacionado anteriormente e que talvez possibilite novas perspectivas sobre o filme *A falecida*.

O crítico Jean-Claude Bernardet realizou uma análise do filme no ano do seu lançamento, em 1965, e apresentou leituras que o tema da peça *A falecida* explicita e que poderia enriquecer a criticidade sobre a abordagem de Leon Hirszman da peça de Nelson Rodrigues. O tema da alienação seria uma possibilidade instigante para que o cineasta

pudesse fazer uma análise social a partir da classe média suburbana representada na história rodriguiana. As dificuldades econômicas enfrentadas por essa classe apresentam-se no convívio do casal, em que os dois procuram suas substituições. Uma vida alienante, que se estende a quase todas as personagens. Mas é a essa alienação que o movimento do CPC se opõe e quer denunciar. É como se fosse um grito de revolta contra o *status quo*. Bernardet apura mais detalhadamente a adaptação:

A falecida, baseado em peça de Nelson Rodrigues, é a história de uma alienação. [...] *A falecida* poderia ser um esplêndido retrato da vida suburbana carioca e excelente evocação do marasmo em que vive grande parte da classe média do país, em consequência das contradições que já vimos e do processo acelerado de proletarização em que se encontra. (BERNARDET, 2007, p. 111-113).

O autor expõe a concepção de Leon Hirszman sobre o mundo suburbano de Nelson Rodrigues. Qual o proveito que Hirszman fez da história da peça e a sua intenção em retratar esse mundo sob a perspectiva do Cinema Novo? Hirszman acreditava que o melhor seria deixar a personagem alienada e essa alienação evoluiria até atingir um clímax – o patético – com o intuito de provocar uma revolução contra a situação alienadora. Jean-Claude Bernardet aponta o quanto Leon Hirszman buscava, com seus filmes, explorar os seus “demônios pessoais”: a tentativa de sobrevivência gerada por uma “degradação da vida”, que conduz à morte. No entanto, há um fator importante na condução de Hirszman: é o quanto ele procura dar dignidade às suas personagens.

Para Ismail Xavier (2009), o artista não precisa explicitar numa obra uma formulação crítica; os elementos de uma obra podem fornecer uma perspectiva crítica de modo deslocado; ao falar sobre a aceitação passiva de alguém na sociedade, não precisa dizer explicitamente que “lá vai um alienado”. O diretor do filme evita expor, de maneira escancarada, a alienação das personagens; sua encenação leva-o a entender aquelas vidas porque também vivenciou de perto o mundo suburbano. A degradação é sutil, devagar, vai surgindo lentamente com uma forte dose de desolação e tristeza.

Os cinemas novos – Neorealismo, Nouvelle Vague, Cinema Novo, entre outros – busca através dos seus filmes uma forma de o espectador entender o mundo e a não criar ilusões que fazem o público escapar da realidade. A proposta era um cinema mais próximo da vida e que tivesse uma forte relevância social. Os cinemanovistas vão dialogar com a

literatura e a dramaturgia. Através do realismo social, do realismo poético e do melodrama vão construindo uma filmografia que contenha elementos de escapismo. E, como a história de Nelson Rodrigues não foge a um melodrama, o crítico Bernardet apresenta uma outra parte do filme como foi realizada por Hirszman:

A falecida sugeriria perfeitamente essa degradação lenta da classe média, esse resvalo para um nível de vida baixo, essa diminuição de suas possibilidades, não fosse a segunda parte do filme, em que um retrospecto dá a explicação do comportamento de Zulmira: tudo isso porque fora adúltera e apanhada em flagrante por uma vizinha. O filme então resvala para uma psicanálise de folhetim, perdendo-se todas as implicações da primeira parte. Tem-se a impressão de encontrar na primeira parte Leon Hirszman, enquanto a segunda é de Nelson Rodrigues. Nessa primeira parte, reconhece-se de fato um aspecto da temática de Hirszman – uma vida que existe em função da morte –, mas as explicações de Hirszman nunca poderiam limitar-se a um adultério. (BERNARDET, 2007, p. 111-113).

Leon Hirszman está comprometido em defender suas ideias contra a alienação mas, ao mesmo tempo, procura passar um recado de esperança, mesmo com uma história pessimista de Nelson Rodrigues. A encenação de Hirszman não pode fugir à fatalidade do destino das personagens rodriguianas. A necessidade que o público se depare com a “diminuição das suas possibilidades”, como diz Bernardet, como enfrentamento para que o indivíduo saia da inércia e passividade em que se encontra, de certa forma é revelada pela trajetória de Tuninho.

Ismail Xavier, que foi abordado anteriormente, nos disse que a criticidade à alienação pode estar presente no filme de forma deslocada, então o diretor não precisa mostrar todos os elementos de uma vida alienada. Tuninho sai da passividade e da inércia através do despertar que Zulmira provoca ao contar-lhe sobre um homem do qual o marido só sabe da existência por conta da difamação noticiada no jornal, que pode arcar com as despesas de um funeral tão luxuoso. Leon Hirszman não finalizou a sua encenação apenas com a exposição das mesquinhas de um adultério. A tragédia da sua personagem, demonstrada no final do filme por meio do seu choro catártico, revela uma espécie de redenção e renascimento que convergem tanto para a concepção do homem rodriguiano quanto para o homem hirszmaniano.

Em *A falecida*, Leon partiu do mundo fantasticamente moralista de Nelson Rodrigues. Nessa descida aos infernos da solidão da Zona Norte carioca, onde o homem premido pelo subdesenvolvido disfarçado das cidades alimenta as mais requintadas formas de autodestruição, Leon Hirszman, como diretor, faz a crítica de Nelson Rodrigues e, pela primeira vez, *revela o autor social atrás do autor sexual*. (ROCHA, 2004, p. 145).

Glauber Rocha diz que, através das adaptações cinematográficas, sempre olhavam o dramaturgo como pornográfico ou expressionista, de acordo com as intenções comerciais, mas que “Leon Hirszman foi o único diretor que mostrou Nelson Rodrigues cru, brasileiro, conflito místico de uma realidade esmagadora e imóvel.” (ROCHA, 2004, p. 145). Hirszman enfoca uma história em que as personagens são vítimas de uma realidade social sem horizonte e que não apresenta perspectivas esperançosas.

