

O RISO DIFÍCIL, UMA LEITURA DE *A FALECIDA*, DE NELSON RODRIGUES

Elen de MEDEIROS*

- **RESUMO:** A dramaturgia de Nelson Rodrigues é frequentemente associada à forma trágica e ao sentimento de tragicidade inerente à sua literatura e às suas personagens. No entanto, muito mais comuns do que se possa imaginar, as referências cômicas e de comédia permeiam o teatro desse dramaturgo, seja na base da construção das personagens, seja por meio dos elementos grotescos que ressaltam a vida degradante e sem saída em que se encontram. Este artigo tem por objetivo analisar a formação dramática de *A falecida*, estruturada na comédia, com certa tensão que revela sua tragicidade constante.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Nelson Rodrigues. Comédia. Tragicidade. Literatura dramática. Dramaturgia brasileira.

A estrutura cômica

A dramaturgia de Nelson Rodrigues, mesmo que carregada de sentidos (míticos, psicanalíticos, urbanos etc.), destaca-se pela elaboração estética. Assim, abordar a literatura dramática rodriguiana significa, necessariamente, passar por sua forma, lugar da inovação e ousadia maior do autor. Nos aspectos estruturais estão as principais características de seu teatro e os motivos pelos quais o dramaturgo se tornou cânone na dramaturgia brasileira moderna, a despeito de uma série de controvérsias e polêmicas envolvendo o seu nome. Investigar as pequenas nuances de sua dramaturgia, lançando um olhar mais atento ao pormenor, para depois ampliá-lo, significa compreender o que é o teatro de Nelson Rodrigues, já que “[...] a cena rodriguiana não é um veículo a serviço da fábula. É uma estrutura que se mostra como um jogo a partir do qual brotam os sentidos” (GUEDES, 2010, p.388).

Entre suas mais conhecidas peças, *A falecida* é comumente lida e avaliada como uma **tragédia carioca**, justamente por sua inserção nesse conjunto dramático, estabelecido por Sábato Magaldi. Há de considerar, porém, que a peça foi denominada **farsa trágica** em seu programa, fato bastante curioso, pois o autor,

* Pós-doutoranda em dramaturgia brasileira. USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas. São Paulo – SP – 05508-900. elendemedeiros@hotmail.com

em seu percurso pela literatura dramática, procurou inserir-se no universo dos tragediógrafos. Com isso, houve uma evidente tentativa de excluir o seu teatro do núcleo cômico. Mesmo considerando o seu frequente exagero e gosto pelas polêmicas, tomemos como exemplo seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ), em 1967, quando que afirma que:

[...] o teatro para rir é tão falso, tão amoral e tão imoral como seria uma missa cômica. Como se de repente o padre começasse a equilibrar laranja no focinho, como se os santos comessem a virar cambalhotas, como se os coroinhas comessem a dar bananas pra gente¹

Em toda sua obra dramática, encontramos poucas comédias: *Doroteia e Viúva, porém honesta*, ambas farsas irresponsáveis, *A falecida*, uma farsa trágica, e *Os sete gatinhos*, uma divina comédia. Ainda assim, há uma tentativa de dissociação dessas peças do cômico puro: *Viúva, porém honesta*, por exemplo, foi composta em resposta às críticas a *Perdoa-me por me traíres*. No dia 16 de setembro de 1957, foi publicada uma matéria no jornal *Última Hora em Tablóide*, de página inteira, em que se lia: “Assim é ‘Viúva, porém honesta’: uma gargalhada contra tudo e contra todos”. Também interessante observar que, nessa mesma página, o adjetivo incorporado à denominação de sua comédia foi “demoníaca”. Isso mostra, em uma primeira análise, o esforço empreendido para que o nome do dramaturgo não estivesse ligado às comédias ligeiras; para escrever uma peça desse gênero, que fosse então demoníaca, um cômico não para agradar ao público, mas para agredi-lo, provocando um riso difícil.

Apesar dessa resistência e da tentativa de ligar essas suas peças a uma certa agressividade, não são raros os textos com alguma interferência da comédia. Apenas como um rápido exemplo, a primeira peça do autor, *A mulher sem pecado*, se embasa fortemente na estrutura da comédia ligeira vigente até a década de 1940, apesar de ter sido qualificada pelo autor como um **drama**. Por sua vez, *A falecida*, nomeada de tragédia carioca (a primeira de um ciclo inteiro), também tem sua estrutura amparada nas bases da comédia. Acrescido a isso, os momentos protagonizados por Zulmira e Tuninho provocam uma ambivalência estética interessante, entre a personagem trágica – representada por Zulmira – e o tipo cômico – Tuninho, conforme análise que segue. Os momentos são risíveis pelo cotidiano exacerbado, que provoca o rebaixamento das personagens, pela intensificação do grotesco e pela linguagem coloquial, ainda que, em sua constituição geral, o texto carregue um sentimento trágico. Essa obra pode ser um exemplo prático do que escreveu Propp (1992): “Há casos de obras que, apesar de cômicas pelo estilo e pelo modo como são elaboradas, são trágicas por seu conteúdo”.

¹ Depoimento realizado no Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ) em 1967 (RODRIGUES, 2008).

Assimetrias em cena

A falecida pode ser caracterizada, como grande parte da literatura de Nelson Rodrigues, pela relação assimétrica das personagens. Aqui, no entanto, essa evidência funda o sentido intrínseco à obra, e por isso um estudo das personagens é necessário. Para isso, podemos partir da descrição de Propp de personagem cômica, já que da legião de tipos descritos é possível obter caracteres que permitem uma primeira abordagem do casal protagonista, Zulmira e Tuninho:

Cômicos podem ser os covardes na vida de cada dia (mas não na guerra), os fanfarrões, os capachos, os bajuladores, os malandrinhos, os pedantes e os formalistas de toda espécie, os unhas-de-fome e os enganados, os vaidosos e os convencidos, os velhos e as velhas que pretendem passar por jovens, as esposas despóticas e os maridos submissos etc. etc. (PROPP, 1992, p.135).

