

3

A teatralidade na manobra dos efeitos do experimento

Meu esforço no escopo deste capítulo se concentrará no desdobramento da discussão dos efeitos produzidos por aparentes coadjuvantes da narrativa literária. Dedicarei as próximas páginas à presença da teatralidade na escrita do romance; à cena como espaço onde o *show* da vida acontece; e ao predomínio da oralidade na prosa. Creio que a conjugação desses fatores potencializa o experimento que o autor elabora no corpo de sua escrita para o leitor vivenciar.

3.1

O cruzamento da teatralidade com a ficção narrativa

Sente-se na obra de Nelson Rodrigues, desde logo, a força singular dos elementos artísticos. Entretanto, esses elementos, sobrepostos e fundidos numa técnica teatral em que o artifício não aperece, repousam em um *métier* tradicional e que recebe – e absorve – um imenso e castigante vendaval de acidentes emocionais e de estranha descoberta psicológica.

Jarbas Andréa

No capítulo anterior, entremostrando que a escrita projeta sobre o leitor a força da teatralidade através da técnica narrativa, pretendia colocar em jogo uma visão que intrincava embate entre arte e reflexão, abrindo caminho para a presente proposta de interrogação da escrita do autor Nelson Rodrigues em seu romance *O Casamento*. Agora, quero salientar a narrativa de ficção como zona de confluência da teatralidade com a prosa. Voltar esse olhar para o texto outrora julgado por seu conteúdo transgressor¹⁷ contempla uma *intenção* intuitiva e um *sentido* que a máxima atenção dispensada ao aspecto conteudista turvou em 1966, não permitindo digerir o potencial performático do livro.

Mas antes de seguir falando dessa intenção e desse sentido, os traços diferenciadores da minha investigação, acho necessário dizer por que venho insistindo com a palavra *teatralidade* e em que proporção estou lidando com ela neste trabalho. Existe uma ampla utilização do conceito teatralidade, contudo

¹⁷ “Quando o romance [*O Casamento*] chegou às livrarias, em plena ditadura militar, o governo do general Castelo Branco o proibiu, sob a acusação de ‘subversivo e indecoroso’”, escreve José Castello na seção Prosa e Verso de *O Globo* de 27 de janeiro de 2007.

ainda estamos longe de um consenso sobre sua compreensão. Os enfoques são tão diversos quanto enorme é a difusão do nome teatralidade no estudo de experiências cênicas de demarcações fluidas de território, onde há o embaralhamento de diferentes domínios artísticos. Para melhor embasar suas metodologias de análise, não raro, pesquisadores requisitam aporte à performatividade na sustentação do conceito de teatralidade, tornando-os instrumentos de operação teórica das experiências de caráter eminentemente cênico.

Não se deve esquecer que *O Casamento* é um bom exemplo de estatuto artístico em que o romance sofre intervenção da teatralidade, da manifestação de uma “materialidade espacial, visual, [dialógica], corporal e expressiva” nos signos da escrita, que performatiza e dá a ver a trama ao leitor. Diante de tal cena de fronteira, a performatividade ampara a teatralidade na “dissolução de limites entre obra e processo, ficcional e real”, sendo ambos vetores de leitura da escrita do romance aqui analisado na perspectiva do *teatro do verbo*, cuja constituição e formação da cena mental dependem do ponto de vista do leitor-espectador.¹⁸

Segundo Óscar Cornago, em seu *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad*,¹⁹

[t]odo fenómeno de teatralidad se construye a partir de un tercero que está mirando. Se trata de un acercamiento muy diferente al de la literariedad, pues un texto, ya sea en su sentido estricto como texto escrito, o en sentido figurado, como texto escénico, cinematográfico o cultural, existe al margen de quien lo mira. (CORNAGO, 2009, p. 5)

Diante disso, nesta pesquisa, concebo a teatralidade bifurcada em dois campos: o teórico e o prático. No primeiro, o termo assinala uma concepção de estilo que é o que faz a literatura rodriguiana ser como ela é e o que caracteriza a linha de raciocínio do escritor e a política que, de uma maneira ou de outra, ele trabalhou na totalidade da sua obra. No segundo âmbito, entendo a teatralidade como práxis do ficcionista, método de realização do espetáculo por meio da escrita em seu livro *O Casamento*.

¹⁸ FERNANDES, 2011, p. 12.

¹⁹ Artigo disponível em <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/view/2216/1788> Acesso em: 18 jan. 2013.

Fixo-me, por ora, no ponto da teatralidade enquanto tendência. Em seu franco *Teatro desagradável*²⁰, que reúne imperdíveis colocações acerca do que ele pretendeu com algumas peças e personagens, Nelson declara: “Na minha primeira peça [*A mulher sem pecado*] – a título de sondagem – introduzira uma defunta falante, opinante, uma meia dúzia de visões, uma personagem incumbida de não fazer nada, uns gritos sem dono”. Uma impressão a respeito da crítica à sua excentricidade acompanha o dado elucidador: “Eram algumas extravagâncias tímidas, sem maiores consequências. Mas tanto bastou para que alguns críticos me atirassem o que lhes parecia ser a suprema injúria: me compararam a Picasso, a Portinari, etc”.²¹

Alheio aos juízos (“louco”, “sujeito sem moral”, “obsceno”, etc.), ao combate e à guerra feroz ao seu teatro, Rodrigues continuou inovando no cenário cultural e incomodando grande parte do público, críticos e intelectuais. O teatro rodriguiano consolidou-se não apenas pela boa qualidade do texto, mas, sobretudo, pela ousadia e despudor com que levava ao espectador o incomum no teatro. Em um trecho do *Teatro desagradável*, Rodrigues desabafa:

(...) Devo acrescentar que, na época, eu não acreditava em mim. Em compensação, acreditava muito menos no teatro brasileiro e na nossa dramaturgia. No meu exagero, dividia os nossos autores em duas classes, a saber: a dos falsos profundos e a dos patetas. Esta última sempre me pareceu a melhor, a mais simpática. Julgamento, como se vê, sumário e injusto, pois sempre tivemos alguns valores solitários e irrefutáveis.²²

Se ele refere-se a si mesmo como um “pateta” da classe “melhor” e “mais simpática” em seu enunciado, ou se advoga em causa própria do lugar de “valor solitário” e “irrefutável”, não se pode dizer, senão que os dêiticos de sua fala são indícios de um autoreconhecimento. Do ponto de vista de Jota Efege²³, indiscutível é que

²⁰ Artigo publicado no primeiro número da revista *Dionysos*, editada pelo Serviço Nacional de Teatro em outubro de 1949. Todavia, foi consultada nesta pesquisa a edição do mesmo texto publicada na revista *Folhetim* de 2000. RODRIGUES, Nelson. “Teatro desagradável”. In: *Folhetim*, nº 7, mai-ago de 2000. Disponível em <<http://www.pequenogesto.com.br/index.php/portfolio/detail/folhetim-7/>> Acesso em: 9 mai. 2012.

²¹ RODRIGUES, op. cit, p. 7.

²² Idem, p. 6-7.

²³ Cf. EFEGE, seção Teatro do *Jornal dos Sports* de 15 de maio de 1951. Acervo CEDOC/FUNARTE Disponível em <<http://www.funarte.gov.br/poliglota/2011/78830/132163483907821880013216348396068635.pdf>> Acesso em: 6 abr. 2012.

[suas] cenas eram, sempre, reais, positivas, duras, fugindo às arrumações convencionais, aos “arregios” (sic) amenos, das peças burguesas. Não se preocupava [o dramaturgo] com o “happy end”, quase sempre fator importante dos êxitos popularescos, chave de muitos sucessos de bilheterias, de longas permanências em cartaz.

O não convencional, a gosto de Nelson, importunava sobremaneira numa época em que, de acordo com Bricio de Abreu, “a tendência geral [era] para que, em teatro, só se exp[usesse] mensagens de amor, de vida, de sentimentos – conflitos psicológicos, etc. – mas nunca as ‘podridões’ que a vida contém”. O teatro era visto como uma escola, “um meio de divulgação de cultura”, que busca soluções para “facilit[ar] a vida ao invés de expor chagas e podridões que ultrapassem qualquer mensagem de solução e beleza”. (ABREU, 1957)²⁴

O teatro de Nelson, definitivamente, bagunçou a ordem estabelecida e mantida como ideal de encenação, como coloca Abreu. Isso vem sendo sempre posto na ordem do dia. Em contrapartida, raramente se leva em conta que a dramaturgia nelsonrodriguiana aposta em “um teatro que se pretende real, que aborda temas do dia a dia, vividos por pessoas tão reais que se dissolvem na realidade quotidiana – mas que não é a realidade como é vista por todos e, sim, como é processada por um homem”. (MENDES, s. d., p. 19)²⁵

Outro tópico posto à parte é que a ruptura com a ordem dramática convencional – a meu ver um protesto feito através da arte e pela arte – questionava o padrão de teatro que havia se tornado um filão, a garantia “dos êxitos popularescos, chave de muitos sucessos de bilheterias, de longas permanências em cartaz”. O caos, aqui, faz todo o sentido como arma simbólica na luta contra a institucionalização de um regime, bem como a força do desagradável, a bandeira do teatro oponente, que queria se afirmar não pela conquista do público, dando-lhe mais do já esperado, mas surpreendendo-lhe pela atitude de contestação – entretanto, afirma o artista: “Infelizmente, minhas peças

²⁴ Cf. ABREU, Bricio de. “O caso Nelson Rodrigues”. Acervo CEDOC/FUNARTE. Disponível em <http://www.funarte.gov.br/poliglota/2011/78830/132163484003417560013216348405879215.pdf> > Acesso em: 6 abr. 2012.

²⁵ O tema do teatro que se pretende real, citado por Nelson Rodrigues em entrevista concedida ao repórter José Guilherme Mendes, é explorado no subitem 3.2 desta dissertação. Cf. MENDES, José Guilherme. *Nelson Rodrigues*. Acervo CEDOC/FUNARTE. Disponível em <http://www.funarte.gov.br/poliglota/2012/78830/132734181204237100013273418127884556.pdf> > Acesso em: 6 abr. 2012.

não são obras-primas. Se o fossem, teriam o direito de ser podres”.²⁶ A linha de fuga, aspiração do teatro de Nelson, é consoante aos seus incessantes reinvestimentos naquilo aniquilador de “qualquer mensagem de solução e beleza”; está muito mais ligada a uma pretensão de reforma do que a uma banalização do grotesco, grosseiro, desarranjador.

Se em 1941 Nelson tencionava ganhar dinheiro com *A mulher sem pecado*, seu primeiro drama montado, como Adriana Facina nos conta em *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*, deve-se registrar, ao lado disso, que essa mesma peça foi sua inspiração para a guinada que definiria sua carreira. A partir de então, ele se engajou com o “teatro sério”, radicalmente contrário aos *vaudevilles* e às chanchadas. Todavia, sua matriz não agradou a elite intelectualizada – a exceção foi *Vestido de noiva*, em 1943 –, que almejava a “formação de um padrão específico de gosto bastante aristocratizado e ligado ao conhecimento dos clássicos”, ou seja, ao teatro na linha do que se fazia na Europa. Para essa classe, cujo “padrão de gosto se relacionava a uma visão de arte como uma atividade elevada, quase sagrada”, o teatro de Rodrigues era uma barbaridade.²⁷

Falando sobre isso, o dramaturgo é objetivo:

[*Vestido de noiva*] pode não ter alcançado um resultado estético apreciável, mas era, cumpre-me confessá-lo, uma obra ambiciosa. (...) com o maior pasmo, vi-me diante do que, com certa ênfase, poderia chamar de consagração. (...) Com *Vestido de noiva*, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o, e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há, simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação.²⁸

Ansiava-se que o teatro alcançasse notável expressividade e reputação em solo brasileiro. Ou melhor, esperava-se, com o teatro, o estabelecimento de uma arte nacional oficial. Nelson Rodrigues, além de enxergar esse momento de precisão, empenhou-se em quebrar a rotina, dando basta no ramerrão, simbolizando um *esforço novo*. Desejava o reconhecimento público de valor como artista.