Nem sempre todos os dados da sorte estão lançados, e há um dado que falta: o humor. A negação da comicidade rodriguiana tornou-se a maior crítica à adaptação de *A falecida* para o cinema. Alguns autores afirmam que o problema de certas adaptações realizadas a partir dos textos de Nelson Rodrigues é a falta de humor constituinte dos diálogos originais. Para os críticos, os cineastas descartaram muito da ironia do dramaturgo. Segundo Grunewald:

Na estrutura das obras de Nelson, o diálogo do mundo trágico e do cômico, em mescla, está sempre presente. Numa adaptação para outro meio de expressão, como, no caso, o cinema, às vezes o diretor sente-se impelido a carregar mais numa ou outra tendência. (GRÜNEWALD apud RODRIGUES, 1993, p. 231).

Os cineastas adaptavam mais as Tragédias Cariocas que as Tragédias Míticas e Psicológicas do dramaturgo, e são justamente as Cariocas que mantêm a verve humorística de Nelson Rodrigues. Ele gostava de ver suas obras adaptadas para o cinema, embora reagisse às vezes contra essas produções. O dramaturgo reclamava que as adaptações não mostravam realmente as suas personagens, a sua atmosfera e destoavam da sua percepção e, assim, entrava em conflito com o que concebia para suas peças:

A palavra “adaptação” diz tudo. Se foi “adaptada” a obra literária passa a ser outra. Pelo mesmo motivo, não gosto de ser “traduzido”. “Traduzir” é ser falsificado. A peça que passa a ser filme vira a antipeça. Assim, *Bonitinha, mas ordinária, O beijo no asfalto, Boca de Ouro* e outras, quando transpostas para a tela, parecem-me uma caricatura de mim mesmo. (RODRIGUES, 2012d, p. 164-165).

O próprio autor da peça⁴⁹ diz: “A *falecida*, feita pelo Leon Hirszman, sou eu, sem humor. Meu diálogo tem dupla face. É patético e humorístico. Leon Hirszman expulsou o humorístico e pegou só o patético. Foi um fracasso de uma coerência formidável.” (RODRIGUES, 2012d, p. 169). A leitura de Leon Hirszman sobre a peça até hoje causa contradições na sua recepção obtendo críticas positivas e negativas ao longo dos anos. Segundo o roteirista Eduardo Coutinho, o dramaturgo gostava de *A falecida*, ao contrário do que se publicou de que Nelson Rodrigues não apreciava o filme, e adorou quando o filme ganhou o prêmio Especial do Júri no Festival Internacional do Rio. Mas quando a película entrou em cartaz: “[...] meu velho, acabou... Porque tinha o dinheiro dele lá; ficou anos pagando. Eu entendo o ressentimento dele, o filme deu prejuízo. Depois, para a lenda ficou a história falsa de que ele não gostou do filme desde o começo – mentira isso.” (COUTINHO, 2000, p. 4). Quando alguém perguntava a Nelson Rodrigues como estava, o autor só pensava nas suas dívidas que o perseguiram devido a esse fracasso de público⁵⁰.

O dramaturgo se contradiz em várias afirmações, discursos e entrevistas ao longo da sua trajetória e sua recepção em relação ao filme é uma dessas contradições. Segundo Magaldi (2008), as contradições da conduta de Rodrigues como pensador são apenas um reflexo do contrassenso aos quais as personagens são submetidas. Para Nelson Rodrigues, mesmo que o diretor pudesse ter duzentas visões e duzentas interpretações das suas peças, ele não teria como escapar do “óbvio ululante” – o que há de indiscutível no texto. O que

⁴⁹ O dramaturgo afirmava que não costumava interferir na concepção dos diretores, procurava não ser chato, apontando problemas e equívocos na criação, mas fazia as observações e objeções julgadas indispensáveis (RODRIGUES, 2009).

⁵⁰ “É fatal. [...] minhas dívidas me perseguem, e atropelam, por toda parte. Nas datas do vencimento, eu me sinto, de pires, como um ceguinho. [...] a estender um imaginário pires para uma moeda também imaginária. [...] o brasileiro é bom pagador. Certo. Há os que matam, ou se matam, para pagar suas dívidas. Não é bem o meu caso. Eu me mato, não para pagar as dívidas, mas os seus juros. As dívidas permanecem maravilhosamente intatas. E já me dou por muito feliz de pagar os juros fatais. Alguém há de querer saber por que devo eu tanto e tanto. Posso responder, alçando a fronte, que não perdi um tostão no bicho, nos cavalos, na bolsa, etc., etc. As minhas dívidas têm esse nome geral e lúgubre: – *A falecida*. Por outras palavras: – meti-me no cinema, fui produtor de filme. E *A falecida* é o nome de todo o meu voraz e insaciável abismo.” (RODRIGUES, 2007c, p. 371-372).

está escrito e não pode ser mudado. Se há uma visão patética e humorística do autor, não há como transformar essa visão, mesmo que o diretor possa vê-la da sua forma (RODRIGUES, 2012d).

O discurso contraditório de Nelson Rodrigues pode ser visto, mais uma vez, em defesas de algumas adaptações para o cinema, como na promoção do filme *A dama do loteação*: “O dramaturgo, entusiasmado na época, afirmou categoricamente que se tratava da melhor transposição de um de seus textos para as telas, superando sobremaneira *A falecida* e *Toda nudez será castigada* [...]”. (CALLARI, 2012, p. 83). Alexandre Callari revela um dado aparentemente contraditório de Nelson Rodrigues. Se o dramaturgo assevera que o filme de Neville superaria *A falecida* e *Toda nudez será castigada*, e coloca os dois últimos no mesmo patamar, sendo que considera o filme de Jabor a melhor adaptação da sua obra, portanto Nelson Rodrigues reconhece o de Leon Hirszman como uma grande realização.