Enquanto Zulmira é a personagem que carrega em si o sentido trágico – aquela que percorre as etapas de sua própria destruição –, Tuninho é, como seu contraponto, uma personagem patética e pouco trágica.² Por essa diferença fundamental entre eles, não há uma destruição contínua e recíproca provocada por algum confronto, como nas ambivalências de outras peças do mesmo dramaturgo: Jonas x Senhorinha (de *Álbum de família*); Virgínia x Ana Maria (de *Anjo negro*) e Misael x Noivo (de *Senhora dos afogados*). Tuninho se ajusta muito mais no perfil do arquétipo cômico, seja pela sua condição de marido traído, seja por sua postura covarde perante a vida. Essa ambivalência trágico-cômica do casal não será, como nos outros exemplos, a responsável pela construção trágica da peça³ nem levará as personagens à derrocada. Vejamos como isso se processa no interior do texto, na construção de sua dramaticidade.

Magaldi (1985) identifica Zulmira como uma “provável Bovary suburbana”, cujas insatisfatórias atividades cotidianas a levaram a recorrer ao sonho: “O desconhecido fascina as criaturas insatisfeitas”. Ela se ampara na primeira oportunidade de traição para dar alguma cor à sua pálida realidade de subúrbio carioca. Mas naquele mundo raso, sem oportunidades, a vida inexoravelmente trágica a trará de volta ao seu universo, agora com a carga da culpa, pois Glorinha, sua prima, flagrou-a de braços dados com o amante. Na impossibilidade de realização (pessoal, amorosa, financeira) pela descoberta da infidelidade, resolve se vingar. Por isso, procura na morte a realização de seu maior desejo, última satisfação diante das frustrações vividas: quer um enterro de luxo que dê inveja à prima. Eis o caráter

² Xavier (2003, p.275-276): “Zulmira viva, a alienação de Tuninho é, no fundo, mais radical do que a dela. Por isso mesmo, ele não terá comando sobre a catástrofe que abala de vez seu pequeno mundo, assumindo uma dimensão patética, pouco trágica, dado o acanhamento de sua figura de homem solitário que não conhece sua condição”.

³ Sobre a construção trágica nessas peças, ver Medeiros (2009).

trágico que lhe é reservado. Depois de percorrer quadro a quadro a maquinação de sua morte glamorosa, de construir sua redenção com um enterro de luxo, Zulmira tem um “enterro de cachorro”. Essa é, então, sua última derrota.

Nos dois primeiros atos, são as preocupações da protagonista que dão corpo à ação da peça. Ela se inquieta, inicialmente, com o comentário da cartomante sobre uma mulher loira. Depois que Tuninho sugere Glorinha, a prima “oxigenada, mas loura”, Zulmira lhe atribui todas as suas mazelas: “Por essa luz que me alumia – essa gata está cavando a minha sepultura!” (RODRIGUES, 1985, p.69). Comentários desse tipo, que parecem despropositais e fora de contexto, vão se ajustando à tessitura dramática à medida que o mistério envolvendo o derradeiro pedido da protagonista é revelado, fato que acontece somente no terceiro e último ato. Essa personagem invisível, Glorinha, tem como única representação em cena uma música carnavalesca. Simulacro das regras sociais a serem seguidas, conforme afirmou Xavier (2003, p.271), ela é o “olhar da norma”:

O eixo da questão religiosa de Zulmira é a sexualidade, esfera central da culpa que potencializa a programação da morte e põe a personagem sob o domínio de um ascetismo que, na verdade, corresponde à internalização do “olhar da norma”, encarnado na prima Glorinha.

Há um tom de inveja, rancor e despeito de Zulmira em relação a Glorinha. Para provar que a prima não é tão virtuosa quanto parece, Zulmira sugere ao marido que a traia com a loira. É preciso que Glorinha tenha sua queda para a protagonista alcançar sua redenção moral: elas estariam, enfim, equiparadas.

Concomitante à alternativa de rebaixamento da prima, Zulmira se mira no exemplo de Glorinha para se construir moralmente. Segue, então, os mesmos passos da rival e se converte à Igreja Teofilista, joga fora seu maiô, não vai mais à praia e não aceita beijar o marido na boca. Nessa tentativa de elevação moral, há igualmente a necessidade de ressaltar a pureza de seu corpo, o que tenta fazer por meio da conversão religiosa. Livre dos pecados carnavais, e religiosa, sua integridade não seria posta à prova na hora da morte.

Zulmira – Tu me achas com cara de ir à praia? Agora que me converti?

Tuninho – Será que em tudo, agora, você me contraria? Põe o maiô, anda!

Zulmira – Não tenho maiô.

Tuninho – E o teu?

Zulmira – Joguei no lixo.

Tuninho – Mentira!

Zulmira – Te juro!

Tuninho – Que bicho te mordeu?

Zulmira – Não sei. Mudei muito. Sou outra (RODRIGUES, 1985, p.71).