Porém, o esforço literário de renovação acabou confundido, por críticos e intelectuais consagrados, com insistência na torpeza, incapacidade literária,

²⁶ RODRIGUES, op. cit., p. 13.

²⁷ FACINA, 2004, p. 35.

²⁸ RODRIGUES, op. cit, p. 7-8.

apelações despropositadas de um autor incansável em repetir-se em suas peças.²⁹ Essa visão distorcida era um prato cheio para a imprensa, meio pelo qual circulavam as infâmias contra o “mau gosto”. Atacando o empobrecimento do seu teatro, oposto ao academicismo cultuado pela sociedade burguesa, à fuga da realidade e à beleza plástica, os críticos fizeram de Nelson Rodrigues alvo de um cerco silencioso, um movimento para sufocá-lo.³⁰ A imagem do autor, que por pouco não fora relegado³¹, sofreu danos severos com os sucessivos bombardeios.

Em função de sua aguerrida oposição ao teatro do riso, aos *vaudevilles* de grande sucesso, e da desordem causada pela mesma ao espectador – leia-se isso entre parênteses, visto que não se assumia abertamente –, “Nelson Rodrigues é um caso de teatro”, afirma E. Martins Gonçalves antes de perguntar:

Será válido o teatro do sr. Nelson Rodrigues? um teatro que deixa no espectador tão somente (sic) uma impressão de repulsa e náusea diante de tanta sordidez? A nobreza é uma das qualidades essenciais da tragédia. E nas peças do autor brasileiro há uma falta absoluta de qualquer elevação. (GONÇALVES apud NIMTZOVITCH, 1953)³²

²⁹ Por falar nisso, continua Rodrigues, “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, op. cit., p. 12)

³⁰ Em “O caso Nelson Rodrigues”, Bricio de Abreu retrata a ofensiva da crítica nestes termos: “Que discordem do sr. Nelson Rodrigues e do seu teatro, que achem a sua peça um escárneo, tudo estamos de acordo, mas que, para se exercer a crítica se ofenda um autor, da forma mais deselegante e fora de qualquer ética ou sentido crítico, é que não podemos concordar. O senhor Nelson Rodrigues procura as taras existentes nos seres humanos de suas peças e as exhibe, nuas e cruas, aos olhos dos espectadores. *É repugnante vê-las? Concordamos.* Mas, alguém pode negar que elas existam? Não cremos”. O destaque, em sua reportagem, corrobora o que venho dizendo sobre o efeito das encenações sobre o público. (ABREU, op. cit.; grifo meu)

³¹ Nelson explica: “(...) o sujeito não admitia que eu fizesse esse teatro. Ninguém admitia. (...) Ninguém me queria: eu era um tarado! O Alvaro Lins, que tinha me elogiado furiosamente, dizia: ‘O Nelson Rodrigues deixou de ser um caso literário: é um caso de polícia.’ Eu estava sendo interditado em toda peça; então, ele veio com essa conversa. O Tristão de Athayde deu uma entrevista dizendo que isso ‘era um caso de polícia’. A polícia tem o direito de intervir num caso desses”. (MENDES, op. cit.) A falta de solidariedade dos intelectuais, diante das sucessivas interdições da censura aos seus textos, Nelson não deixaria passar despercebida também em *O reacionário*: “Não tive ninguém por mim. Os intelectuais ou não se manifestavam ou me achavam também um ‘caso de polícia’. As esquerdas não exalaram um suspiro. Nem o centro, nem a direita. Só um Bandeira, um Gilberto Freyre, uma Raquel, um Prudente, um Pompeu, um Santa Rosa e pouquíssimos mais – ousaram protestar. O Schmidt lamentava a minha ‘insistência na torpeza’”. (RODRIGUES, 2008, p. 340)

³² NIMTZOVITCH, Oscar. “Comédia”. In: *Correio Paulistano*, São Paulo, 13 de agosto de 1953. Acervo CEDOC/FUNARTE. Disponível em <
http://www.funarte.gov.br/poliglota/2011/78830/132163484003417560013216348405879215.pdf
> Acesso em: 6 abr. 2012.

Mas Martins Gonçalves, como tantos outros, não soube compreender que a “falta absoluta de qualquer elevação” nas peças de Rodrigues (um ultraje para “os cretinos de ambos os sexos”, como dizia o autor) era proposital, fruto de um desejo inexorável, uma ambição inflexível, uma teatralidade fora da fronteira tradicional. Por isso, como Oscar Nimtzovitch observa ao citar as palavras de Gustavo Doria, “a presença de Nelson Rodrigues dentro do nosso panorama literário toma feições de revolucionária unicamente em face do novo ambiente onde muito poucos ou quase ninguém ousa quebrar a rotina, procurando novos meios e novas formas”.³³

Feições revolucionárias, sem extremismo, porque o teatro-arte de Nelson Rodrigues, ligado à liberdade de criação e avesso ao *establishment* artístico-cultural, fazia “da inovação e do inconformismo objetivos principais da arte. Sem o compromisso de agradar ao público, de satisfazer os padrões de gosto predominantes” (*vaudevilles*, *chanchadas*). Nesse ponto, por sua verve experimentalista no fazer artístico, o artista era chamado de revolucionário, vanguardista, cujo lema era “em vez de agradar, chocar; no lugar de seguir padrões, romper com todos eles”.³⁴

Já que se falou em “chocar” e “romper”, a maneira de Nelson Rodrigues colocar sua opinião em textos argumentativos revela, na escolha das palavras do seu discurso “dupla-face”, em que autodefesa e ataque (dirigido direta ou indiretamente) revezam-se constantemente, e na agressividade peculiar da enumeração de fatos e razões no decorrer da escrita crítica, a violência simbólica da articulação de Rodrigues. Violência nada infundada, se recuperarmos que tendo ele preferido o destino da contra-estabilização, do “desagradável”, do choque e da agressão do público na fuga intencional ao convencional, a força é indispensável ao seu propósito de fazer-se impor, sobressair-se, na feitura do descentramento.

O fato de o escritor insistir na contundência em suas respostas, visto por esse ângulo, reafirma uma *atitude*, a de afirmação pela diferença – da mesma forma que o seu teatro-arte buscava se estabelecer. Também no seu jeito pessoal de se pronunciar, fora do palco e da ficção, Nelson marcava, ou melhor, assumia publicamente uma distinção, a escolha por uma linha de fuga ao comunicar-se,

³³ Ibidem.

³⁴ FACINA, op. cit., p. 40.

caracterizando um modo de falar bem particular, politicamente articulado, ácido, em certa medida encenado (pelo jogo com as palavras e ideias que carrega), com seu efeito.

Partindo dessa premissa, conclui-se que, certamente, tanto os critérios da crítica jornalística soam, hoje, equivocados, pois os mesmos achavam-se presos às convenções burguesas e à verossimilhança de viés relista. Por outro lado, as respostas de Nelson Rodrigues apresentavam-se como estratégias para chamar atenção sobre seu trabalho. Por isso, há, talvez, em seus desabafos mais exagero programado do que indignação espontânea.

Todavia, o “furor crítico”³⁵ dos detratores de Nelson Rodrigues não lhes permitiu ver na idiosincrasia por eles repudiada uma vocação, “uma marca de espírito, um tipo de criação dramática”.³⁶ Para esse tipo de criação de pujante dramaticidade, as atrocidades habituais tinham importância dramática, pois por meio delas alcançava-se um visado resultado emocional nas “obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia”.³⁷

Alguns estudiosos da obra de Rodrigues dizem, com base nessa descrição, que suas peças são devastadoras e não poupam o leitor de atrocidades em série. Não por acaso. O poder de afetação da frase é um convite a uma reprodução generalizada da mesma por aqueles pesquisadores. Mas não basta fazer uso da afetação da sentença, é preciso relativizar o entendimento do seu sentido. A reflexão de Nelson dirime qualquer dúvida: “Considero legítimo unir elementos atrozes, fétidos, hediondos ou o que seja, *numa composição estética*”.³⁸ Dizendo isso, Nelson recoloca o significado de suas palavras onde ele deve estar: não só reforça o valor de elementos artísticos de rele procedência, cuja natureza deselegante e duvidosa podia causar estranheza a determinados receptores, mas também chama atenção para a *teatralidade*, isto é, sua estética, a linha

³⁵ A expressão, que o autor atribui a seus críticos, a propósito do discorrido no parágrafo anterior sobre a estratégia descursiva do exagero, indica que Rodrigues exacerba no intuito de chamar atenção para a diferença de seu teatro em relação aos demais, como também para, através da enfática rejeição dos reparos críticos, denunciar a hipocrisia da classe média (público de teatro e padrão de critérios da crítica jornalística).

³⁶ RODRIGUES, op. cit., p. 11.

³⁷ Creio que a metáfora (posição exagerada) tirada de doenças como tifo e malária define bem a violência, já apontada, com que Nelson Rodrigues fazia suas escolhas vocabulares. Tal agressividade visava deslocar o teatro do espaço cômodo de entretenimento para o de ação político-social transformadora, tanto dentro do seu projeto de arte cênica e também quando ele se descreve como vítima de incompreensão. Parte dessa reação enfática teria sido mais uma vez calculada para afetar o moralismo, embutido nas críticas e na postura do público. (Idem, p. 8)

³⁸ Idem, p. 13; grifo meu.

desagradável do seu teatro. Ou seja, os elementos portados pelo texto, e que nele desempenham uma função, é que acarretam o efeito estarrecedor, acionado durante a leitura ou a encenação, no palco. São eles – flor que brota do renegado chão – a *causa*, enquanto a peça, no devir da ação, torna-se sua *consequência*.

O que ponho em discussão, e pode ser reconhecido na leitura de *O Casamento*, é que essa mesma forma de pensar e produzir o texto teatral, de modo a conseguir desbaratar o leitor das peças através de um certo resultado emocional, pelo acúmulo, pela abundância, pela massa de elementos, como se ele estivesse experienciando dramatizações ao vivo, é também intrínseca à narrativa de ficção, destinada ao leitor do romance. Dessa forma, a leitura passa a ser uma experiência através da qual o leitor, ao envolver-se com o objeto promotor de sua vivência (o livro), pode sentir emoções variadas, estando, como se lê na epígrafe de Jarbas Andréa, sob efeito dos elementos artísticos sobrepostos e fundidos “numa técnica teatral em que o artifício não aparece”.

Pensando o que Jarbas Andréa afirma sobre o efeito dos elementos da técnica teatral, os referidos elementos artísticos, acredito, seriam a ação performatizada – na base do espetáculo teatral –, a cena – recurso figurativo (imagem ilustrativa) e estímulo sensorial (põe o perceptual a funcionar) – e a fala – fundamento dominante da enunciação teatral fundamental no despertar das sensações no andamento da leitura. Só não sei se os mesmos estariam submersos na abundante dramaticidade da escrita, ou encobertos pela técnica teatral da narrativa. Distanciando-me da posição de Andréa, prefiro acreditar que eles, pelo contrário, estão postos em evidência. São justamente os artifícios que Rodrigues manobra com o fim de aprofundar o realismo ilustrado por sua sintaxe e a entonação cênica do seu projeto literário em *O Casamento*.