Leon Hirszman trabalhou com Eduardo Coutinho no roteiro. Os dois elaboraram mudanças que acharam necessário para tornar a produção mais realista possível e que tivesse de acordo com o movimento estético da qual faziam parte, e em consonância, com o que acreditavam. Necessariamente nem tudo o que está no filme faz parte do roteiro, e vice-versa. O diretor pode fazer tantas modificações quanto ele achar necessárias na produção do seu filme, mesmo sendo também o roteirista. “Pois, entre as pilhas de páginas escritas, os atores, as locações escolhidas e até mesmo o mais brilhante dos diálogos e os desenhos dos artistas, predomina uma só pessoa: o diretor, e ninguém mais, como o filtro definitivo do processo de criação [...]” no cinema (TARKOVSKI, 2010, p. 16). A direção de Leon Hirszman é autoral desde esse primeiro longa. Pode-se perceber como a visão do diretor prevalece e, nos filmes seguintes, como ela vai obtendo cada vez mais uma assinatura própria. Berthold ao analisar alguns estudiosos e diretores, como Piscator, que exerceram um grande domínio na encenação do século XX, considera o seguinte:

O diretor não pode simplesmente ser um mero “servo” da obra [que escreve], porque uma peça não é uma coisa rígida e definitiva mas, uma vez lançada no mundo, arraiga-se no tempo, adquire uma pátina e assimila novos conteúdos de consciência. É tarefa do diretor encontrar o ponto de vista a partir do qual poderá descobrir as raízes da criação dramática. Este ponto de vista não pode ser sutilizado, nem escolhido arbitrariamente. Apenas na medida em que o diretor sinta-se como servidor e expoente de sua época, ele conseguirá fixar o modo de ver em

comum com as forças cruciais que modelam a natureza de uma época. (BERTHOLD, 2001, p. 534).

No teatro, essa abertura do ato criador serve também ao cinema. O cineasta deve interferir na obra, porque um filme não é uma peça de teatro. Ele procura valorizar o que realmente acredita no texto rodriguiano e o faz de acordo com a sua concepção e visão de mundo. Se há uma empatia ou um olhar distanciado sobre a obra retratada, depende do que projetamos ou valorizamos na “encenação” ou se compramos ou não a criação desse autor. Para Aumont, o que se passa numa cena fílmica, mesmo imaginária, é “[...] aquilo que se joga no exercício concorrente dos olhares – no do cineasta (da câmera), da personagem, do espectador.” (AUMONT, 2011, p. 42). O autor diz que é uma espécie de jogo dos três olhares (diretor/câmera/espectador), em que não se renuncia à ênfase dada à personagem nem se abandona a relação entre a câmera e o espectador; é ela o ponto de vista que determina o jogo.

Alguns autores afirmam que o enfrentamento da câmera favoreceu um distanciamento entre o teatro e o cinema. Já o autor Jacques Aumont (2011) propõe uma aproximação, por causa da difícil separação entre as duas artes, ao afirmar que o cineasta seria uma espécie de encenador – termo próprio da arte teatral e que o teórico toma como empréstimo para a arte cinematográfica. Para Aumont (2011), a planificação é o “ponto nevrálgico” da diferença entre teatro e cinema, senão o cinema sempre iria ser um decalque do teatro. O autor afirma que o ponto de vista fixo é a maior condição da origem teatral do cinema. Enquanto no teatro acontece um ponto de vista por vez, no cinema a cena impõe pontos de vista sucessivos ou quantos forem desejados.

Leon Hirszman vê a peça como uma tragédia suburbana sem heróis, ligada à sua existência. O cineasta afirma que não consegue desligar a vida do que costuma criar, procurando sempre respeitar os seus sentimentos e o que pensa. Também se preocupa com a condição feminina: podemos verificar como o autor delinea a personagem Zulmira. O diretor cria uma observação contemplativa nas ações da persona. Não a julga nem a condena. Em mais de uma hora de filme enfatiza a solidão, o sentimento de humilhação, o traço obsessivo em busca da morte e a necessidade de alguma glória na vida. Esse percurso do diretor na construção da personagem é completamente coerente com a trajetória de Nelson Rodrigues na realização do seu teatro. Através de algumas afirmações aqui

expostas, do próprio diretor de cinema, podemos verificar os traços harmônicos existentes entre a sua obra e a do dramaturgo.

Observamos os traços que aproximam os dois autores ao fazer leituras sobre a concepção hirszmaniana. Para realizar uma análise do filme, é preciso desconstruí-lo em pedaços, separá-los em partes, decupá-lo em fragmentos, isolá-los em momentos, redimensioná-los em outras partículas, revê-lo quantas vezes forem necessárias para podermos compreender as minúsculas partes e refazer a totalidade do que autor imaginou ao ir reconstruindo cada quadro dessa história. Ao refazer a criação cinematográfica e compreender o que autor quis dizer, é necessário deixar que o filme também realize a sua parte – pois ele se insere num contexto – e não só o analista fílmico (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994). Quando um objeto de arte, por mais contradições que possam vir da receptividade em relação a esse mesmo objeto, apresentar valores estéticos deflagrado em momentos da nossa riqueza cultural e artística, sempre podemos extrair dele discussões que só fazem acrescentar e alimentar uma leitura e releitura de uma obra como *A falecida*.

Muitas podem ser as interpretações de um filme, uns gostarão e outros acharão detestável. Essa é uma lei que diz a qualquer tipo de apreciação seja artística ou de outra natureza. Um artista sempre encontrará ressonância com o público receptor, mesmo que a arte produzida seja extremamente refinada e complexa ou que possa ser o mais popular e direcionada para o público sem grandes exigências. Para Tarkovski, isso também é válido assim como para muitos outros que pensam o fazer artístico. Uma arte pode ser recebida ou interpretada de várias formas. “O significado de uma imagem artística é necessariamente inesperado, uma vez que se trata do registro de como um indivíduo viu o mundo à luz de suas próprias idiossincracias.” (TARKOVSKI, 2010, p. 204). O mundo visto sob a perspectiva do artista pode tocar e sensibilizar algumas pessoas, e para outras pode tornar-se completamente absurdo, sem nexos, equivocado e incompreensível.

Em geral, uma pessoa irá julgar um filme através das leis da vida real, substituindo, sem perceber, as leis sobre as quais o autor baseou seu filme por leis derivadas da sua experiência comum e trivial do cotidiano. Daí decorrem certos paradoxos nos modos como os espectadores avaliam os filmes. (TARKOVSKI, 2010, p. 214).