Essa conversão forjada torna-se elemento da ironia rodriguiana, que apresenta e desvela a religião como possível máscara social, tão frágil quanto outras. O projeto inicial de Zulmira se enfraquece logo, primeiro perante sua confissão de que está apenas imitando a prima “Zulmira – E se eu quisesse ser cem por cento, assim, como Glorinha? Porque eu não gosto dela, mas justiça se lhe faça: tem linha até debaixo d’água!” (RODRIGUES, 1985, p.73); em seguida, pela revelação de que Glorinha só é um exemplo de moral porque teve um seio amputado devido a um câncer “Tuninho – Porque teve câncer e tiveram que extirpar um seio!” (RODRIGUES, 1985, p.77). Sem motivos para imitá-la, afinal agora a prima não é mais um exemplo por vontade própria, mas por força maior, Zulmira passa à concretização de sua vingança.

Se no primeiro ato a protagonista tenta se igualar ao exemplo de moralidade que é a prima, seu projeto de vingança se inicia no segundo: sabendo que a outra não tem um seio, acredita que ela não poderá ser vista nua no momento da morte. Acha, nesse detalhe prosaico, uma lacuna sobre a qual pode erigir sua superioridade, ainda que física, perante sua antagonista. Além disso, planeja então um enterro dispendioso para dar inveja à outra, pois acredita que ela estará assistindo de camarote a seu velório. Arquiteta seu plano em todos os pormenores, percorrendo lugares entre a funerária e o médico, comprando combinação nova e, por fim, dando indicações ao marido: ir à casa de João Guimarães Pimentel e pegar o dinheiro necessário para os gastos do enterro. Como último detalhe, aconselha: “E não diz que é meu marido... Diz que é primo...” (RODRIGUES, 1985, p.97). É a deixa para que Tuninho tome conhecimento da traição, do ódio e do desprezo que Zulmira tinha por ele. Seria esse o derradeiro erro trágico de Zulmira ou um ato deliberado de vingança?

Como se vê, são as angústias e desejos de Zulmira que comandam o desenvolvimento da peça até o final do segundo ato. Apesar das tiradas irônicas e gírias suburbanas, Zulmira tem certa complexidade trágica que não permitiria colocá-la no rol das personagens cômicas ou tipificadas de Nelson Rodrigues. A ideia obsessiva da morte, ou melhor, o desejo da morte para a realização de um ato de vingança, que a faz compor cada quadro de sua triste caminhada, aproxima-a mais daquele tipo de personagem que tem como única saída na vida a sua destruição. Zulmira se constrói como trágica na medida em que vai se elevando em direção à sua glória e, do alto de seus planos, tem sua queda na não realização de seu enterro de luxo. Submetida à sua insignificância, a falecida conhece seu momento de derrocada final, em que seu erro é castigado. Ora, estamos aqui diante de uma personagem que se configura à semelhança dos heróis trágicos, embora, por sua posição social, percorrendo falsas pistas, seria lida como personagem cômica. Mais uma vez, estamos diante da assimetria rodriguiana na composição estética de seu teatro.

Tuninho, por sua vez, é a figura patética e, ao mesmo tempo, cômica da peça. Cômica não apenas porque pode ser, por boa parte da ação, uma tipificação do malandro carioca, marido traído e alienado, mas também porque a maioria das passagens cômicas gira em torno dele. Apenas no último ato da peça é desenvolvido um perfil psicológico mais aprofundado da personagem, quando descobre a traição da esposa e, por fim, ao soluçar “como o mais solitário dos homens”. Ele é, acima de tudo, a própria imagem da derrota, pois sem emprego, traído pela esposa, não encontra uma saída para a situação em que se encontra nem com a extorsão que faz com o ex-amante da esposa. Ao chegar ao estádio de futebol, ofender os torcedores (“Seus cabeças-de-bagre!”) e jogar todo o dinheiro extorquido para o alto, depara com sua total desgraça e solidão.

Durante o transcorrer dos dois primeiros atos, a única motivação na vida de Tuninho é o futebol. Propriamente, o jogo do domingo seguinte, entre Vasco e Fluminense. Desde a primeira cena em que aparece, ele se mostra um torcedor fanático do Vasco. Cena, aliás, imprescindível para o desfecho da peça, não só pelo fanatismo futebolístico, mas também pela aposta que faz com Oromar, em dois gols de vantagem para o Vasco, e uma promessa:

Tuninho – Pois se eu tivesse dinheiro, dinheiro meu, no bolso, eu, sozinho, apostava com duzentas mil pessoas no Vasco. Havia de esfregar a gaita assim, na cara de duzentas mil pessoas, desacatando: “Seus cabeças-de-bagre! Dois de vantagem e sou Vasco!” (RODRIGUES, 1985, p.61-62).

Na continuidade da ação, ele protagoniza a primeira de uma série de cenas em que sobressaem o grotesco e o prosaísmo, que juntos, pelo tom exagerado que assumem, provocam a comicidade. Durante a conversa com Oromar, Tuninho para repentinamente o diálogo: “Aquele pastel que eu comi, parece que me fez mal. Chi! Vou chispando pra casa! *Bye, bye!*” (RODRIGUES, 1985, p.62). Além do uso de uma linguagem bastante coloquial – que evidentemente deixa transparecer uma tentativa de colocar a personagem em um patamar suburbano –, o mau gosto é ressaltado, colocando uma prosaica dor de barriga no anti-herói. Esse tipo de inserção grosseira provoca o riso:

Rimos daquilo que é grosseiro e grotesco, com expressões que vêm tomadas do corpo e de suas funções mais baixas, apropriando-se pela explicitação literalizante da diferença e da exterioridade do corpo, assim abolida durante o tempo do riso⁴ (MEYER, 2003, p.83, tradução nossa).