O que se pleiteia agora, após conceituar o método de trabalho de Nelson Rodrigues, é qualificar como sendo teatralização na escrita a performance resultante dos elementos artísticos (ação sensível, cena e fala). Para tanto, entro no segundo nível conceitual de teatralidade para delimitar com mais clareza o que penso sobre a operacionalização de encenações feitas na ausência de atores, em situação em que a página impressa substitui o palco e o movimento ditado pelas palavras ocupa o lugar do corpo dos encenadores, no livro.

Mas antes da efetiva entrada, gostaria de fazer um aparte. Convém-me dizer o desafio que é examinar os já referidos elementos artísticos sobrepostos e

fundidos da técnica teatral rodriguiana pelo mágico teatro da palavra-ação, a responsável pelo “vendaval de acidentes emocionais” sobre o leitor e do leitor sobre a escrita³⁹ – considerando-se, de um lado, as referências culturais em que o leitor se apoia para interpretar o texto e, por outro lado, as percepções e sensações (prazerosas e desagradáveis) que tocam seu corpo durante a leitura. Falar em “desafio” é racional porque, de acordo com a conclusão de Pereira Junior no artigo *O que diz o indizível*⁴⁰,

muito ainda deverá ser dito sobre as coisas que não conseguem ser ditas. Sobre os sentimentos, impressões, terrenos íntimos que parecemos incapazes de expressar, para os quais as palavras fracassam, as frases se revelam ineficazes e, por maior que seja o nosso repertório e esforço, somos levados a crer que podemos tão somente tangenciar, sem talvez ter alcançado nenhum deles. (PEREIRA JUNIOR, 2012, p. 49)

Terminado o aparte, é hora de trazer a lente para junto da escrita e discorrer observações sobre o autogerenciamento da teatralidade como *performance em realização* ou *realidade* em um momento específico. Nesse sentido, a teatralidade, afirma Óscar Cornago,

es una realidad sostenida por una determinada estructura que cohesiona sus elementos y que no necesita el ser mirado por alguien para poder existir, sí quizá para ser leído o interpretado, pero su existencia es previa al momento de la interpretación. (CORNAGO, 2009, p. 5)

Complementando a afirmação de Cornago, enraizada no enunciado, argumentam Carli e Baugärtel, a realidade “coloca o leitor numa posição não mais passiva de um mero observador dos fatos descritos na narrativa, mas faz com que sua participação se transforme em um sintoma para a existência da teatralidade, fazendo-o cúmplice” da encenação. Desse ponto de vista, é válido frisar, a encenação *já é* “um objeto de conhecimento, um sistema estrutural que só existe uma vez recebido e reconstituído pelo [leitor], cuja leitura, evidentemente, toma por base os sistemas significantes produzidos em cena pelos criadores”.⁴¹

Separo, a fim de explorar a experiência de imersão do leitor percipiente, a atmosfera de algazarra do princípio do capítulo nove de *O Casamento*. Localiza-

³⁹ As emoções são geradas em duplo sentido: partem da narrativa para o leitor, que as retém, mas também deste saem em direção à escrita.

⁴⁰ Disponível em <<http://www.hottopos.com/mirand18/lcosta.pdf>>.

⁴¹ CARLI e BAUGÄRTEL, s. d., p. 169.

se ali um tipo de aquecimento para o ingresso no núcleo do capítulo, o *tête-à-tête* de Noêmia e Sandra, funcionárias da imobiliária de Sabino. Este estava ausente e o contador saía cedo. No escritório, a rivalidade e a expectativa por um Fluminense x Vasco anunciava-se por frases descritivas e pelo discurso das personagens.

O Marcondes abriu, em leque, três cédulas de cinco mil:

— Sou Vasco e dou o empate!

Alguém quis saber se o Brito jogava. Um outro jurou que Zezé Moreira era técnico até debaixo d'água. O Marcondes, com três notas, desafiava:

— Técnico não ganha jogo!

(RODRIGUES, 2006, p. 73.)

Nelson transfere para as palavras a euforia em torno do jogo de futebol. Tanto assim que Marcondes propõe a aposta valendo dinheiro, algo comum em se tratando da crença (ou paixão?) de torcedor. A ação condensada em frases rápidas no estilo indireto livre concretiza a fluidez natural da atividade dos corpos de um grupo de pessoas empolgadas em conversa, logra um efeito de ritmo continuado de fala a enunciados não produzidos, senão no ato de criação do autor.

Por essa maneira o narrador onisciente pode misturar a sua voz à fala das personagens a fim de reproduzir o que elas falam,⁴² ou o que elas não falam mas pensam, sonham, desejam, etc.,⁴³ em um efeito estilístico que esboça fluência e economia descritiva. No fragmento apresentado, porque o autor reproduz a fala dos homens do escritório por meio do discurso indireto livre, não se utiliza a pontuação tradicional do discurso direto, mas, por outro lado, há o emprego da locução “quis saber” e dos verbos “jurou” e “desafiava” que apontam elocução em uma estrutura de diálogo composta ao mesmo tempo do discurso indireto e direto.

O desapareço ao dinheiro motivado pela convicção do palpito “certo”, a inclusão de criaturas reais entre figuras fictícias (Brito⁴⁴, Zezé Moreira⁴⁵), a

⁴² Neste exemplo do capítulo 5, a fala da personagem se dilui na narração: “Era o que faltava. Prova o café. Não estava bastante doce. *Mais açúcar, mais, mais, pode pôr. Forte demais, o café. Ah, meu Deus, meu Deus!* Todos os abutres da família estavam assanhadíssimos com o casamento. Parentes que não via há séculos, telefonavam. Muitos ficavam girando em torno da noiva, farejando, quase apalpando”. (RODRIGUES, 2006, p. 37; grifo meu)

⁴³ Ainda no capítulo 5, um pensamento da personagem é revelado no discurso do narrador: “[Sabino] senta. *Não dou esse cheque, nem a tiro. Um tostão, não dou.* Entra o contínuo. Na bandeja, a xícara pequenina e solitária”. (idem; grifo meu)

⁴⁴ Hércules Brito Ruas (Rio de Janeiro, 9 de agosto de 1939 –) iniciou sua carreira de zagueiro no Vasco da Gama. Marcou época no futebol brasileiro atuando por times como Vasco, Botafogo, Flamengo e a Seleção Brasileira de Futebol.

dúvida quanto à escalação do jogador do Vasco, o apoio incondicional do torcedor inflamado ao treinador de futebol do Fluminense e a provocação de Marcondes creditam veracidade à discussão sobre o “jogo”. Este, entretanto, só existirá dentro da historinha dos colegas que proseiam de que Rodrigues se aproveita.

Além do mais, o conhecimento de mundo acerca de um debate pautado em futebol não só facilita a construção da imagem mental do bate-papo dos funcionários do escritório pelo leitor, mas também o faz verossímil aos seus olhos. A leitura projeta a cena do papel para a realidade, ainda que na mente que processa as sentenças do texto. Isso porque a ficção concorre para a realidade e a ela se abraça, graças ao apuro da sugestão da escrita.

Essa conexão entre o real e o que “parece ser” é fundamental para o entendimento da palavra “cena” em dois tempos: o da ação em curso e o real. Por tempo da ação se entenda o que situa o papo de futebol em um quando abstrato de improvável precisão. Já o tempo real é o momento da concepção da imagética no decorrer da leitura da prosa rodriguiana e da esbarrada do leitor com sensações recuperáveis pelo corpo, produzidas pela escrita performatizadora de eventos, também receptora de impressões.

A escrita de Rodrigues ora cruza, ora sublinha o limite do factual com a ficção. Ou, ainda, acaba com esse encontro dando existência autônoma (independente dos objetos como são ou como são percebidos) a um tremendo realismo, ao que se sabe ser dotado de realidade mas não real, como foi visto na já comentada conversa sobre futebol. Contudo, questionando mesmo a ilusão referencial, o aspecto de convenção, de mentira, de máscara da arte que imita a vida, indo ao encontro do que Barthes diz:

O realismo não pode ser (...) a cópia das coisas, mas o conhecimento da linguagem; a obra mais “realista” não será a que “pinta” a realidade, mas a que, servindo-se do mundo como conteúdo (...) explora o mais profundamente a realidade irreal da linguagem. (BARTHES apud PELLEGRINI, 2007, p. 140)

Falando ainda sobre a realidade irreal da linguagem, quero acrescentar que o mesmo pensamento da cena em dois tempos pode ser idealizado a partir do

⁴⁵ Alfredo Moreira Júnior (Miracema, 16 de outubro de 1917 – Rio de Janeiro, 10 de abril de 1998) treinou vários clubes durante a sua carreira (dentre eles o Fluminense Football Club, o Botafogo de Futebol e Regatas, o Sport Club Corinthians Paulista), e a Seleção Brasileira de 1952 a 1955.

conceito de encenação, da técnica artística de criação fantasiosa realizadora de um “espetáculo” na escrita, cuja falsa sinceridade ilude e impressiona o leitor. Dessa feita, a encenação nível 1 seria a dos personagens tendo uma discussão em um tempo anterior à entrada das equipes do Vasco e do Fluminense no gramado; a situação estaria no contexto do enredo de *O Casamento*. A encenação nível 2 resultaria da técnica narrativa do autor, que levaria o leitor a crer em uma discussão futebolística forjada pelo discurso, sendo inexistente na vida real; é parte externa à trama, criada na articulação do “teatro” do teatro por meio *da* e *na* escrita.

Um olhar voltado à procura dos elementos artísticos, ou melhor, atos de ilusão cênica na escrita, pode enxergar naquela cena da discussão pré-partida de futebol efeitos de encenação como a continuidade da fala ou o agito dos corpos durante a conversa dos funcionários, a sonoridade das vozes dos homens, o enxerto do “de fora” da narrativa – “dar palpite”, personalidades do esporte, menção à confirmação do jogador, defesa do trabalho do técnico de futebol – dando efeito de realidade ao jogo cênico, ao espetáculo. Utilizando-se do trivial⁴⁶, Rodrigues transforma em literatura uma conversa informal hábil em incitar impressões, sentimentos, sensações do leitor sob o efeito da dramatização “de acordo com a realidade”. A percepção dos atos teatrais marca o início do acionamento de sensações no corpo do leitor e este dirige em resposta à escrita teatralizada as sensações manifestadas enquanto lê; esta, por sua vez, as recebe e absorve.

Ângela Leite Lopes, pesquisadora do teatro de Nelson, endossa, outrossim, a existência prévia da realidade, defendida por Cornago, e a reinterpreta de modo a fundamentar meu estudo do drama verbal, para além das operações do teatro, propondo a seguinte questão: “O importante não é que Nelson Rodrigues trate de certos temas, é que ele os ponha em jogo, na medida em que o teatro põe em jogo [a construção da] vida”.⁴⁷ Olhando para *O Casamento*, vê-se descrições bastante assemelhadas ao que seriam cenas de teatro em exibição ao longo da narrativa, uma evidência (embora nunca fora confirmada pelo autor, nem publicada por

⁴⁶ A abordagem do trivial por Rodrigues dá ao trivial um revestimento interessante, inapelavelmente sedutor. A banalidade, a construção do autor em cima do que é corriqueiro no dia a dia, vira então algo “menor” com traços de literariedade, sofre uma transvalorização.

⁴⁷ LOPES, 1993, p. 12.

nenhuma fonte) do compromisso com sua veia dramatúrgica, mesmo fora dos limites do texto dramático.