O diretor Leon Hirszman traz suas marcas para a leitura cinematográfica da peça *A falecida*: seu estilo com os seus códigos, seu posicionamento político, sua memória cultural como judeu e homem do subúrbio que adorava futebol. O filme mostra uma mulher frustrada numa busca ascética para aplacar as suas angústias. Hirszman mostra uma rotina sem graça do subúrbio do Rio de Janeiro. Vemos uma vida suburbana fria, com imagens quase documentais. Uma releitura do filme pode proporcionar uma visão mais crítica da obra adaptada, em que possamos confrontar a proposta de manipulação linguística e artística efetuada pelo diretor sobre o texto de Nelson Rodrigues. Houve um conflito entre o autor e o cineasta que não abriu mão do seu estilo nem do cinema feito na época. É preciso entender a concepção do diretor, o contexto histórico e o movimento estético nos quais a obra se insere. Através do um novo olhar, podemos criar parâmetros que servirão para comparar e compreender o filme. Faz-se necessária uma observação sem julgamentos apressados sobre o cineasta.

O cinema é uma outra linguagem que aprendeu a se distanciar do teatro que lhe serviu de apoio, apesar de, no percurso, oscilar entre aproximações e afastamentos. *A falecida*, de Nelson Rodrigues, pode propor várias leituras. Dependerá de como queremos ou podemos ler essa obra, a fim de criarmos uma identificação com a adaptação realizada por Leon Hirszman ou rejeitá-la totalmente. Uma empatia com a concepção dos diretores que encenam o mundo rodriguiano, depende da nossa perspectiva e da forma como vemos e sentimos o mundo. Podemos fazer a nossa releitura da peça e criar um novo olhar sobre o filme para aqueles que já o conheciam e para outros que porventura desejam conhecê-lo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Toda primeira leitura de um clássico
é na realidade uma releitura.*

Italo Calvino

Nelson Rodrigues utilizava-se de uma arte quase confessional, o que se permite perguntar sobre o quanto de sentimentos inerentes ao autor são projetados em suas histórias e personagens. Diante dessa afirmativa, procurei realizar uma leitura da obra rodriguiana, observando diversos elementos que contribuíram para a tessitura da criação de *A falecida*, inclusive a releitura que o escritor realizou da sua própria obra. Assim, busquei demonstrar que nem sempre seus textos são construídos a partir de uma ideia de originalidade, de genialidade e de extrema criatividade do autor. Ele próprio costumava mascarar sobre dados das suas inspirações e reelaborações nos seus escritos⁵¹.

Assim como Nelson Rodrigues fazia releituras da sua própria obra, pode-se verificar a leitura que Leon Hirszman realizou de *A falecida*. Por um lado pensei numa relação dialógica entre o texto teatral, o contexto histórico em que foi criado, a intenção do autor, a recepção da peça na época em que foi encenada e, por outro lado, a tradução fílmica, a concepção estética e a recepção do público, da crítica e do dramaturgo. Nossa receptividade pode ser influenciada a partir dessa compreensão.

Na análise da peça, verifiquei a fábula, a estrutura, as cenas, as personagens, a intriga e as obsessões do autor na sua criação. Observei em *A falecida*, que Zulmira e Tuninho vivem sofrimentos de mortes, de tristezas, de humilhações, de invejas e de ressentimentos que fazem parte “da carne e da alma” de diversas personagens rodriguianas. Verifica-se muita mesquinhez nessas personagens, mas também uma rebeldia e desconforto com a vida que levam. Também analise o quanto o escritor tornou-se um leitor voraz das cenas de ruas do Rio de Janeiro⁵² – tanto no modo de vida peculiar do subúrbio quanto do centro da cidade – que lhe proporcionaram a renovação da sua linguagem cênica e a do teatro

⁵¹ Rodrigues dizia que sua grande virtude era não trapacear, não ser “moedeiro falso”, pois seus textos exigiam todas as coragens que acumulava. No entanto, afirmou ter levado seis meses para escrever *Vestido de noiva*, porque se assumisse que escreveu rápido seria desmoralizante. Dessa forma, tinha consciência que estava trapaceando e sendo cínico. (RODRIGUES, 2009a).

⁵² Nelson Rodrigues era um pernambucano que se sentia essencial e profundamente carioca, não gostava de viajar e dizia que, quando passava do Méier (bairro da zona norte carioca), já sentia nostalgia de casa. É um pensamento advindo do tempo em que morava no subúrbio. (RODRIGUES, 2008).

brasileiro. O ícone criado em torno do escritor acaba adicionando certas camadas duras e enrijecendo sua obra, mas não impede que se possam lançar novos olhares sobre suas criações, assim como vimos, um olhar de um diretor de cinema sobre *A falecida*.

A abordagem da peça serviu para, em alguns momentos, confrontá-la com a adaptação fílmica de Leon Hirszman. Pode-se ver as obsessões de Hirszman na condução do seu olhar, o tratamento dado às falas e a centralização de diálogos em alguns personagens que serviram para colaborar numa concepção mais realista da peça. Viu-se também como o cineasta se utilizou da linguagem rodriguiana e adaptou-a a seu próprio modo de ver as contradições da realidade brasileira e o mundo suburbano. Hirszman faz uma releitura de *A falecida*, mas de acordo com a sua própria concepção de mundo (a visão de homem suburbano integrante do CPC e do Cinema Novo); não sentiu a necessidade de canonizar o texto rodriguiano. Os roteiristas, Leon Hirszman e Eduardo Coutinho, não se intimidaram em cortar, reestruturar os diálogos, incluir e excluir falas do texto teatral. Eles precisaram modelar uma narrativa de acordo com as possibilidades que o cinema oferece e em função dos movimentos estéticos aos quais os autores pertenciam.

Os caminhos percorridos e a concepção envolvida na adaptação de uma linguagem para outra não podem ser descartados, criticados e julgados sem antes verificarmos o contexto cultural, a estética escolhida e a concepção da obra. Pode-se perceber ou questionar o que se quer dizer, o que foi dito e qual a receptividade diante dessa concepção⁵³. Assim, surgiram muitas luzes e olhares lançados sobre essa peça que passa a ser apreciada sob suas diversas leituras e releituras, tornando-a viva e instigante para cada leitor.

A obra de Rodrigues foi adaptada por tantas formas de manifestações artísticas diferentes e por vertentes tão diversas ao longo do tempo, que o estudo dela e dos contextos que a cercam a época em que foram lançadas pode ajudar a traçar um panorama da própria história sociocultural do país. (CALLARI, 2012, p. 37).