O uso dessa representação grotesca dos pormenores do cotidiano, por sua vez, não deixa de ressaltar um meio social disforme e caótico, que pode ser trágico ou

⁴ “*On rit de ce qui est grossier et grotesque, avec des expressions empruntées au corps et à ses fonctions les plus basses, en s'appropriant par l'explicitation littéralisante de la différence et de l'exteriorité du corps, par là abolie le temps du rire.*”

cômico conforme o tom empregado. Pavis (2003, p.188), em seu dicionário de teatro, observa que o grotesco está estreitamente associado ao *tragicômico*. Em seguida, faz a seguinte consideração:

Gêneros mistos, o grotesco e o tragicômico mantêm um equilíbrio instável entre o risível e o trágico, cada gênero pressupondo seu contrário para não se cristalizar numa atitude definitiva. No mundo atual, famoso por sua deformidade – isto é, por sua falta de identidade e de harmonia –, **o grotesco renuncia a nos fornecer uma imagem harmoniosa da sociedade**: ele reproduz “mimeticamente” o caos em que ele está nos oferecendo sua imagem retrabalhada. (PAVIS, 2003, p.188, grifo nosso)

A literatura dramática de Nelson Rodrigues carrega na deformação da sociedade representada, apresentando-a como desarmônica e assimétrica, sobretudo na relação entre os pares – e, nesse caso específico, do casal Zulmira/Tuninho. Em geral, o grotesco nesse teatro deixa transparecer um lado podre da sociedade em que as personagens estão inseridas, e foi ali colocado para apontar qual a ferida do ser humano está mais aberta, qual é sua pior faceta. Esse recurso, caro à literatura rodriguiana, evita que seus textos fiquem restritos a uma pura e simples representação realista da Zona Norte carioca. Em vez de se centrar nela, essa dramaturgia desfoca o real, enaltecendo o feio e tornando-o, em sua maior parte, risível.

Ao chegar em casa, saído do bar com a dor de barriga, Tuninho esbarra na porta do banheiro, ocupado por Zulmira, “numa atitude de ‘O pensador’, de Rodin”. Depois de breve discussão com a esposa, ele assume seu lugar, na mesma posição. Nada mais prosaico e grotesco. Sobretudo pela própria imagem do pensador, enquanto figura representativa de uma ação elevada e, naquele contexto, rebaixada a uma necessidade física. Esse aviltamento iguala Zulmira e Tuninho, que estão imersos em um espaço de limitações. É bastante significativo o fato de o dramaturgo colocá-los nessa situação justamente no primeiro momento em que contracenam, em um instante em que suas existências se convergem. Enfim, por meio desse pormenor, o autor nos apresenta um universo peculiar daquele casal, o da banalidade e incomunicabilidade. Ou ainda, o da solidão a dois: mesmo convivendo em um mesmo espaço, casados, dividindo a mesma cama, há um enorme descompasso entre eles, a total falta de interesse recíproco, cada vez mais acentuado no decorrer da peça.

(Tuninho, embalado pela voz da mulher, já adormeceu e ronca, sonoramente. Zulmira, porém, não toma conhecimento do sono profundo do marido.)

Zulmira – Tu acreditas que ela seja tão séria como diz? Hem?

(Tuninho, dormindo, responde com os seus roncos.) (RODRIGUES, 1985, p.68).

Enquanto Zulmira desenvolve verdadeira obsessão pela prima, Tuninho se ocupa com o futebol, com igual obsessão. Nos momentos em que dividem a cena, o diálogo geralmente é fora de sintonia, cada qual fechado em seu mundo particular, sem compartilhar as angústias e apreensões do outro. Já no final do segundo ato, há um novo momento de desarmonia entre o casal. Tuninho está absorto em sua preocupação com o jogador Ademir, que sofreu uma contusão, enquanto Zulmira se contorce cada vez mais com as tosses provocadas pela tuberculose:

(Zulmira dobra-se, na cama, tossindo com todas as forças. Sob a obsessão futebolística, Tuninho nem liga para a tosse da mulher.)

Tuninho – E se ele não jogar, não sei, não. Vai ser uma tragédia em 35 atos! Porque o Ademir, sozinho, vale meio time. Ah, vale!...

(Tuninho vem se debruçar sobre a mulher, que continua tossindo.)

[...]

(Tuninho, ao lado, já ronca. Nova golfada de Zulmira. Encosta o lenço na ponta da língua. Olha e, patética, sacode o marido.) (RODRIGUES, 1985, p.94).

Só a partir desse instante, e por um breve momento, eles têm uma compreensão recíproca: Zulmira tem seus derradeiros instantes e, como último pedido, deseja o enterro luxuoso. Tuninho se torna compassível e chora junto à esposa, prometendo-lhe que fará o possível para realizar seu pedido. Momento rápido, mas importante para a transferência da *hybris* de Zulmira para Tuninho: a partir de agora, é ele quem irá protagonizar a ação. A falecida reaparecerá no último ato em *flashback*, mas é a consciência de Tuninho que se tornará o centro da ação. Tuninho tem, enfim, seu momento de humanização, em que deixa a comicidade para absorver seu papel de personagem patética, cuja existência está fadada ao fracasso.

(Tuninho cobre o rosto com uma das mãos.)

Tuninho *(num soluço e dominado)* – Vai.

Zulmira – Oh, graças! E agora jura! Jura que atenderás o meu pedido! Jura!

Tuninho – Juro!

[...]