(...) Abraçado à filha, [Sabino] fecha os olhos para saturar-se do seu perfume. Gostava de sentir o seu hálito. Nunca tivera mau hálito, nunca. E ela toda como cheirava bem, mesmo sem perfume, como cheirava bem.

Sabino lembra-se de uma noite, há bastante tempo. Glorinha teria uns 15 anos. Ele estava no quarto, de suspensórios. Usava o suspensório, porque o cinto podia magoar a úlcera. Entra Eudóxia (só a mulher o via sem paletó).

Vinha feliz:

— Imagina que eu estava olhando o cesto de roupa suja e vi, lá, uma calcinha de Glorinha, que ela mudou agora. Glorinha está incomodada. Sabe que nem o incômodo de Glorinha cheira mal? Não tem cheiro e o sangue é cor-de-rosa — e repetia, na sua vaidade de mãe: — cor-de-rosa!

Passou-lhe o pito:

— Parece maluca!

Desafiou o marido:

— Sou mãe e não tenho vergonha de dizer que cheiro o incômodo de minha filha.

— Eudóxia, é preciso um mínimo de pudor. Sabe o que é pudor?

Destampava o pote do creme:

— Sabino, eu te conheço! Quando Glorinha tinha seis meses, você cheirava na fralda o cocozinho dela. Ou não cheirava?

Agora Glorinha está sentada no seu colo. Brinca com os cabelos do pai. Ele sente as suas nádegas vibrantes. Diz, com a boca próxima:

— *Pai, o senhor hoje está bonito à beça!*

Ri, comovido:

— *Feio pra burro!*

(RODRIGUES, 2006, p. 34)

As partes do recorte acima dão a perceber o desempenho das encenações. Concentrando-se na passagem, o leitor identificará apenas dois momentos: um em que o narrador descreve os acontecimentos (em itálico)⁴⁸, outro em que as personagens protagonizam a dramatização (texto sem grifo). Enquanto descrevendo o que se passa, antes do súbito corte da narração para a passagem em que Sabino e Eudóxia contracenam, o narrador é atento ao estado dos corpos abraçados, ao pai cerrando os olhos para focar-se na inalação do perfume de sua filha, às informações complementares de um e de outro. Depois, retomando a voz, ele parece traduzir cada minuto de ação transcorrido no escritório do pai. Advérbio, expressões equivalentes (“agora”, “no seu colo”, “com a boca próxima”), e adjetivos (“sentada”, “vibrantes”, “comovido”) dão colorido às performances – isto é, aos verbos – (“está”, “brinca”, “sente”, “diz”, “ri”) que a escrita realiza na trama de *O Casamento*.

⁴⁸ Mesmo na cena que corresponde ao presente da narração, referente a Sabino e Glorinha, também há protagonismo, indicado através de diálogo.

Isso se aproxima bem da distinção elaborada por Bakhtin, que Marvin Carlson retoma em *Performance: uma introdução crítica*. Trata-se de três categorias de palavras dentro da narrativa, a saber:

direta (denotativa), orientada para o objeto (discurso direto de personagens, também unívoco) e ambivalente, quando o escritor se apropria de palavras do outro para um novo uso, mas não pode remover a marca de apropriação. Bakhtin vê esse terceiro processo como o objetivo da escrita da narrativa, situação na qual uma variedade de “vozes” pode ser ouvida dentro de uma única “fala”, fazendo surgir uma variedade de “sentidos” e também chamando a atenção para a abertura da fala e para sua performance dentro de um contexto.⁴⁹

Analisando o “entroncamento de falas” *O Casamento* segundo o esquema de Bakhtin, Sabino e Eudóxia, ao dialogarem, atropelam o discurso do narrador, de cuja voz Rodrigues se apropria contudo sem minimizar sua figura, na narrativa. Dessa forma, o tecido de vozes entremeadas reincide na operação da performatividade e da ação dramática. Em outras palavras, linguagem e construção de espetáculo virtual unem-se em uma *mise-en-scène*, conforme assegura Julia Kristeva, em que a

linguagem escapa à linearidade (lei) para viver como drama em três dimensões. Em nível mais profundo, isso também significa o contrário: o drama se torna localizado na linguagem. Um princípio maior então emerge: todo discurso poético é dramatização, permutação dramática (num sentido matemático) das palavras.⁵⁰

A linguagem monótona e cotidiana da comunicação é designada a uma esfera mais elevada, à teatralização, onde dá conta do “ato, [d]a intencionalidade do produtor do ato e [d]o efeito real ou presumido do ato sobre quem o testemunha”. Deve-se ter em mente que isso não exclui, de modo algum, o estatuto comunicativo da linguagem. Muito pelo contrário, pois “a comunicação ainda está envolvida, mas a ênfase não está na comunicação tradicional do conteúdo de um pensamento abstrato e unitário, mas num movimento original, um efeito, uma força”.⁵¹ Força essa de que a teatralidade, uma desestabilizadora lúdica do leitor, se apropria ao se apresentar como estratégia paralela à estratégia estrutural tradicional, porém sem dicotomizar a linguagem literária e a real, mas

⁴⁹ BAKHTIN apud CARLSON, 2010, p. 72.

⁵⁰ KRISTEVA apud CARLSON, op. cit.

⁵¹ CARLSON, op. cit., p. 76.

condensando-as em uma expressão artística que verbalmente demonstra um estado de coisas, ao passo que convida seus destinatários ao corpo a corpo para contemplá-la, avaliá-la e, principalmente, respondê-la. Uma expressão com a finalidade de “produzir nos ouvintes não apenas a crença mas também um envolvimento imaginativo e afetivo no estado de coisas”⁵² evidenciado ao leitor.

Por isso é que, a exemplo do teórico francês Patrice Pavis⁵³, tomo a teatralidade como sinônimo de encenação, descrevendo o funcionamento dos signos cênicos enquanto objeto empírico, além de contemplar a constituição do sistema de sentido pelo leitor-espectador. Sobreaviso, porém, que não intenciono proclamar nenhuma mutação de paradigma do teatro, com o deslocamento de um núcleo estabelecido para sua fixação em zona romanesca. Em vez disso, discuto a cena literária em *O Casamento* como uma “arte cênica relativamente independente do texto dramático”, ou uma *reteatralização* (conceito emprestado de Meierhold), no sentido de “estratégia de distanciamento do familiar pelo emprego de recursos do próprio teatro, de modo a chamar atenção para seu caráter de jogo e artifício”.⁵⁴

Em *O Casamento*, a prosa de Nelson Rodrigues viabiliza a leitura da reteatralização e o caráter do jogo porque enceta uma tentativa de reunir o dramático, o literário, o cênico e o performático na escrita que desagarra a cena do drama. Sendo, muito provavelmente, a teatralização embutida na escrita e o aspecto figural desta – de uma realidade parelha à nossa própria – os maiores artifícios de uma arte litero-dramática, herdeira emancipada da representação essencialmente teatral – e mantenedora do mecanismo que leva o público ao delírio a à catarse.

A “realidade” de que Cornago fala em *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad* é presente no corpo-escrita dessa arte. Ela já está lá, incrustada, à espera da “sacada” do leitor – portanto, o que se há de fazer é muito mais uma interrogação do sentido de uma realidade pré-existente. A própria realidade da cena de Sabino e Eudóxia desvia o leitor para uma noite em que sabino estava absorto em pensamentos nostálgicos, “de suspensórios”, quando sua mulher entra no quarto do casal para lhe falar, sem censura. Eudóxia acabava

⁵² Ibidem, p. 82.

⁵³ Definira a teatralidade como “aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)”. (PAVIS apud FERNANDES, 2011, p. 14)

⁵⁴ FERNANDES, op. cit., p. 14.

de cheirar a calcinha de Glorinha, que estava em período menstrual. Contava ao marido da sua experiência olfativa sem esboçar arrependimento ou qualquer restrição, “pura” e cheia de emoção. Ou, como dissera Sabino, sem pudor.

Entre as falas das personagens, notas complementares ora descrevem a circunstância (“Sabino lembra-se de uma noite, há bastante tempo”, “[p]assou-lhe o pito”, “[d]esafiou o marido”, “[d]estampava o pote do creme”), ora o movimento (“[e]ntra Eudóxia”), ora o estado da personagem (“[v]inha feliz”). Transmitem o clima exato da cena para o leitor-espectador viver as emoções da história. Continuo com esse argumento no seguinte trecho em que, em meio à balbúrdia dos homens em debate sobre futebol, a personagem Noêmia entra. As marcações, isto é, espécie de rubricas de Nelson, tão comuns ao texto dramático, em formato de brevíssimas notas, descrevem toda a movimentação. Essa mais se assimila com as tomadas de uma câmera que vai mostrando a sequência de acontecimentos em diferentes planos. Da imagem da discussão de todo o escritório sobre o jogo do Fluminense contra o Vasco, o leitor é espectador de um corte⁵⁵, uma transição do plano da abertura com o tema do jogo para o plano do *vis-à-vis* de Noêmia e Sandra, sendo a ligação de ambos feita pela tomada da personagem que passa. Veja:

Por aí que entrou Noêmia. Assim que a viu, Sandra pôs-se de pé:
 — Vem cá, vem cá!
 Parou um momento:
 — Que é? Que é?
 Imaginou: “Sandra quando souber, vai ficar besta.” Doente de curiosidade, pergunta:
 — Mandaste brasa?

⁵⁵ Acontece que o corte de cena também é feito com palavras, marcando a transição de momentos narrativos de tempos diferentes na escrita. Note este segmento do capítulo 5:

“[Dr. Camarinha] foi ligar o pequeno ventilador, em cima da mesa. Glorinha fumava e não tinha hálito de fumante. O Dr. Camarinha pensava na briga com o filho, na véspera do desastre. A pupila de Glorinha era de um azul translúcido, inverossímil. *O filho saíra de mais um emprego.*”

O pai perguntou:
 — Te despediram?
 — Me despedi.
 Ainda contido, quis saber:
 — Por quê?
 Quebrando um pauzinho de fósforo entre os dedos, disse:
 — Chato, muito chato.”
 (RODRIGUES, 2006, p. 42-43; grifo meu)

Nessa passagem, um evento anterior a outro evento no passado é deslocado para o “agora” da enunciação do narrador. A fronteira “passado mais distante/passado mais próximo” é inscrita na linguagem.

(RODRIGUES, 2006, p. 73)

A escrita transporta para o papel o deslocamento e o posicionamento das personagens em cena; ou seja, comunica em palavras o que seria da faculdade dos olhos: enxergar a mobilidade apenas evocada, mas não visível. Ademais, ela materializa a projeção do som em falas que podem ser lidas pelo leitor ou ouvidas, caso este faça ou escute a narração em voz alta de outra pessoa. Carrega também a voz da consciência da personagem que antecipa, em meditação, a reação da outra.

Segue a cena, para fornecer uma dimensão maior do segmento.

— Quer dizer que houve tudo?

[Noêmia] suspira radiante:

— Uma tragédia! E te digo mais: estou besta comigo mesma! Sabe que eu nunca pensei?

(...)

— Agora diz quem é o cara?

— Faz uma ideia. Adivinha.

— Não amola. Quem?

(...)

[Noêmia] faz uma boca de volúpia:

— Dr. Sabino.

— Mentira!

Feliz com o espanto da amiga, repetiu:

— Dr. Sabino, Dr. Sabino.

(...)

— Gostou de mim, fez fé, sei lá.

Olham-se no pequeno espelho. Depois, [Noêmia] tira a toalha por baixo do vestido. Mostra a calcinha.