O cinema pode proporcionar um grande panorama desde 1950, ano da primeira adaptação de um texto de Nelson Rodrigues para o cinema, até o ano de 2013, quando

⁵³ A autora Anne Ubersfeld diz: “O escritor de teatro e o encenador podem dizer ‘eu quis falar’, mesmo que por ventura também digam ‘eu não quis dizer isso’, ou mesmo que não possam dizer o que ‘quiseram dizer’.” (UBERSFELD, 2010, p. 19).

estreou a mais recente adaptação de uma obra do escritor. O movimento estético do Cinema Novo foi o que mais privilegiou adaptar os textos do autor, que não era propenso a realizar análises sociais, enquanto havia outros escritores e dramaturgos realmente engajados. Ismail Xavier (2012) aborda essa incongruência porque havia dramaturgos de esquerda, mas os cinemanovistas preferiram o “reacionário”.

Numa adaptação, como acontece em *A falecida*, podem surgir tensões, como as que existiram entre a criação de Rodrigues e a de Hirszman. A transformação surgida de uma leitura, que pareceu equivocada para o próprio dramaturgo, e a comunicação com o público através dessa adaptação tornaram-se fonte de pesquisa e percepção de como um autor e uma linguagem podem ler e reler uma obra artística.

A concepção de Leon Hirszman direciona o olhar para o sofrimento e as angústias da trajetória de Zulmira. De certa forma, leva-se a ter compaixão pela personagem, pois o cineasta não a julga nem a condena. O fluxo da ação não é ralentado todas as vezes na película. Na segunda parte do filme, que mostra o percurso de Tuninho, pode-se ver um maior dinamismo nas cenas e uma ruptura com a sucessão de ressentimentos e vinganças que fazem parte das personagens.

Procurei estabelecer um diálogo entre o processo de criação de Nelson Rodrigues, as leituras sobre a peça e sua linguagem com a adaptação fílmica. Estabeleci uma conexão entre as imagens de Leon Hirszman, os textos sobre cinema e a adaptação analisada, as metáforas que acredito pertinentes à encenação, além de prováveis inspirações em que o cineasta tenha se valido. Busquei situar o cineasta dentro dos movimentos estéticos (CPC e Cinema Novo), para se compreender seu processo de criação, ao adaptar uma obra que fugia da temática proposta pelo movimento.

A minha formação profissional em direção teatral e o meu lado de cinéfilo orientaram meu olhar sobre a análise do filme. Há um fio condutor que conduz o leitor a uma possível compreensão, percepção e adentramento no espírito e atmosfera da peça e do filme. Percebe-se pela leitura do texto o que o olhar de Leon Hirszman privilegiou na releitura de *A falecida* e a liberdade do cineasta na adaptação da peça de Nelson Rodrigues para o cinema. Ao adaptar uma determinada linguagem para outro meio, diferente daquele para o qual ela foi originalmente produzida, demanda que se leve em conta ou não o processo de criação, a análise do ‘texto de partida’ e o discurso das personagens. Esse caminho talvez direcione o leitor para um sentido original, que provavelmente o autor

tenha imaginado, ou, em outra direção, podemos proclamar ‘a morte do autor’⁵⁴ e apenas nos importarmos com a leitura da obra em questão.

Na adaptação de uma obra artística, há palavras que são sempre recorrentes quando se traduz um texto literário de uma linguagem para outra; são nomes e conceitos como: ‘imitação’, ‘inventividade’, ‘originalidade’, ‘cópia’, ‘fidelidade’, ‘literalidade’, ‘liberdade’, ‘reprodução’, ‘destruição’, ‘genialidade’, ‘respeito’, ‘traição’, ‘desvirtuação’, ‘desfiguramento’, entre outras. Todas essas palavras fazem parte do nosso discurso quando vemos uma obra transposta, traduzida ou adaptada. Nós vamos utilizá-las de acordo com a nossa visão de mundo, a nossa perspectiva e a nossa recepção sobre a obra. Também dependerá se canonizamos ou não o autor, se existe um grande apreço pela obra deste ou uma forte rejeição.

Leon Hirszman elaborou uma recriação do texto rodriguiano e apresentou a história sob uma nova ótica e estrutura, de certa forma, convergente com os elementos que integram e caracteriza a obra do dramaturgo. O cineasta releu a peça sobre a estética do realismo social, procurou tirar o melhor proveito do texto teatral e expressou sua perspectiva sobre *A falecida* de tal forma que pudéssemos reconhecer sua escritura ou sua assinatura. Há uma intenção de fazer com que não se veja mais *A falecida* com os mesmos olhos. A interpretação do filme dependerá do deslocamento do nosso olhar no tempo e no espaço. Hirszman é mais um encenador, entre tantos outros, que se tornou responsável por uma perspectiva que cria novas leituras e releituras sobre *A falecida* de Nelson Rodrigues, e recai sobre nós a possibilidade de sermos abonadores ou detratores na perpetuação e preservação dessa criação que faz 50 anos de história em 2014.

O meu olhar de pesquisador e diretor de teatro procurou, por meio da perspectiva de um outro encenador, justificar as liberdades que eu porventura posso tomar numa encenação de *A falecida*. As abordagens realizadas sobre uma obra considerada por mim tão instigante me levaram a educar o meu olhar para outras obras dramáticas e cinematográficas. Através dessas leituras e releituras da peça e do filme, para alguns,

⁵⁴ Roland Barthes, no artigo *A morte do autor*, questiona a necessidade de buscar uma explicação da obra através das confidências do autor. Barthes procura dessacralizar a figura do autor, porque costumam abordar uma criação artística procurando justificar o texto através da história de vida do escritor, da sua ideologia, dos seus gostos e dos seus valores. O estudioso ressalta que é preciso analisar a linguagem por si só e não investigar uma obra como se o autor se confessasse por meio da sua história e das suas personagens. É a linguagem que importa. Para que nasça o leitor, se faz necessário a morte do autor. É o leitor que dará múltiplas significações. “[...] A voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa.” (BARTHES, 2011).

podem não ter sido apresentado mais que o “óbvio ululante”, ou realizado uma análise tão reflexiva, crítica e questionadora sobre a adaptação fílmica. Nem ter sido tão imparcial, afinal, como diria o próprio escritor: “A imparcialidade só merece a nossa gargalhada.” (RODRIGUES, 2012, p. 250).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A FALECIDA: banco de dados. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br>>. Acesso em: 15 dez. 2012.