Tuninho – Meu amor, eu sei que tu mereces muito mais, não há dúvida... Mas a questão é o seguinte: estou desempregado, sem níquel... Ainda temos, da indenização que eu recebi, uns duzentos cruzeiros, no máximo... Onde é que eu vou arranjar tanto dinheiro? São trinta e seis mil cruzeiros!... (RODRIGUES, 1985, p.96)

A partir dessa cena é possível observar Tuninho com maiores detalhes, pois surge, enfim, espaço para apresentar suas apreensões. Desde o início da peça, pela primeira vez, a personagem tem iniciativas e decisões, de tal modo que age

com desmedida, dissimula, enfrenta Pimentel (depois de um rápido instante de desconcerto e medo), vinga-se de Zulmira, comprando-lhe o caixão mais barato possível, e cumpre sua promessa ao ir ver o jogo de Vasco e Fluminense e apostar com 200 mil pessoas na vitória do seu time. Tuninho provoca, nesse final de peça, um *golpe de teatro* que, aliado ao momento da morte de Zulmira, é responsável por dar ao texto um tom melodramático, em que o trágico e o cômico se encontram e se confundem. Também nesse ato, quando toma as rédeas da sua vida, ele depara com sua verdadeira face, a de um homem sem expectativas, cuja vida foi recheada de fracassos.

Nessa virada de comportamento, Tuninho desmonta o feitiço e enfrenta a desilusão total, não apelando sequer para o entusiasmo do futebol que o cerca. Só, ele internaliza a crise e desata no choro, conforme propõe a rubrica da peça (XAVIER, 2003, p.280).

Deparar com sua condição solitária não significa ter consciência dela. Enquanto homem solitário, ele não conhece sua condição humana. Ele pode ter um fim de malogro total (e, por certa perspectiva, um final trágico), mas não é uma personagem trágica – como bem observou Xavier, é patética. Pode-se acrescentar, ainda, que é uma personagem constituída pela comicidade, ao contrário de Zulmira.

Quadros do cotidiano

A casa funerária “São Geraldo” tem certa autonomia na peça, especialmente no primeiro ato. Ela surge independentemente do conflito Zulmira/Tuninho e projeta sobre o palco um quadro do cotidiano urbano: três funcionários, em um universo sem grandes perspectivas, que ganham a vida tentando vender enterros luxuosos. Pintura rápida de um mundo repleto de interesses deslocados, cujos pormenores prosaicos Nelson Rodrigues faz questão de sublinhar. Dentre seus funcionários, Timbira é o típico malandro e mulherengo, aquele que é desumanizado por meio de uma caracterização mais genérica. Há na personagem cômica, que pode escorregar para o tipo, como acontece aqui, a ausência de traços particulares:

A ausência de humanidade constatada ganha formas diversas, mas todas têm em comum a intensificação de um traço de caráter que chega a fazer desaparecer todos os outros e a substituir-se pelo nome do personagem cômico. [...] Encontramo-nos na presença não mais de caracteres, mas de papéis ou de funções⁵ (RANGER, 1996, p.262).

⁵ “L’absence h’humanité constatée prend des formes diverses, mais qui ont toutes en commun l’exaspération d’un trait de caractère qui en arrive à faire disparaître tous les autres et à se substituer au nom du personnage comique. [...] On se trouve en présence non plus de caracteres, mais de roles ou d’emplois”.

Em poucas linhas ficamos sabendo de seus traços fundamentais, pelas rubricas e pelos poucos diálogos com os outros dois funcionários. Apesar do nome próprio e de certa importância na peça, especialmente para a elaboração da ideia rodriguiana de fracasso, a personagem não adquire grande complexidade.

Na primeira cena em que a funerária é retratada, Timbira tem seu perfil traçado por um rápido comentário dos funcionários, em que afirma que “[...] o que [o] estraga é a mania de mulher!”. Essa sua característica é reforçada adiante, quando Zulmira vai lhe procurar para encomendar seu caixão, já no segundo ato. Interessado na protagonista, Timbira leva-a ao ponto de ônibus e tenta seduzi-la:

(Timbira olha para um lado e outro.)

Timbira – Posso chamá-la de você?

Zulmira – Querendo.

Timbira – Você me telefona?

Zulmira – Talvez.

Timbira – Quando?

Zulmira – No dia de S. Nunca (RODRIGUES, 1985, p.84).

Não seria preciso muito mais para definir Timbira, mas há ainda um comentário que resume o seu caráter: “E comigo não tem esse negócio de bucho, não, senhor! Sou da seguinte teoria: mulher é mulher e pronto!” (RODRIGUES, 1985, p.84). Mulherengo e malandro são os principais pontos de tipificação dessa personagem. Além de suas conquistas amorosas, Timbira faz de tudo para lucrar com as vendas de caixões e se dar bem com o freguês. Essa sua sagacidade, no entanto, não o impede de também ser logrado em sua empreitada. Zulmira morta, não haverá nem conquista amorosa nem enterro suntuoso. A ironia que recai sobre o perfil de Timbira, aliando-o à comicidade inerente ao tipo, se destaca ainda mais porque põe em contraste o logro sofrido pela personagem, colocando-o no rol de personagens cuja vida não tem alternativa senão o fracasso.

O dramaturgo não admite, em nenhum campo, uma leve ilusão. Na primeira incursão na tragédia carioca, o logro aparece ser o estigma fundamental do homem. Zulmira foi ludibriada até na morte, tendo um enterro barato, em lugar do enterro de luxo. Tuninho descobriu que a mulher o traíra. Pimentel pagou, pela aventura quase esquecida, um preço enorme – havia enterrado a mãe com a quarta parte do dinheiro entregue na chantagem. E Timbira não chegou a consumir a conquista, nem vendeu o caixão dispendioso. Une as personagens principais de *A falecida* a peça que vida lhes prega (MAGALDI, 1985, p.20).

Outras personagens também estão muito mais próximas dos tipos cômicos – o que não deprecia nem minimiza a complexidade do texto. Na medida em que o

dramaturgo as compõe nesse formato, os conflitos se centralizam na profundidade psicológica de Zulmira. Os tipos que a cercam em seu percurso servem, assim, para montar os quadros do cotidiano.