— Comprei especialmente.

Então, coçando a cabeça com um grampo, a outra começa:

— Noêmia, eu não tenho nada com isso. Cada um sabe de si. Mas sabe que, na minha opinião, você fez mal.

Vira-se atônita.

— Que máscara é essa?

— Por que máscara?

— Mas claro!

— Noêmia, você fez mal. Eu não teria essa coragem. Não aprovo, não aprovo infidelidade. Eu tive outra criação, sei lá.

Pôs as duas mãos nos quadris:

— Deixa de ser cínica!

— Ah, a cínica sou eu? E você é quem trai o Xavier? Nunca passei meu marido pra trás.

(...)

— Não vai saindo assim, não. Quero te avisar uma coisa. Toma nota: se eu souber que você contou pra alguém o que eu te disse, se você tocar no nome do Dr. Sabino, eu te quebro a cara. Te meto a mão na cara. Experimenta, ouviu, experimenta!

Recuou, lívida:

— Você não entendeu. Falei pro teu bem.

— Conversa, conversa! O que você tem é mágoa! Mas está avisada, ouviu, sua filha-da-puta?

Começa a chorar:

— Noêmia, não fala assim. Você não conhece minha mãe. Sou tua amiga, sempre te defendi!

Quase cuspiu:

— Amiga, amiga!

— Palavra de honra! Eu falei por quê. A princípio, fiquei meio assim. Patrão, sabe como é. Mas quer saber de uma coisa? No duro, no duro? Foi bom. Bem feito pra mulher dele que entra aqui e não cumprimenta ninguém. Você reparou? A tal D. Eudóxia tem uma bunda de quem toma. Ouviu? Toma. Se ele for bom contigo, quem sabe? Pode fazer tua independência!

(RODRIGUES, 2006, p. 74-76)

O texto, de fácil adaptação no teatro, no cinema ou na TV, põe em relevo na leitura mais do que cenários ou imagens a serem captadas pelos olhos. Nele o ritmo intenso dos quadros e do movimento acelerado das cenas acentua a euforia das vinte e quatro horas de antecedência do casamento de Teófilo e Glorinha, a filha caçula de Sabino. O discurso direto insere as vozes de Sandra e Noêmia, vistas por vários ângulos. Temos, portanto, o recurso promotor de emissão do som audível ao leitor da escrita teatralizada e o da multiplicidade de planos de uma cena.

A performatividade da escrita nelsiana habilita até a captação de sons inaudíveis. Ora, certamente, a imaginação que se faz legível (“Sandra quando souber, vai ficar besta”) teria no palco outro recurso oportuno à sua transmissão à plateia de espectadores, como o cinema e a TV o teriam. No livro, no entanto, o prejudgmento saboreado por Noêmia em sua reflexão tem outra vez a escrita como veículo da mensagem que o autor endereça ao leitor em conjectura feita no plano das ideias da personagem – a escrita das encenações descortina o impalpável, o não dito, o invisível para o leitor. O visual, o sonoro e o não abordável em linguagem verbal, assim sendo, funcionam como performances textualizadas que tocam os sentimentos do leitor no decorrer da leitura.

Volto ao que Ângela Leite Lopes fala, no tocante ao tema posto em jogo na medida em que o teatro “põe em jogo [a construção] da vida”, com a finalidade de fazer um complemento. O conflito emocional da secretária (Noêmia) que trai o namorado ao ter um *affaire* com o chefe (Sabino) casado – o cerne da conversa das amigas dentro do banheiro do escritório – é trazido à tona quando encenado,

atingindo a consciência do leitor. No instante em que perturba o leitor, a infidelidade de Noêmia e de seu amante-chefe é absorvida não como abstração mas como fato hediondo concreto, “real”.

A crítica de Rodrigues já é a abordagem teatralizada do problema, o atentado contra a moral que virou notícia no escritório. Até Sandra, que diz não aprovar infidelidade e alega ter tido outra criação, é contaminada pela sordidez: “Se ele for bom contigo, quem sabe? Pode fazer tua independência!” O autor endereça sua crítica-dramatização realista no construído ato de significação, mas o faz de modo que a realidade enraizada na cena – próxima à do cotidiano – volta-se contra o comportamento de conveniência que esconde a hipocrisia. Tanto o que chamei acima de “atentado contra a moral” quanto a noção de “sordidez” (atribuída a Sandra) são exemplos desse endereçamento veiculado no ato de significação, não correspondendo à opinião do dramaturgo mas ao juízo do bom senso burguês, que a escrita teatraliza justamente para questionar. Estandarizada desse modo, sua crítica pode arrancar uma forte reação do público, sabedor de terem as personagens desobedecido à norma social de fidelidade, com a qual Rodrigues jogueteia, quebrando um tabu, uma convenção.

Vale lembrar que Noêmia vivia um relacionamento afetivo “estável” com Xavier, outro homem casado, e Sabino, aparente sério pai de uma família de classe média, traía a mulher regularmente. Logo, a cena, maquinada especialmente para mexer com o estado emocional de quem está ligado no curso da ação via acúmulo de sensações, conforme as falas vão trazendo novos elementos para o prolongamento da conversa, deixa claro que Noêmia e Sabino agiram de modo clandestino, desonesto e não consensual. Quando lendo a cena, o leitor defronta-se com um tema atual – comum à sua realidade – que gera desconforto ao ser retratado no “teatro” do texto narrativo. Aqui, ressaltando o que dizem Carli e Baugärtel, a encenação faz “o leitor sentir a realidade [tematizada], chamando atenção para si mesm[a]”. A presença da teatralidade é sintomática “na auto-referencialidade da escrita e no jogo consciente com o olhar do leitor” e sua percepção. Com isso,

a *forma* como é [construída] esta realidade, bem como a forma *como* [ela] é apresentada[,] é que estabelece a relação do que é comunicado e para quem [o recado] é endereçado ao mesmo tempo em que [o autor] coloca o leitor na posição de espectador. [Essa operação] ativad[a] pela performatividade [é] que

nos faz vivenciar através da escrita as emoções das personagens no lugar em que as figuras linguísticas falam através do fazer.⁵⁶

A falta de escrúpulo enquadrada tanto no ato de a personagem aspirar calcinha pingada de sangue ou fralda suja de detrito de bebê, ou ainda de engrajar-se com um homem casado, é radicaliza quando esses temas são levados a público em ambiência de alta tensão inclinada ao excesso, ficcionalmente desenhada com algum resquício de insólito, extraordinário, kitsch⁵⁷, em uma proposta de teatro diametralmente oposta à do teatro *cult* e do erudito. O teatro da construção da vida põe em jogo a crítica e a teatralidade, o *aparecer da coisa*, e não o efeito de ilusão de representação, tendo por canal o princípio de literalidade. (FACINA, 2004, p. 15)

O momento é oportuno para retomar a *intenção* intuitiva e o *sentido* que ficaram em reticências lá pelo início deste subitem. A leitura que faço da teatralidade, com o suporte da performatividade, lança luz sobre o possível intuito de transportar para a prosa literária de *O Casamento* trechos de teatralizações que convertem a narrativa em prosa dramático-literária pelo processo do jogo com as palavras, pela operatória do teatro verbal. Isso implica na plausibilidade da performatividade como agenciadora de um texto nada convencional, em que arte e visão crítica se fundem e se confundem no entrecho da história.

Outra implicação é que, sendo a escrita aquela que operacionaliza construções cenotécnicas para impactar em vez de ser aquela que copia a realidade que não interessa reproduzir, senão criticar, deve-se rasurar a forma deliberadamente intolerante como o texto foi julgado no lançamento do romance, em virtude de o seu conteúdo ter melindrado a moral da classe média. A manifestação do repúdio faz sentido, devo admitir, por não terem avistado em *O Casamento* um labor técnico que se sobrepõe aos argumentos de teor pseudo-conservador e que, certamente, poderia alçar *O Casamento* a um lugar mais digno, dado sua logística de teatralização de estreito laço com o exercício crítico.

Quanto à representação do real, cabe-me observar por ora que o leitor de *O Casamento* tem diante dos olhos um livro em que o ficcional não reproduz o real, e sim o mira e constrói um *real perspectivado* por meio de uma técnica teatral,

⁵⁶ CARLI e BAUGÄRTEL, op. cit., p. 169-170; grifo meu.

⁵⁷ José Carvalho de Azevedo percebe que Nelson se apropria das faculdades do Kitsch de uma forma muito particular em sua dissertação *O camaleão diante do arco-íris: a denegação do mau gosto em Nelson Rodrigues*.

uma camuflagem do próprio artifício de teatralização e dos elementos artísticos (ação, cena e fala) com os quais essa técnica causa ao leitor um “vendaval de acidentes emocionais”.

A distinção entre ficção e real e construção e retrato da realidade, esboçada acima, é o tema da próxima seção.

3.2

A animação da realidade pelo *teatro do verbo* na construção da cena: o efeito de “vida”

Minha vantagem considerável é que eu pertenço à ficção (...) Eu, realmente, não tenho grandes compromissos com os fatos. Eu falo muito no idioma da objetividade. O idioma da objetividade é justamente quem vive dos fatos, depende dos fatos, morreria afogado sem os fatos.

Nelson Rodrigues

Antes de começar a estabelecer as diferenças prometidas no fim da seção anterior, trarei aqui um panorama do lançamento de *O Casamento* e de um acontecimento subsequente a esse episódio. Partindo da propaganda bem executada e do quão eficiente foi seu estímulo, pensarei o papel do *merchandising* como promotor de vendas e gerador de tensão. Esse debate me proporcionará um suporte consistente para suspeitar do senso estético de retrato do real que a escrita de Nelson Rodrigues faria e divergir deste.

Uma requisição inicia a história que vou contar. A editora Nova Fronteira tinha sido criada. Em função disso, Nelson Rodrigues (que então contava com a coluna esportiva do jornal *O Globo* e a do *Jornal dos Sports* e participava semanalmente da mesa-redonda *Resenha Facit* e do *Noite de gala* – ambos programas de televisão da rede Globo – com o quadro de entrevistas *A cabra vadia*) foi chamado por Carlos Lacerda, que o insultou por tanto tempo⁵⁸, para escrever um romance. Então, “Lacerda deu-lhe um cheque de dois milhões de cruzeiros. Era algo em torno de novecentos dólares, mas para quem estava pendurado, foi ótimo”. Em apenas dois meses, o escritor terminou a encomenda e

⁵⁸ Sabe-se que Lacerda foi adversário político de Getúlio Vargas. Porque Nelson trabalhou para o *Última Hora*, jornal que apoiava a candidatura de Vargas, Lacerda o atacava acusando-o de ser contra a família e a igreja. Colaborou para a fama de imoral e de tarado reacionário do romancista.

lhe apresentou *O Casamento*. Contudo, Lacerda “ficou assustadíssimo”⁵⁹, teve receio de publicá-lo. Vendeu-o para Alfredo Machado.

O superaquecimento da venda do romance de 1966 confirmava seu sucesso no mercado editorial na época. Juntamente com *Dona Flor e seus dois maridos* de Jorge Amado, publicado pela editora Record, *O Casamento*, carro-chefe da editora Eldorado, entrou na lista dos mais vendidos. Sabe-se, pelas contas de Alfredo Machado (fundador da Record e, na época, também dono da Eldorado), que “em menos de dois meses, o livro havia vendido duas edições, totalizando oito mil exemplares”.⁶⁰ Inequivocamente, houve uma grande procura pela arte vista por muitos como “baixa literatura” nas duas primeiras semanas de setembro daquele ano.