A FALECIDA. Direção: Leon Hirszman. Produção: Nelson Rodrigues, Jofre Rodrigues e Aluisio Leite Garcia. Roteiro: Eduardo Coutinho de Leon Hirszman. Intérpretes: Fernanda Montenegro; Ivan Cândido; Nelson Xavier; Paulo Gracindo; Vanda Lacerda; Dinorah Brillante; Joel Barcellos; Virginia Valli, entre outros. Música: Radamés Gnatalli, Nelson Cavaquinho e Amâncio Cardozo. Fotografia: José Medeiros. Câmera: Dib Lutfi. Rio de Janeiro: Videofilmes Produções Artísticas e P. C. Meta: Produções Cinematográfica, 1964-1965. 1 DVD (85 min), 35 MM., son., preto e branco. Produzido pela Videolar. Adaptação da peça *A falecida* de Nelson Rodrigues.

A VIDA COMO ELA É... Direção: Daniel Filho e Denise Saraceni. Produção: Rede Globo de Televisão. Roteiro: Carlos Gregório e Euclides Marinho. Intérpretes: Antonio Calloni, Cássio Gabus Mendes, Cláudia Abreu, Débora Bloch, Giulia Gam, Guilherme Fontes, Isabela Garcia, Leon Goés, José Mayer, Maitê Proença, Marcos Palmeira, Tony Ramos, entre outros. Rio de Janeiro: Globo Vídeo, 1996. 4 Arquivos de vídeo, 35 MM., son., cor. Adaptação 40 crônicas para a televisão de *A Vida como ela é...* de Nelson Rodrigues.

Michaelis: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 1998. p. 119

AUGUSTO, Sergio. O cinema em Nelson Rodrigues. **Portal Brasileiro de Cinema.** Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/nelson/ensaios/03_04.php>. Acesso em: 01 jun. 2012.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação.** Tradução Pedro Elói Duarte. São Paulo: Edições Texto & Grafia, 2011. 239 p.

_____ et al. **A Estética do filme.** Tradução Marina Appenzeller. 7. ed. Campinas: Papyrus, 1995. 304 p.

BALL, David. **Para trás e para frente:** um guia para leitura de peças teatrais. Tradução Leila Coury. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. 134 p.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 226 p.

_____. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 336 p.

BERRETTINI, Célia. **O teatro ontem e hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1980. cap. 20, p. 150-170.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução M^a Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001. cap. 14, p. 451-539

BORHEIM, Gerd. O sentido da tragédia. **FOLHETIM**, Rio de Janeiro, n. 12, p. 26-39, jan./mar. 2002.

_____. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2007. cap. 5, p. 63-68.

BRANCO, Lucio Allemand. A trágica relação dialética entre sujeito e objeto, segundo Georg Simmel, em algumas “tragédias cariocas” de Nelson Rodrigues. **VOOS** – Revista polidisciplinar eletrônica da Faculdade Guairacá – Caderno de linguística, letras e artes, Guarapuava, v.1, n. 1, p.3-21, jul. 2009. Disponível em: <<http://www.revistavoos.com.br>>. Acesso em: 25 jan. 2013.

BRILHANTE, Lucyana do Amaral. **(Re) Invenções contemporâneas do “gênio inventor”**: o traço das oposições em adaptações fílmicas de *Macbeth*. 2012. 268 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. p. 17-45.

CALLARI, Alexandre. **Desvendando Nelson Rodrigues**: vida e obra no cinema e na televisão. São Paulo: Évora, 2012. 184 p.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 9-16.

CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998. 124 págs.

CAPES. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Disponível em: <<http://capesdw.capes.gov.br/capesdw/Pesquisa.do?autor=nelson+rodrigues&tipoPesqAutor=T&assunto=&tipoPesqAssunto=T&ies=&tipoPesqIes=T&nivel=&anoBase>>. Acesso em: 03 dez. 2012.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**: a vida de Nelson Rodrigues. 11. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 460 p.

CIORAN, E. M. **Silogismos da amargura**. Tradução José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. 111 p.

COUTINHO, Eduardo. O vazio do quintal. **Cinemais**, Rio de Janeiro, n. 22, p. 1-11, março-abril 2000.

Disponível: <http://www.escrevercinema.com/Coutinho_vazio_do_quintal.htm>. Acesso em: 23 jun. 2012.

CUNHA, Francisco Carneiro. **Nelson Rodrigues, evangelista**. São Paulo: Giordano, 2000. 204 p.

CPC. Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura, redigido em março de 1962. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**: cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70. São Paulo: Brasiliense, 1980. p. 121-144.

DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**. Tradução Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, 1988. 110 p.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990a. 228 p.

_____. **O sentido do filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990b. 160 p.

FACINA, Adriana. **Santos e canalhas**: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. 332 p.

FERREIRA, Vania Maria Moragas. **Palingenias rodrigueanas**: *A falecida* sob a ótica de *Alceste*. 2007. 100 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais Bahia, Belo Horizonte, 2007.

FISCHER, Luís Augusto. **Inteligência com dor**: Nelson Rodrigues ensaísta. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2009. 336 p.

FOLHETIM. Rio de Janeiro, nº 7, mai-ago 2000. Quadrimestral. Disponível em: <<http://www.pequenogesto.com.br/folhetim/folhetim7.pdf>>. Acesso em: 29 ago. 2012.

FONSECA, Thais Carvalho e LIMA, Jarbas Couto. Ação e imagin(ação) em *A falecida* de Nelson Rodrigues. **Pitágoras 500** – Revista de estudos teatrais, Campinas, Unicamp, v. 3, p. 16-25, out. 2012.
Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/36>>. Acesso em: 08 dez. 2012.

GOMES, Marcelo Bolshaw. Interpretando Nelson Rodrigues: uma introdução à representação do desagradável. **BOCC** – Biblioteca on-line de ciências da comunicação, Rio de Janeiro, 2010.
Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/_listas/tematica.php?codtema=9>. Acesso em: 08 dez. 2013.

GRANJA, Sergio. **A morte na crônica de Nelson Rodrigues**. 2009. Disponível em: <<http://laurocampos.org.br/2009/11/a-morte-na-cronica-de-nelson-rodrigues/>>. Acesso em 04 set. 2013.