Madame Crisálida, Pimentel, Dr. Borborema são todas personagens estereotipadas e cômicas. A cartomante e o médico são os alvos de maior ironia no texto, traduzida sobretudo pela tipificação e pelo grotesco.⁶ Madame surge em cena com total desleixo: um prato, um pano de enxugar e um filho que não tira o dedo do nariz. Além do prosaico, que rebaixa a personagem, há o detalhe irônico do sotaque falso, que perde logo que termina a consulta. A primeira cena da peça, a propósito, é um primor quanto aos pormenores do cotidiano.

Eis alguns exemplos desse grosseiro desenho do cotidiano, um universo fechado e decadente daquele frequentado por Zulmira. Primeiro, a cartomante pede desculpas pela desarrumação, responsabilizando os filhos: “Quem tem criança, sabe como é! [...] E as minhas são de arder!” (RODRIGUES, 1985, p.58). Isso enquanto ela maneja um monte de cartas ensebadas. Em seguida, ela grita para dentro da casa devido à bagunça dos filhos e ainda solicita que cuidem da panela, pois deixou o aipim no fogo.

Em apenas uma cena, percebemos a presença de uma descrição pormenorizada de um ambiente em decomposição, quase um recurso naturalista. No entanto, como observado anteriormente, esse recurso é uma pista falsa, já que nos levaria a uma leitura crua da realidade exposta. Não é, entretanto, o que se percebe ao olhar esse momento no conjunto vivido por Zulmira. Há uma certa carga de ironia a ser considerada, que joga com outras referências para restringir o âmbito dos lugares suburbanos da protagonista, a partir do momento em que uma falsa cartomante descobre a presença de uma falsa loira com a qual se deve tomar cuidado e que determinará o desenvolvimento narrativo. Esse momento, arquitetado em detalhes minuciosos, joga luz à leitura das cenas que seguem, levando o leitor por caminhos ambíguos no percurso de *A falecida*.

Dr. Borborema está presente em apenas uma rápida cena, mas é o suficiente para completar a ambientação da peça, naquele mundo grosseiro e grotesco. A rubrica descreve o médico como um velho de avental. Examina a protagonista de forma muito singela, pedindo-lhe que diga “33” enquanto a ausculta. Diante das reclamações de Zulmira, de que sente gosto de sangue na boca, ele sentencia: “Tudo ok! Tudo ok!” (RODRIGUES, 1985, p.87). Ele termina a consulta mandando um

⁶ Os médicos, as cafetinas, os políticos são constantes alvos da ironia crítica do autor, que sempre os retrata da pior forma possível, detentores de características depreciativas e reportadas ao texto, geralmente, de forma grotesca. É o caso da cafetina avó do Noivo, em *Senhora dos afogados*, que se multiplicará em outras peças: *Perdoa-me por me traíres*, com Madame Luba, por exemplo. Nessa mesma peça, o médico que faz o aborto em Nair aparece em cena “chupando tangerina e expelindo os carochos”. São apenas dois exemplos do vasto rol desse tipo de personagem rodriguiana.

recado para Tuninho: “[...] E diz ao teu marido que, domingo, o Fluminense vai fazer a barba e o bigode do Vasco!” (RODRIGUES, 1985, p.87). Zulmira, aliás, reclama da consulta, fala que Dr. Borborema é um médico do “tempo de D. João Charuto, completamente gagá!” e que ele não achou nada em seu pulmão porque fez um “exame matado”.

Além dessas personagens-tipos que rapidamente passam pela cena, Nelson Rodrigues insere o coro no universo urbano do texto. Assim, a família de Zulmira (pai, mãe e irmãos), a vizinha, os parceiros de Tuninho na sinuca, os funcionários da funerária, todos funcionam como um coro às avessas, suburbano, longe de suas funções nobres de orientar o herói, mas próximos de uma de suas composições dramáticas: comentar a ação, mas à custa da fofoca. Não à toa, os comentários feitos por eles são sempre sintéticos e cômicos, como neste caso da família de Zulmira:

Sogra – Virgem Maria!

Tuninho – Afinal de contas, eu sou o marido. E se eu, por acaso, insisto, que faz minha mulher? Fecha a boca!

Cunhado – Muito curioso!

[...]

Sogra – Ora, veja!

Cunhado (*de óculos e livro debaixo do braço*) – Caso de psicanálise!

Outro – De quê?

Cunhado – Psicanálise.

Outro (*feroz e polêmico*) – Freud era um vigarista! (RODRIGUES, 1985, p.71-72).

Os funcionários da funerária “São Geraldo”, assim como a família de Zulmira, não possuem traços suficientes para sua caracterização como personagens. São figurativos, responsáveis por vários comentários ao longo do teto, que ajudam a situar o leitor em relação às outras personagens. Ora comentam o estereótipo de Timbira, ora ajustam a negociação do caixão luxuoso, sempre em atitude cômica. Ou seja, há uma variação do coro aqui, adequada ao universo retratado, pois não há nenhum tipo de afastamento das personagens; ao contrário, deparamos com a mescla desses dois elementos, que outrora foram constituintes de uma tragédia. Pode-se observar um deslocamento do coro tradicional: além da inversão de sua função, há também sua inserção em outro espaço dramático.

Na tragédia, os indivíduos se destroem por meio da unilateralidade de seu querer e caráter consistentes, ou devem, resignados, acolher em si mesmos aquilo contra o que eles mesmos se opuseram de modo substancial; na comédia, no riso dos indivíduos que solucionam tudo por meio de si e em si mesmos, intuimos a vitória de sua objetividade que, contudo, ainda se apresenta segura em si mesma (HEGEL, 2004, p.239-240).