Mas, para mim, o número fornecido por Machado (que não sabemos se de fato revelam a quantidade certa ou uma projetada) é explicado por um impulso motivador. Não se deve perder de vista o êxito de uma estratégia de *marketing*. A divulgação arrojada de Nelson Rodrigues tem o seu mérito na produção de desejo do público pelo livro “varrido de suicidas, incestuosos, assassinos, adúlteras e insanos”, como anunciado na orelha da primeira edição. O autor do potencial *best-seller* atiza a curiosidade dos receptores expressando-se assim: “[*O Casamento*] é uma experiência, não só literária, mas de vida, que o leitor não esquecerá, nunca mais”. Nelson é taxativo em sua apresentação: “o que faz o romance é o poder de criar vida e não imitá-la. Isso a que chamamos ‘vida’ é o que está no romance e não o que vivemos cá fora”. A promoção segue em tom interpelador: “assim, o personagem de *O Casamento* é mil vezes ‘mais vivo’ do que o leitor”. E desafiante: “(...) Diante [de Glorinha], do frêmito que sua complexidade irradia, a leitora finge e apenas finge que é mulher, finge que é humana, e finge ainda no leito do seu amor e de sua agonia”.⁶¹

O convite à leitura estava então feito na provocação endereçada ao leitor à moda Nelson Rodrigues. A convocação abre um diálogo com o público. A reiterada premissa rodriguiana de que a vida é criada em vez de imitada e a veemente crença de que o livro é tão vivo quanto suas personagens provoca um *feedback*: o leitor – em grande parte representante da classe média carioca –

⁵⁹ Ver <www.releituras.com/nelsonr_bio.asp>.

⁶⁰ RODRIGUES, 2006, p. 265.

⁶¹ Idem.

responde ao seu interlocutor com a compra do romance, apesar da suspeita (espontânea ou simulada) de que o conteúdo não lhe agrada. Entretanto, a “pudicícia” da manifestação contrária ao que se lia no livro, em última instância, acabou causando sua apreensão.

A portaria assinada pelo Ministro da Justiça do marechal Castello Branco, Carlos Medeiros Silva, demonstra a força coercitiva do regime militar, que se autoproclamava zelador da organização da família e abominava a “torpeza das cenas descritas e linguagem indecorosa [em] que está vazado” *O Casamento*, um “atentado” contra a família, os “princípios basilares de nossa organização social” e o matrimônio.⁶²

A reação do governo ia ao encontro dos interesses daqueles criticados no texto de Rodrigues, os membros da sociedade burguesa. Mas não por acaso. A portaria (ou a resposta positiva aos apelos de uma classe) era um sinal de prolongamento do pacto de cooperação mútua formado entre os militares do regime da ditadura e os burgueses. O Ministro da Justiça, assinando o documento, assegurava a validade do acordo político (não formalizado nem declarado abertamente) que colocava governo e aquele grupo da sociedade do mesmo lado, na luta contra o inimigo comum, Nelson Rodrigues.⁶³

Em *Um dever de consciência*, publicado em 19 de outubro de 1966, o jornal *O Globo* sai em defesa da atitude do governo da seguinte forma:

(...) é desagradável à nossa formação liberal proibir a circulação de trabalhos literários. Mas, por maior que seja o nosso respeito pela liberdade de criação artística e literária, precisamos concordar em que acima das franquias [de] que devem gozar artistas e escritores devem ser defendidos e protegidos pelas autoridades os princípios.⁶⁴

Vendo-se sem apoio do jornal em que trabalhava, Rodrigues, mais tarde, pediria demissão. Embora as acusações (que não só favoreceram o reconhecimento de *O Casamento* como um “escândalo” pela opinião pública mas também cooperaram para sua venda em larga escala) fossem tão contestáveis quanto a dita “defesa dos princípios”, o livro de Rodrigues foi inapelavelmente empurrado à censura em 12 de outubro de 1966 – primeiro romance censurado

⁶² Ibidem, p. 264 et. seq.

⁶³ A discussão dessa articulação política é aprofundada no capítulo 4.

⁶⁴ RODRIGUES, op. cit., p. 266.

depois do golpe militar de 1964. Por isso, a terceira edição cogitada pela editora Eldorado teve que ser abortada. Em fevereiro de 1967, *O Casamento* deixa de ser proibido. Contudo, seu reencontro com o público viria a acontecer só em 1975.

O alto número de vendas e o veto remontam, nessa breve introdução, à época da publicação da ficção narrativa que é objeto de estudo desta pesquisa. Deixando de lado os *flashes* referentes ao pós-lançamento do romance do ano de 1966, quero retomar a já mencionada questão da cópia do real e da forja realista de uma realidade para explicar por que acho oportuno distinguir real de ficção e retrato da realidade de construção, e para justificar por que penso diferente dos que veem Nelson Rodrigues como o ficcionista do real objetivo em *O Casamento*.

Para tanto, considero indispensável utilizar o próprio *merchandising* do livro como ponto de partida. Vejo no que Nelson Rodrigues disse sobre o potencial para criar vida, de que o marco de sua estreia⁶⁵ no gênero romance estaria imbuído, mais do que uma maneira de anunciar seu produto, já causando tensão, além de provocar o desejo do público. Quando pondero as palavras da propaganda de *O Casamento*, depois de lançar um olhar sobre a sua carpintaria (em vez de me apegar ao conteúdo da narrativa, como fora feito na história do episódio da censura), parece-me plausível que tenho, como objeto de estudo, uma forma de produção artística em que as operações *criar* e *pôr em movimento* a vida na cena pedem uma percepção que suscite uma discussão atenuada com a figuração da realidade interna à cena e do efeito de vida ali.

Em *O Casamento*, a realidade (que Cornago⁶⁶ detectara e Carli e Baugärtel⁶⁷ destacaram como sintoma de teatralidade) está contida na cena (a unidade fundamental ao teatro) do romance. Na cena a vida é gerada quando a realidade é nutrida de *atividade* pela sintaxe da díade *movimento em curso* e *sensação* e as personagens vão encenando a trama. Por isso é que o leitor, ao ler a cena no livro, pode ter seu aparelho perceptual sensibilizado pela teatralidade como o espectador que volta sua atenção para a realização do espetáculo teatral. Ainda que a cena não seja assistida ao vivo, o leitor vai experimentando seu pulsar, sua emoção e, sobretudo, sua força graças ao efeito que Nelson Rodrigues

⁶⁵ *O Casamento* foi o único romance assinado por Nelson Rodrigues escrito como livro. Seus outros romances foram publicados em partes, seguindo o modo de produção do folhetim.

⁶⁶ Ver *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad*, p. 5.

⁶⁷ Ver *Acionar palavras, gestos, cores e sons – Teatralidade e performatividade na escrita de Caio Fernando Abreu*, p. 169.

consegue com o arranjo verbal, com o modo como ele escolhe as palavras e as combina em sentenças de grande impacto cênico. Esse, inclusive, é extremamente importante no reforço da situação dramática ao final da conversa que Sabino tem com o futuro genro, Teófilo, no escritório da imobiliária:

— Da minha parte, farei tudo, tudo. Gosto de sua filha, amo sua filha. E creio que ela também me ama, claro. Temos tudo para sermos felizes.
O que ele dizia era correto, banal, direito e, ao mesmo tempo, torpe. “Por que torpe?” era a pergunta que Sabino se fazia, sem lhe achar a resposta.
Comoveu-se, novamente:
— Teófilo, estou falando demais. Eu o chamei aqui porque... Glorinha disse o que era?
— Fez mistério.
— Ótimo. É o seguinte.
Tira o cheque da carteira:
— Tenho aqui uma lembrancinha de casamento. Pra você.
Apanha o cheque, passa a vista na quantia.
Ergue o olhar:
— Cinco milhões?
— Pra você.
Teófilo olha ainda o papel:
— Por quê?
Com surda irritação, Sabino explica:
— O seguinte. Quando uma filha minha se casa, tenho por hábito dar um presente ao meu genro. Faço a mesma coisa com você. Entendeu?
O outro estava muito calmo:
— Dá licença?
Na frente do sogro, rasgou o cheque em pedacinhos. E depois foi pôr, no cinzeiro, o punhado de papel picado.
(RODRIGUES, 2006, p. 186-187)

O meticuloso impacto cênico tem por objetivo fazer o leitor atento às sensações da cena, que lhe são apresentadas com nuances ricas para que capte sua complexidade. Na promoção do encontro do leitor com momentos de fortes emoções como o que se acaba de ver, o protagonismo caracteriza o *show* da vida como encenação dramatúrgica levada à cena e como um acontecimento.

A instalação da cena na escrita é uma constante no processo criativo rodriguiano. Nelson inclui no seu romance, com igual energia, cenas vivas como as apreciadas pelos espectadores, no teatro. Através delas, indica e multiplica sensações. Dada a inscrição da cena performada no corpo-texto, produz-se uma ação-escrita como texto literário e dramático, simultaneamente.

No trecho que se segue, é interessante o fingimento de espanto no enunciado que deixa Glorinha exposta à possível censura moral do leitor, sabedor

das tantas que ela já aprontou pois este foi sendo informado sobre seu modo atrevido de buscar experiências ousadas (como relação sexual) com sua amiga Maria Inês e com o namorado desta, Antônio Carlos, na casa de José Honório. Sabino começa:

— O Camarinha é um santo – e insinuou a restrição –, quase um santo. Mas o filho, eu estive sabendo de umas coisas bem desagradáveis. Soube, por exemplo, que a tua amiga Maria Inês paga cinema pra ele. E ele nem desconfia. Aceita tranquilamente.

(...)

— Mas, papai, eu não tenho nada com o filho do Dr. Camarinha. Conheci ontem, nem conhecia. Não há nada, papai.

Sabino enxugou os lábios no guardanapo:

— Claro, claro. De mais a mais, você tem namorado firme. Não faria isso. Estou só avisando. Rapaz cheio de vícios, fuma inclusive maconha. Não é, Eudóxia?

A mulher suspira:

— Maconha, sim. Só o Dr. Camarinha não enxerga.⁶⁸

(RODRIGUES, op. cit., p. 152-153)

Entretanto, vê-se uma encenação contrariando o que Glorinha finge ser verdade (sua distância de Antônio Carlos), no jantar com os pais, nesta outra cena:

Depois do almoço, Eudóxia grita:

— Telefone, Glorinha.

— Quem é?

Quando soube que era Maria Inês, veio até a porta do quarto:

— Mamãe, eu e a Maria Inês brigamos. Não quero conversa com essa cretina.

— Que é que eu digo?

— Deixa que eu falo com ela. Falo, ah, meu Deus!

Eudóxia resmunga:

— Brigam por bobagem!

Apanhou o telefone. Ia dizer: “Não telefona mais pra mim.” Mas a outra gritava:

— Glorinha? Glorinha?

E deu a notícia:

— Sabe quem morreu? Acaba de morrer? Antônio Carlos, Glorinha!

Encostou-se à parede:

— Quem?

Soluçava:

— Antônio Carlos! Antônio Carlos!

Glorinha gritou também:

⁶⁸ Antecipar para o espectador o que as personagens não chegam a saber é uma prática muito difundida no teatro, para oferecer ao público uma maior possibilidade de contemplação do universo em construção no decorrer do espetáculo. O comportamento de Sabino e Eudóxia na cena indica que a prática da troca de informações que as personagens desconhecem foi usada com o objetivo de criar suspense, reação sensitiva que se desfaz no plano da narrativa, pelo menos para o espectador, na hora em que Glorinha torna seu corpo um instrumento de expressão de suas emoções, enquanto o estado de espanto de Eudóxia, diante do súbito “ataque” da filha, permite-lhe apenas conjecturar suspeição: “— Que Antônio Carlos? Fala. O filho do Dr. Camarinha?”.