GRUNEWALD, José Lino. **Um filme é um filme**: O cinema de vanguarda dos anos 60. Organização Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 288 p.

GUINSBURG, J. **Da cena em cena**: ensaios de teatro. Ilustrações Sergio Kon. São Paulo: Perspectiva, 2007. cap. 8, p. 69-71.

_____. **Diálogos sobre Teatro**. Organização Aramando Sérgio da Silva. São Paulo: EDUSP, 2002. cap. 4, p. 69-106.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (Orgs). **Dicionário do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva: Sesc, 2006. p.16

HIRSZMAN, Leon: banco de dados. Disponível em: <<http://www.leonhirszman.com.br>>. Acesso em: 03 abr. 2012.

IMITAÇÃO DA VIDA. Direção: John M. Stahl. Produção: Carl Laemmle Jr. Roteiro: Fannie Hurst e William Hurlbut. Intérpretes: Claudete Colbert, Warren William, Juanita

Quigley, Rochelle Hudson, entre outros. Música: Heinz Roemheld. Fotografia: Merrit B. Gerstad. 1 ARQ. (111 MIN), son., preto e branco. EUA: A Universal Picture, 1934. Adaptação do romance *Imitation of Life* de Fannie Hurst. Disponível em: <http://cinemaclassico.com/index.php?option=com_content&view=article&id=4312:imitacao-da-vida-1934-&catid=45:filmes&Itemid=54>. Acesso em: 13 set. 2013.

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. 4. ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011. 346 p.

LEÃO, Nara. **Nara**. Produção artística: Aloysio de Oliveira. [Rio de Janeiro]: Elenco, p 1964. 1 CD (ca. 41 min.). Remasterizado em digital.

LILENBAUM, Patrícia Chiganer. O teatro de Nelson Rodrigues: crime como redenção? **EMTESE**, Minas Gerais– UFMG, v. 13, n. 1, jan./abr. 2009. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2013/TEXTO%2011_jj.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2013.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). **Espaço e teatro**: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. cap. 5, p. 97-116.

LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca**: obras, autores e problemas da literatura brasileira – ensaios e estudos 1940-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 281-331

LINS, Ronaldo Lima. **O teatro de Nelson Rodrigues**: uma realidade em agonia. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. 223 p.

LOPES, Ângela Leite. **Nelson Rodrigues**: trágico, então moderno. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. 254 p.

_____. O trágico no teatro de Nelson Rodrigues. **FOLHETIM**, Rio de Janeiro, n. 12, p. 60-75, jan-mar 2002.

LOPES, Cássia. **Gilberto Gil**: a poética e a política do corpo. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 1-140.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997. 272 p.

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010. 206 p.

_____. **Depois do espetáculo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. 328 p.

_____. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2008. cap.2, p.21-40.

_____. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Editora Global, 1997. cap.16, 191-206, cap.17, 207-216, cap.18, p.217-227, cap.23, p.279-288, apêndice I e II, 294-325.

_____. **Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues**. São Paulo: Editora Global, 2004. 192 p.

_____. **Teatro em foco**. São Paulo: Perspectiva, 2008. cap.1, p.1-7; cap.4, p.14-22; cap.5, 23-28; cap.22, 91-116; cap. 25, p.121.

_____. **Teatro sempre**. São Paulo: Perspectiva, 2006. 230 p.

MAINIERI, Flávio. Fidelidade no hipertexto – a prática hipertextual em Leon Hirszman: o caso das adaptações de *A falecida* e *São Bernardo*. **Teorema** – crítica de cinema, Porto Alegre, n. 8, p. 46-51, dez. 2005.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003. 284 p.

MARTINS, Maria Helena Pires. Nelson Rodrigues: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios. **Literatura Comentada**. São Paulo: Abril Cultural, 1981. 111 p.

MARTUSCELLO, Carmine. **O teatro de Nelson Rodrigues: uma leitura psicanalítica**. São Paulo: Siciliano, 1993. 262 p.

MELLO, Alexandre; NUNES, Gustavo. **Vestindo Nelson**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.

MELO, Walter et al. O social, o mítico e o místico. **Cinemais** – memória, história, identidade, Rio de Janeiro, n. 37, p. 8-77, out-dez 2004.

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia**. São Paulo: Perspectiva / Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008. 236 p.

_____. Ação da linguagem e inscrição cultural na dramaturgia Brasileira. **Anais do IX ENECULT: encontro de estudos multidisciplinares em cultura**, Salvador – UFBA, vol.1, 2013. Disponível em: <file:///C:/Users/Enjolras/Downloads/Anais%20IX%20ENECULT%202013.pdf>. Acesso em 25 jan. 2014.

MEZAN, Renato. **Os sentidos da paixão**. In.: A inveja. Organização Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 128-156.

MONTEIRO, José Carlos et al. Leon Hirszman: ficção e confissão. **Cinemais**, Rio de Janeiro, n.1, p. 176-192, set-out 1996.

MOSTAÇO, Edélcio. **Nelson Rodrigues: a transgressão**. São Paulo: Cena Brasileira, 1996. 80 p.

MOTTA, Vera. Espécies freudianas do cômico em Nelson Rodrigues. **Repertório – Teatro & Dança**, Salvador – UFBA/PPGAC, ano 8, n. 8, 34-43. 2005.

NUNES, Luiz Arthur. Melodrama com naturalismo no drama rodriguiano. **Travessia – Revista de literatura brasileira**, Florianópolis - UFSC, n. 28, p. 49-62, jan./jun. 1994. Disponível em: <www.periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/.../16897/15463>. Acesso em: 23 jan. 2013.

_____. O melodrama no teatro de Nelson Rodrigues. **Portal Brasileiro de Cinema**. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/nelson/ensaios/03_07.php.> Acesso em: 03 jun. 2012.

PAULINI, Marcelo Mott Peciolli. **Alguns Aspectos da Dramaturgia de Nelson Rodrigues**. Campinas: Unicamp, 1994. 135 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Federal de Campinas, 1994. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000084225&fd=y>. Acesso em: 01 set. 2013.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Tradução Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2011. 324 p.