Se, por um lado, na maioria das peças rodriguianas (especialmente em *Senhora dos afogados* e *Álbum de família*), pode-se perceber essa unilateralidade e consequente destruição da qual fala Hegel – mesmo que adaptadas a um universo menos nobre e repleto de inversões de valores –, no caso de *A falecida*, uma **comédia trágica**, as personagens destroem-se a si mesmas, trilhando um caminho tortuoso até sua queda total, o que lhes dá o caráter trágico. É uma comédia por sua estruturação nesse gênero, embora a comicidade de suas personagens não seja, segundo os pressupostos hegelianos, objetiva ou positiva. Quebrando paradigmas, o dramaturgo faz de suas personagens, mesmo as cômicas, portadores de sinais de fracasso e de desdita, unindo em muitas delas o que é desarmônico, causando no leitor um riso difícil, porque lida com a ambivalência de sentidos.

A tragicidade de *A falecida* fica a cargo de Zulmira e sua trajetória de **drama de estações**.⁷ Como a protagonista se apresenta mediante um conflito interno entre a aparência e a realidade, provocando falsas pistas em sua trajetória, ela carrega consigo aquela inevitabilidade das coisas, o desenlace indubitavelmente de derrocada: “O conflito fundamental das criaturas de Nelson é sempre o que se trava entre aparência e realidade, o pirandelliano conflito entre forma e vida, que resultará na fragmentação dos indivíduos” (FRAGA, 1998, p.159). Zulmira não consegue equilibrar esse conflito, o que a conduz ao logro total.

Por sua vez, paralelo ao uso de personagens tipificadas, há uma recorrente comicidade no texto. Grande parte dessas passagens é definida pela linguagem, tanto aquela utilizada nas rubricas quanto a dos diálogos. Em sintonia com o ambiente em que a ação se desenvolve, o subúrbio (decadente) do Rio de Janeiro, os diálogos são compostos em sua grande maioria por gírias e falas coloquiais. Não poderia ser diferente. Qualquer formalismo ali inserido pareceria deslocado.

O curioso é que essa estilização, tanto no verbal como no desenho das personagens, esteja, por obra e graça da maestria nelsonrodrigueana, em perfeita consonância com a pintura exata e precisa do ambiente muitas vezes sórdido e desagradável, quase naturalista, em que se passam ambas as peças [*A falecida* e *O beijo no asfalto*] (FRAGA, 1998, p.158).

Algumas das gírias utilizadas ainda são correntes: “Pintam o sete!” (Madame Crisálida); “Até aí morreu o Neves” (Tuninho); “larga-se para os cafundós do Judas” (Tuninho) – só para citar alguns exemplos de expressões retiradas das primeiras cenas de *A falecida*. Além do coloquialismo dos diálogos: “pode achar graça, achar bonito essa papagaiada, claro” (Zulmira); “Dá uma bijuquinha, dá!” (Tuninho); “Pode morrer até o raio que te parta que eu vou ao jogo” (1º funcionário). Esses são exemplos que, por seu uso bastante corriqueiro, denotam uma certa comicidade nas

⁷ Drama de estações ou *stationendrama*: esse é o nome dado à peça que utiliza uma sucessão de cenas curtas com o intuito de acompanhar a protagonista por todos os passos, segundo Fraga (1998).

cenar, comicidade antes não existente – é a partir de 1953 que Nelson Rodrigues irá acentuar a influência do urbano e, por conseguinte, as referências do cômico leve em suas peças. Esse cômico é diferente daquele existente nas peças míticas e também diverso do presente nas farsas – e há de se destacar que a comicidade, aparente ou velada, percorre toda obra de Nelson Rodrigues. Em *A falecida*, há o vínculo desse recurso ao corriqueiro destacado em cena, especialmente pelo uso das gírias e por um diálogo mais coloquial.

Interessante observar que, além desse uso ajustado das falas das personagens, as rubricas são escritas seguindo o mesmo princípio. No texto, o autor mantém a escrita bastante coloquial inclusive nas didascálias. Na rubrica inicial, que abre a peça, o dramaturgo escreve: “[...] Entra Zulmira de guarda-chuva aberto. Teoricamente está **desabando um aguaceiro tremendo**. [...] Durante toda a cena, a criança permanece, **bravamente, com o dedo no nariz**” (RODRIGUES, 1985, p.57, destaques nossos). Ou mais adiante, mas ainda na mesma cena: “[...] Madame volta com o baralho, sempre seguida do **piralho de dedo no nariz**” (RODRIGUES, 1985, p.58, destaque nosso). Na cena final do segundo ato, com Zulmira recém-falecida, dois novos personagens estão na rua. A didascália se refere a eles: “[...] Um deles **cava, num dente, com um pau de fósforo, numa dessas faltas de poesia absolutas**” (RODRIGUES, 1985, p.98, destaque nosso), em um exemplar momento de mau gosto presente também naquilo que é a presença do autor em um texto dramático. Já no último ato, quando Tuninho está dentro do táxi em direção à casa de João Guimarães Pimentel, diz a rubrica: “[...] **O chofer cai das nuvens** ante a pergunta do passageiro” (RODRIGUES, 1985, p.101, destaque nosso). São pequenos detalhes pitorescos que podem parecer desconexos à leitura superficial. No entanto, em conjunto, vão compondo na peça uma irônica visão daquela atmosfera em que as personagens estão inseridas e trazem à tona uma comicidade menos pesada que aquela exposta em peças escritas anteriormente. Não obstante, são esses pequenos detalhes dramáticos que ajudam a compor uma poética do *kitsch* e do grotesco a que toda literatura dramática de Nelson Rodrigues está ligada, definindo os caminhos desagradáveis escolhidos pelo autor.