— Não pode ser! Impossível! Falou comigo hoje! – E repetia: — Hoje, falou comigo!
 — Morreu, Glorinha. Desastre! O carro bateu no poste!
 — Ou está ferido?
 — Morto! Morto! Ouve, Glorinha, ouve! Viram Antônio Carlos na rua, com uma vela! Viram! No chão com uma vela!
 Glorinha não quis ouvir mais nada.
 Desligou e caiu de joelhos, debaixo do telefone. Mergulhou o rosto nas duas mãos e gemia grosso como um homem.
 Eudóxia veio correndo:
 — O que é? Que foi?
 A filha estendeu-se no chão:
 — Antônio Carlos morreu, mamãe. Morreu.
 — Que Antônio Carlos? Fala. O filho do Dr. Camarinha?
 Deitada, de bruços, ela batia no assoalho com os punhos cerrados.
 (RODRIGUES, op. cit., p. 156-157)

O que ela tinha garantido antes (“Não há nada, papai”) é desmascarado no recebimento da notícia da amiga. Embora Glorinha nada declarasse contradizendo-se, a mentira dita na ocasião da abordagem de Sabino é denunciada pela reação que seu corpo expressa ao saber da morte de Antônio Carlos por Maria Inês. A conversão de suas emoções em gestos expressivos (encostar-se à parede, gritar, negar-se a ouvir, deixar-se cair abatida, gemer, bater com os punhos no chão) excita o sistema sensorial do leitor, que os percebe e sente, na cena.

A cena (unidade de recriação da vida no texto) brota de modo a vitalizar a escrita, condiciona sua teatralização. A cena mergulha na escrita e a escrita deságua na cena, realimentando o círculo. Assim, cena e palavra se perseguem, se comungam e se perfazem em *O Casamento*. São elas o duo formador do uno da palavra-ação no corpo do texto.

A cena, essa célula cheia de vida, é então preparada objetivando-se mais do que entreter o leitor no decorrer da performance teatral romanesca. A cena energizada pela linguagem da performatividade nas encenações de Rodrigues é, pois, um núcleo produtor de percepções. Ao mesmo tempo em que dá a sentir o “teatro” encenado por sentenças que produzem sensações e expressam a mobilidade do espetáculo que se faz legível, é também a estrutura dentro da qual a vida do espetáculo se desenvolve e vibra.

Essa minha proposição a respeito da dupla funcionalidade da cena (conter e dispersar a vida sintetizada) tem relação direta com o raciocínio do trecho a seguir do *Teatro desagradável* em que o dramaturgo defende a personagem Ismael do seu *Anjo negro*:

O caso de Ismael foi interessante. Alegou-se, por exemplo, que não existia negros como Ismael. Entre parênteses, acho que existem negros e brancos piores do que Ismael. Mas admitamos que a acusação seja justa. Para mim tanto faz, nem me interessa. *Anjo negro jamais quis ser uma fidelíssima, uma verecíssima reportagem policial.* Ismael não existe em lugar nenhum; *mas vive no palco. E o que importa é essa autenticidade teatral.* (Folhetim, mai-ago de 2000, p. 12; grifo meu)

Ao referir-se àquilo que “não existe em lugar nenhum” porém “vive no palco” (Ismael), entendo, a princípio, que a função autoral é criar e dar *sopro de vida* à personagem, à realidade por ela vivida (inerente à cena) e à cena (conjunção de movimento e ação). Diria mais: Rodrigues enfatiza, por meio das frases, que o palco não é apenas o lugar onde a cena é dramatizada, mas também que é ali que ela irradia a vida com autenticidade. Por isso o palco não pode ser o tablado por onde a vida transita; é mais ainda: um espaço onde se dá a recriação da vida na realidade da cena.

Mas também se pode falar em “vida sendo recriada na cena” no tocante ao livro *O Casamento*, já que a recriação da vida é um efeito originado pela técnica do *teatro do verbo* que afeta o leitor e suas emoções. Assim sendo, fazendo uma analogia com *Anjo negro*, tem-se a passagem do drama do palco físico para a sua performatização com o uso das palavras, que o materializam e vivificam.

Em última análise, tenho a impressão de que levar a vida para dentro de *O Casamento* e propiciar ao leitor a experiência de senti-la “pulsando” estaria acima das diferenças entre o palco e o objeto livro. A finalidade artística maior (Rodrigues deixara a descoberto repetindo sua alusão à vida) era fazer a cena irradiar a vida. O meio, portanto, é uma consequência secundária, sendo primária a cena portadora da vida. Então, olhando pelo lado do experimento da vida, o palco em *Anjo negro* é na verdade só um *recurso* para promover uma experiência percepto-sensorial, assim como as palavras desempenham o papel de “recurso” no livro.

Apesar de impresso, o drama encenado em palavras mantém sua autenticidade teatral. Tanto é assim que “o personagem de *O Casamento*”, como escrevera Nelson Rodrigues, “é mil vezes ‘mais vivo’ do que o leitor”. Aliás, porque o romance “é uma experiência, não só literária, mas de vida, que o leitor não esquecerá, nunca mais”, a autenticidade já é um produto do sistema estrutural

(significantes produzidos em cena pelo criador) do texto. Na recriação da vida por meio do “teatro do verbo”, o gesto metaforicamente referido acima como “dar sopro de vida” corresponde exatamente ao que Rodrigues denomina “o poder de criar vida e não imitá-la”.

Note-se este fragmento:

Tudo como sempre. Nada mudara. Ela fora deflorada [por Antônio Carlos] e não estava nervosa, nem sentia medo, nenhum, nenhum. Um mulato bonito de escola de samba vira o seu defloramento. E, antes de ser deflorada, fora possuída por uma menina.

(...) Glorinha ficou na extremidade do corredor, cantarolando. Pouco depois, ouviu o barulho da descarga. Imagina que o pai também fizera xixi. O barulho da descarga ofendia e humilhava Sabino.

Antes de sentar-se para o jantar, brincou com a filha. Disse-lhe coisas de namorado. Ao ser beijada, ela sentia o hálito do pai. Sabino tinha uma boca cheirosa de moça, de menina.

(...)

Glorinha ria, conversava, brincava, como se não tivesse havido nada. “Se papai soubesse que eu fiz amor com Maria Inês.” Sentam-se para o jantar.

(RODRIGUES, op. cit., p. 151-152)

Em cada sentença há uma ação, em cada ação há uma performance da personagem (uma demonstração do poder de criar a vida). A vida manifesta-se no interior da cena e dela ejacula. Irrompe já com sentido e pulsação, com estímulos sensoriais que provocam a percepção do leitor. A vida é, portanto, real dentro da ficção, porque sua realidade *figurada* e não *copiada* pode ser sentida, experimentada.

Se a vida é, grosso modo, uma realidade ficcionada, quer dizer, irreal, ela não poderia ser misturada com o factual, o real puro, o “modelo”. Se o realismo (eis a palavra!) da vida em *O Casamento* é apenas um efeito obtido mediante a invenção do autor, não se pode definir esse livro como sendo *real* senão *ficção narrativa realista* produtora da sensação que faz parecer “real” o que “parece ser”. Tudo ali é ficção verossímil, com distância entre real e ficção, “respeitando-se, apenas, o fato de que [o produtor da verossimilhança] assegura ao leitor [mais do que] a impressão de um contato imediato com o mundo real”⁶⁹, o contato direto com a vida.

Para pôr o leitor em contato direto com a vida, Nelson Rodrigues talvez extrapole no apelo ao “vender” a *realidade* viva, tão viva quanto as personagens

⁶⁹ PELLEGRINI, 2007, p. 142.

de *O Casamento* (enquanto experiência literária). Extrapola fazendo o que sua escrita faz: instigando o sensorial, o perceptual e o emocional do leitor. A escrita, em alguns casos, leva o leitor ao extremo da experiência. Nesse nível, a ficção é absorvida pelo real e só este parece existir. O leitor, então, pensa que é real toda a informação que lhe chega através de seus sentidos dali da escrita, quando até esse equívoco de interpretação não passa de um resultado da performance da escrita.

Mas além de falar de vida como sendo um dos elementos constituintes do seu texto, (talvez querendo tornar mordaz seu discurso, como era de praxe) o romancista trouxe à luz outro aspecto merecedor de realce ao afiançar “*Anjo negro* jamais quis ser uma fidelíssima, uma veracíssima reportagem policial”. Quero partir não da frase mas desse “não” à fidelidade e à veracidade para desenvolver minha hipótese de que o termo *construção* (no lugar de *reprodução*) seria mais adequado para definir de que resulta a cena onde se figura a realidade.

A epígrafe de abertura desta seção traz declarações incisivas de Rodrigues, feitas durante uma entrevista⁷⁰: uma negando que ele possa ter grandes compromissos com os fatos, outra revelando o que ele pensa daquele que é dependente – refém – dos fatos (“idiota da objetividade”). Quando indagado se separava a realidade dos fatos pelo repórter José Guilherme Mendes, o escritor responde:

Claro. E, sobretudo, eu retifico os fatos. Dou-lhes outra dimensão. Por isso, desde garotinho, eu era o homem da imaginação desenfreada. Eu gostava de histórias, de fazer histórias. Quando era a hora de *fazer composição* como se dizia, a minha invenção inundava a sala de aulas. As professoras ficavam bestas! (MENDES, s. d., p. 18; grifo da notação original)

Sobre o hábito de inventar histórias (segundo o entrevistado, vindo da infância), consta de algumas fontes⁷¹ esta passagem da vida de Nelson:

⁷⁰ Cf. MENDES. *Nelson Rodrigues*. Acervo CEDOC/FUNARTE. Disponível em < <http://www.funarte.gov.br/poliglota/2012/78830/132734181204237100013273418127884556.pdf> > Acesso em: 6 abr. 2012.

⁷¹ A título de comparação, no *Teatro Completo* lê-se: “Queria contar aqui que, um dia, houve um concurso de composição na minha classe. (...) Geralmente, tínhamos de escrever sobre estampas de vaca ou de galinha com pintinhos. (...) O julgamento durou dois dias. Veio o resultado, com dois premiados: — eu e outro menino. O meu rival descrevia o passeio de um rajá no seu elefante favorito. (...) *Na minha história, uma mulher traía o marido*. (...) *No fim, o marido descobria tudo e esfaqueava a mulher*. O prêmio ao rajá e ao respectivo elefante era uma concessão ao convencional. No meu caso, foi com um certo escrúpulo e pânico que a professora dera o prêmio à carnificina. Direi, a bem da verdade, que a minha historinha causou um horror deliciado. (...) Eu era, para todos os efeitos, um pequeno monstro. Sim, foi esse meu primeiro escândalo. Eis o que

NR – Aos sete anos de idade, na escola Prudente de Moraes, na Tijuca, a professora [dona Amália Cristófano], que toda vez mandava a gente escrever sobre uma estampa de vaca, ou sobre uma estampa de galinhas, com ovos e etcêtera, ela disse: “Bom, hoje vocês vão inventar uma história de sua própria cabeça. E vamos fazer um concurso, para ver quem tira o 1º lugar, o 2º lugar, o 3º etc.” Eu achei ótimo. (...)

JG – Mas, e a composição aos 7 anos?

NR – Eu escrevi a história de uma adúltera, cujo marido...

JG – Aos 7 anos.