PEREIRA, Miguel et al. Leon Hirszman: foco narrativo e estilo em *A falecida*. **Cinemais**, Rio de Janeiro, n.1, p. 167-175, set-out 1996.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. **A musa carrancuda**: teatro e poder no Estado Novo. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998. 219 p.

_____. **Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. 196 p.

PRADO, Décio de Almeida. **Exercício findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987. cap. 26, p. 109-111; cap. 70, p. 261-263.

_____. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009. 150 p.

_____. **Teatro em progresso**. São Paulo: Perspectiva, 2002. cap. 23, p. 75-79; cap. 52, p. 179-181.

ROBERT, Márcio. **A menina sem estrela**: a experiência de Nelson Rodrigues entre a morte e a memória. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2007. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pós-graduação de Letras, 2007.
Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br:8080/dspace/handle/1884/11564>>. Acesso em: 19 jan. 2013.

ROCHA, Glauber. **Revolução no cinema novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 560 p.

RODRIGUES, Cassiano Terra. **Viver, morrer, ser lembrado**: *A falecida*, a peça de Nelson Rodrigues e o filme de Leon Hirszman. São Paulo: Correio da Cidadania, 2010.
Disponível em: <http://www.correiodacidade.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=5335>. Acesso em 30 jan. 2013.

RODRIGUES, Nelson: banco de dados. Disponível em:
<<http://www.nelsonrodrigues.com.br>>. Acesso em: 09 jul. 2013.

_____. **A cabra vadia**: novas confissões. Rio de Janeiro: Agir, 2007a. 470 p.

_____. **A menina sem estrela**. Rio de Janeiro: Agir, 2009a. 454 p.

- _____. **A mentira.** Rio de Janeiro: Agir, 2010. 175 p.
- _____. **A vida como ela é...** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. 533 p.
- _____. **A vida como ela é...** 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012a. 493 p.
- _____. **A vida como ela é...** em 100 inéditos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012b. 440 p.
- _____. **A vida como ela é...** em série. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012c. 343 p.
- _____. **Não tenho culpa que a vida seja como é.** Rio de Janeiro: Agir, 2009b. 262 p.
- _____. **Nelson Rodrigues por ele mesmo.** Organização Sonia Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012d. 272 p.
- _____. **O Óbvio Ululante:** as primeiras confissões. Rio de Janeiro: Agir, 2007c. 444 p.
- _____. **O Reacionário:** memórias e confissões. Rio de Janeiro: Agir, 2008. 728 p.
- _____. **Teatro completo:** volume único. Organização Sábado Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 11-294.
- _____. **Teatro completo de Nelson Rodrigues:** peças psicológicas. Organização Sábado Magaldi. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985a. 332 p.
- _____. **Teatro completo de Nelson Rodrigues:** peças míticas. Organização Sábado Magaldi. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985b. 332 p.
- _____. **Teatro completo de Nelson Rodrigues:** tragédias cariocas I. Organização Sábado Magaldi. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985c. 340 p.
- _____. **Teatro completo de Nelson Rodrigues:** tragédias cariocas II. Organização Sábado Magaldi. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 424 p.
- RODRIGUES, Stella. **Nelson Rodrigues, meu irmão.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. 324p.

ROSENFELD, Anatol. **A arte do teatro**: aulas de Anatol Rosenfeld (1968). Registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009. cap. 14, p. 383-390.

_____. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996. cap. 2, p. 46-48.

_____. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008. cap. 3, p. 149-158.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução à análise do teatro**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995. cap. 2, p. 101-141.

SAADI, Fátima. Moto perpétuo. **FOLHETIM**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 102-104, jul./dez. 2006.

SALEM, Helena. **Leon Hirszman**: o navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 327 p.

SAMPAIO, M. L. P. O demoníaco, o caos e o renascimento no teatro de Nelson Rodrigues. **Scribd** – World's digital library, Cascavel, 2000. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/106162050/00753-O-Demoniaco-o-Caos-e-o-Renascimento-no-Teatro-de-Nelson-Rodrigues>>. Acesso em: 10 dez. 2012.

SILVA, Elen Duarte Miranda e. Cinema e Literatura: mediações em Bonitinha, mas ordinária. **Memento** – Revista de Cultura, Linguagem e Discurso, Três Corações – MG, v.2, n. 1, 2011. Disponível em: <<http://revistas.unincor.br/index.php/memento/article/view/55>>. Acesso em: 29 jan. 2013.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Tradução José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. cap. 3, p. 83-116; cap. 5, p. 151-188.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro** – Revista de língua inglesa, literaturas em inglês e estudos culturais, Florianópolis, n.51, p.19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/9775>>. Acesso em: 08 abr. 2012.

STEEN, Edla Van. **Viver & escrever**: volume 3. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2008. p. 66-77.

TARKOVSKI, Andrei Arsensevich. **Esculpir o tempo**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 308 p.

TORRES, Walter Lima. O que é direção teatral. **Urdimento** – Revista de estudos em artes cênicas, Santa Catarina, UDESC, n. 9, p. 111-122, dez. 2007.
Disponível em: <<http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2007/>>. Acesso em: 22 out. 2013.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 1-27.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução Marina Appenzeller. 6. ed. Campinas: Papyrus, 1994. 152 p.

VITORELLO, Daniel Migliani. **Mantenha distância**: o imaginário obsessivo de Nelson Rodrigues. São Paulo: Annablume, 2009. 139 p.

WOLF, José. et al. **Cinema Brasileiro**: 8 estudos. Rio de Janeiro: MEC-EMBRAFILME-FUNARTE, 1980. 234 p.

XAVIER, Ismail. Campo e contracampo: Nelson Rodrigues no meio de campo. **Portal Brasileiro de Cinema**.
Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/nelson/ensaios/03_01.php>.
Acesso em: 01 jun. 2012.

_____. **Cinema brasileiro moderno**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 146 p.

_____. **Encontros**: Ismail Xavier. Organização Adilson Mendes. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. 296 p.

_____. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transferência. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. 212 p.

_____. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 382 p.

XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel. **O desafio do cinema**: a política do estado e a política dos autores. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. 96 p.

ZANIN, Luiz. A falecida: uma visão política do subúrbio. **ESTADÃO.COM.BR/Blogs**, São Paulo, 18 jan. 2010. Cinema, cultura & afins, Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/a-falecida-uma-visao-politica-do-suburbi/#>>. Acesso em: 21 abr. 2012.