Desfecho

A falecida é um texto que privilegia a mistura de sentidos e de gêneros, mas que curiosamente não os anula. Ao contrário do que se possa esperar nesses casos, ao propor uma peça que contém, em sua estrutura, elementos de variados gêneros, o autor não anula um sentido em favor de outro. O cômico, que possui variantes, é mantido como cômico e cumpre a sua função principal de provocar o riso; enquanto o trágico, por sua vez, é mantido ao longo da peça com a ideia de reforçar a inevitabilidade das situações a que as personagens são submetidas.

Se em sua estrutura cômica (uso de tipos, linguagem baixa e efeitos risíveis) a peça traz arraigada às suas personagens o inexorável fim trágico e solidão total do homem, há, inerente ao desenvolvimento da ação, a ideia de tragicidade da vida. Irrealizados os desejos, as personagens se constroem sobre as aparências, lidando com o insólito, e deparam com a realidade brutal, resultado de suas ações. Aqui, Nelson não recorre a recursos reconhecidamente trágicos, mas abusa das referências (sub)urbanas cariocas, do linguajar coloquial e gírias da época. A peça, assim, não está inserida naquele mundo mítico, tal qual *Senhora dos afogados*, mas pertence à esfera do gênero ligeiro com certa carga de inevitável derrocada. Pelo hibridismo dessa literatura, que brinca com as noções genéricas, misturando elementos e sentidos – e, com isso, impondo fundos falsos⁸ –, são justas as palavras do crítico Magaldi (1985, p.8):

Independentemente das considerações teóricas, a palavra “comédia” se associa, no sentido popular, ao riso e ao *happy end*. Nelson, com achados e tiradas, introduziu nessa fase de sua obra [das *tragédias cariocas*], os elementos cômicos. Mas o predomínio da acepção trágica de existência, uniforme no teatro rodrigueano inteiro, torna difícil assimilar qualquer de seus textos à idéia pura e simples de comédia.

Zulmira teve seu enterro de luxo sonogado, restando-lhe não mais que um caixão de quatrocentos cruzeiros, o mais barato da Casa Funerária “São Geraldo”. O caixão desejado, forrado de cetim com alças de bronze, carregado por cavalos de penacho na cabeça, acaba ficando apenas no desejo da suburbana protagonista, enquanto o marido procura sua catarse futebolística no Maracanã. Assim, a vingança contra a prima não se realiza, com todo o plano arquitetado voltando-se contra a própria Zulmira. Sua tragédia se cristaliza na não realização de seu desejo, como a de Tuninho na completa solidão em pleno estádio lotado. O casal, assimétrico e em descompasso, não encontra fim diferente. A ambos é reservada a queda do alto de sua pretensão. A nenhum deles é permitida a vitória.

MEDEIROS, E. de. The difficult laughter – a reading of *A falecida*, by Nelson Rodrigues. *Itinerários*, Araraquara, n.34, p.13-29, Jan./June, 2012.

■ **ABSTRACT:** *Nelson Rodrigues's playwriting is commonly associated to the tragic form and to the tragic feeling that is inherent to his literature and characters. However, much more common than people could usually imagine, comedy and comic references pervades his theater, either in the characters construction or in the grotesque elements*

⁸ Termo utilizado por Sussekind (1977) em seu ensaio sobre o teatro de Nelson Rodrigues. Ela se refere, no texto, à linguagem utilizada pelo autor. No entanto, essa noção de **fundo falso** pode ser ampliada à leitura de outros recursos estéticos dessa literatura.

*that emphasize the degrading and demeaning lives of those characters. This paper intends to analyse the dramatic construction of the play *The Deceased Woman*, which is structured in comedy, but with a tension that reveals its constant tragic qualities*

■ **KEYWORDS:** *Nelson Rodrigues. Comedy. Tragic qualities. Playwriting literature. Brazilian playwriting.*

Referências

FRAGA, E. **Nelson Rodrigues expressionista**. Cotia: Ateliê: Fapesp, 1998.

GUEDES, A. A precisão das falas e a concretude cênica em Nelson Rodrigues. In: **Folhetim. Especial Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Pão e Rosas, 2010. p.383-394.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética IV**. Tradução de M. A. Werle; O. Tolle. São Paulo: EDUSP, 2004.

MAGALDI, S. Prefácio. In: RODRIGUES, N. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. v.3, p.7-47.

MEDEIROS, E. Da construção de uma tragédia de Nelson Rodrigues: Senhora dos afogados. **Sínteses**, Campinas, v.14, p.218-244, 2009. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/sinteses>>. Acesso em: 26 out. 2011.

MEYER, M. **Le comique et le tragique**. Paris: PUF, 2003.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PROPP, V. **Comicidade e riso**. Tradução de A. F. Bernardini; H. F. Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RANGER, J.-C. La comédie, ou l'esthétique de la rupture. In: CONESA, G. **L'esthétique de la comédie**. Paris: Klincksieck, 1996. p.259-279. (Littératures Classiques, 27).

RODRIGUES, N. Depoimento para a posteridade realizado no Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ). 30 jul. 1967. In: **Arquivinho nº 4: Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Bem-te-Vi, 2008.

_____. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. v.3.

SUSSEKIND, M. F. Nelson Rodrigues e o fundo falso. **I Concurso nacional de monografias**. Brasília: Ministério da Educação e Cultura/SNT, 1977. p.7-35.

XAVIER, I. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Recebido em: 19/12/2011.

Aceito em: 31/05/2012.