NR – Aos 7 anos. O marido chega em casa, chegou mais cedo etc. e deu com um cara, pulando a janela e correndo como um... a 200 quilômetros por hora, até desaparecer no infinito. Ele pega a mulher e dá-lhe 50 facadas. Ganham esse concurso, de composição, dois sujeitos: um era eu. Eu ganhei, diga-se de passagem, com grande escrúpulo da professora. O pessoal estava achando que aquilo não era conversa de menino de sete anos. Compreendeu? Mas, pra não se comprometer demais com a minha composição, ela deu outro prêmio a outro garoto, chamado Frederico, me lembro bem dele: ele era metido a cabeçudo. E o Frederico escreveu sobre *O Passeio do Rajá*, num elefante. A professora achou que podia dar mais de um prêmio e deu os dois. Mas isso já era um vaticínio, pode-se dizer assim. As pessoas vinham me olhar lá da porta e o inspetor, quando chegou, foram dizer a ele etc. Ele ouviu o negócio, espantadíssimo. E o gozado é que, um ano depois, ele fez nova visita e disse para a professora: “E aquele menino, daquela história?” Ela disse: “Ah, vai mal. A gente esperava que ele sobressaísse, mas foi uma decepção. Ele me decepcionou.” Mas você vê: que imbecil! Porque eu podia ser tudo, mas o que era acima de tudo era um sujeito que se destacava. Podia ser até um tarado, mas destacava. Pronto.

Voltando a falar de seu adultério ficcional sensacionalista, Nelson Rodrigues passeia do tragicômico (da fuga recambolada do tal amante corredor) ao trágico (entrando rápido nos detalhes da morte escandalosamente exagerada da mulher apanhada em flagrante pelo marido assassino). Ressalta a reação da professora, de membros da comunidade escolar e do inspetor, após terem se espalhado comentários sobre o seu trabalho (a composição trágica premiada no concurso), descrevendo diretamente a situação ou usando o diálogo para fazê-lo. Deixa certa tristeza e desapontamento escaparem ao reparar o medo de assumir o julgamento (a divisão do prêmio) por parte da professora, que reconheceu o brilhantismo da redação dramática e fizera de Nelson um dos vencedores.

eu queria dizer: — a minha composição insinuava o futuro dramaturgo”. O trecho posto em itálico torna saliente o cultivo precoce da dramaticidade, que se identificaria, mais tarde, com a produção literária de Nelson Rodrigues. Note-se ainda que certas palavras são “pensadas para a ocasião”, porque possuem a capacidade de expressar determinado juízo a respeito do que é versado: por exemplo, “concessão ao convencional” restitui a repugnância ao convencional na trajetória artística; “escrúpulo”, “pânico” e “carnificina” elevam o impacto causado pela história da mulher que traía o marido à categoria de *feito*; “horror deliciado”, “pequeno monstro”, “primeiro escândalo” e “insinuava o futuro dramaturgo” assinalam uma consciência crítica de Rodrigues sobre o poder de afetação de sua escrita estilizada. (RODRIGUES, 1993, p. 419-420; grifo meu)

JG – Mas você não tinha escrito mais? Por isso ela disse aquilo?

NR – Não, isso era mentira dela. Eu escrevia do mesmo jeito, com a mesma originalidade, de garoto etc., topando as piores coisas. Você sabe, um dia, eu escrevi uma composição que começava assim: “A madrugada raiava sanguínea e fresca...”: Raimundo Correa. Isso, num adulto, compromete. Mas, num garoto, mostra um excelente ficcionista. O descarado! E eu só me admirei, passado o tempo, como é que essa turma de imbecis não percebeu isso, fazer aquilo com um verso famoso do nosso querido Raimundo!⁷²

Já no trecho acima, Rodrigues fala de si como um grandessíssimo produtor de textos desnorteadores, um prodígio da narrativa de ficção; (ou, como me permite seu arroubo de “excelente ficcionista”) um desconhecido autor que era “um sujeito que se destacava” na escrita de ficção. Ao tratar do que foi perguntado, o entrevistado geralmente vai anexando às suas respostas referências que, quando lidas, levam o leitor a contextos para além daquele da pergunta, mantendo plenas a coerência e a coesão entre o que teria que responder e o que diz além.

Mas de modo geral, nos trechos da entrevista, Nelson Rodrigues se envaidece de sua proeza, o ótimo desempenho na escrita de narrativas ficcionais em que retificava os fatos e dava-lhes outra dimensão. Isso que Rodrigues diz ser um trabalho de retificação e edição (animar suas narrativas por meio da figuração e da performatividade, a meu ver) é idêntico ao que ele faria anos depois no jornal *Última Hora*. Sobre isso, Samuel Wainer diz:

Num domingo, recebi a notícia de que um casal que viajava em lua de mel morrera na queda de um avião. Achei que aquela história poderia render uma excelente reportagem. Chamei Nelson Rodrigues, meu redator de esportes, e perguntei-lhe se aceitava escrever uma coluna diária baseada em fatos policiais. Nelson recusou. Resolvi enganá-lo, e contei que André Gide já fizera isso na imprensa francesa. Defendi também a tese de que, no fundo, *Crime e castigo*, de Dostoiévski, era uma grande reportagem policial. Eu apenas queria que ele desse um tratamento mais colorido, menos burocrático, a um tipo de notícia. Nelson afinal cedeu. Sentou-se à máquina e, pouco depois, entregou-me o texto sobre o casal que morrera no desastre de avião. Era uma obra-prima, mas notei que alguns detalhes – nomes, situações – haviam sido modificados. Chamei Nelson e pedi-lhe que fizesse as correções.

— Não, a realidade não é essa – respondeu-me. — A vida como ela é é outra coisa.

Eu me rendi ao argumento e imediatamente mudei o título da seção. Deveria chamar-se *Atire a primeira pedra*, mas ficou com o título de *A vida como ela é*. (WAINER apud FACINA, 2004, p. 62)

⁷² MENDES, op. cit., p. 20.

Assim como Wainer, Irene Quental, em sua dissertação *Flor de obsessão: as reportagens policiais do jovem Nelson Rodrigues*, observa atentamente a invenção como o forte de um autor de *narrativas corretivas*, aquelas que ampliam os fatos com acréscimos de versões sobre os mesmos, no jornal. A autora escreve:

Foi ali [na seção policial] que Nelson adquiriu seu potencial literário, já que para ele não havia grandes diferenças entre jornalismo e literatura. E de fato era o que acontecia. O jornalismo brasileiro do começo do século ainda não possuía o tom objetivo e o código de ética que mais tarde viriam a predominar nos jornais da década de 50 e 60. Clareza, precisão, objetividade, concisão, simplicidade, ordem direta e imparcialidade são regras do jornalismo atual, que nas décadas de 20 e 30 ainda não faziam parte da profissão de jornalismo.

(...)

Mas antes de ser um veículo de informação, o jornal era, primordialmente, o principal meio de entretenimento. Devido à precária circulação de livros, a leitura dos jornais diários atraía a parcela do público alfabetizada, interessada não apenas em se informar, mas também em se distrair através da leitura de folhetins publicados em capítulos. Muitas vezes eram estes os responsáveis pela venda dos jornais. As histórias melodramáticas de amor e morte, exageradamente trágicas, prendiam a atenção do leitor, que ficava a espera do próximo capítulo.

O exagero e o drama não se restringiam apenas aos folhetins, estavam presentes em todo o jornal. O tom folhetinesco e a linguagem muito próxima à linguagem literária eram características do jornalismo brasileiro dessa época. Como não havia ainda o compromisso com a objetividade, repórteres escreviam baseados não apenas nos fatos, mas também na imaginação. (QUENTAL, 2005, p. 11-12)

Quando retratava trivialidades do dia a dia (como acidentes, afogamentos, atropelamentos, brigas de rua), Rodrigues adotava elementos folhetinescos em sua escrita. Suas reportagens eram narrativas jornalísticas exageradas, ficcionalizadas, textos redigidos com predomínio da fantasia sobre o real. Exatamente por interferir com aspectos ficcionais na linguagem jornalística, ele borrava as margens de duas escritas de estilos muito distintos: a da informação e a da representação. Erigia uma escrita condensante, feita de fatos, ficcionismo e um composto de sensações, que era vendida como notícia e consumida por um público leitor participante.

Em *Confissões/Ficções de Nelson Rodrigues*, dissertação de Tiago Costa, o tema da passagem em revista dos fatos é também focado detidamente pelo autor. Citando Ruy Castro, Costa descreve que

[a] “caravana” era onipotente. Não se limitava a entrevistar os parentes da vítima ou do assassino. Quando chegavam antes da polícia, repórter e fotógrafo julgavam-se no direito de vasculhar as gavetas da família e surrupiava[m] fotos, cartas íntimas e róis de roupa do falecido. Os vizinhos eram ouvidos. Fofocas abundavam no quarteirão, o que permitia ao repórter abanar-se com um vasto leque de suposições. Como se não bastasse, era estimulado, quase intimado pela chefia a mentir descaradamente (no futuro Nelson lamentaria: “Hoje o repórter mente pouco, mente cada vez menos”). De volta à redação, o repórter despejava o material na mesa do redator e este esfregava as mãos antes de exercer sobre eles os seus pendores de ficcionista.

No começo, deram a Nelson o trabalho mais reles: fazer por telefone a ronda das delegacias. Mas ele não demorou a espantar os colegas, quase todos fatigados de berço, por sua facilidade para emprestar carga dramática aos toscos relatórios que os repórteres traziam da rua. (CASTRO apud COSTA, 2007, p. 13)

Irene Quental e Tiago Costa (ela debruçando-se sobre o estilo “rodriguiano” da reportagem policial, ele verificando como Nelson ficcionaliza-se a si próprio e a outros em suas *Confissões* na passagem da década de 1960 para 1970) analisam, em diferentes linhas de pesquisa, o traço comum entre seus trabalhos. Os dois (muito embora não usem este termo) passam por um ponto nevrálgico que aqui nesta dissertação chamo de *construção*. A “construção” é justamente a perspectiva do autor sobre fatos da vida cotidiana, a qual aparece figurada em cenas, no corpo de sua escrita. Nas suas construções, Rodrigues tanto exporia a realidade da cena, a recriação da vida por meio do *teatro do verbo*, como faria uma crítica a essa realidade. Realidade que era usada na literatura como *referencial* para falar daquela que vivemos, no mundo e na vida reais.

Em sua ficcionalização da realidade (figuração subjetiva), ele introduziria o que não é linguagem dentro da linguagem. Imprimiria na página o que poderia ser verdade (irreal possível) com dramaticidade, dando vida à sua criação literária no seio do sistema de signos que faz pulsar. Com isso, a vida que habita as cenas de *O Casamento* seria muito mais do que um artifício para fazer a trama mais interessante, visto que (assim como era feito no teatro) ela anularia qualquer distância entre o leitor e o enredo, liberando o leitor para fixar-se em suas emoções. Desse modo, este poderia sofrer tanto quanto a personagem e como se fosse personagem, perderia a noção de sua própria identidade. Uma vez abolida a distância, como previsto no projeto dramático do romance, o leitor (que apenas “está ali como homem”, sem identidade) seria ofendido, humilhado com ruidoso impacto cênico e com a falta de ornato, seria provocado, tirado da zona de conforto, afetado, e sofreria, realizando-se assim o que Rodrigues diz ser o

“mistério teatral”. “E, depois, quando acaba tudo, e só então, é que se faz a ‘distância crítica.’”⁷³

Como Nelson Rodrigues queria anular a distância, o espaço que a palavra cria coincide com o próprio texto, sem haver, portanto, separação. Então,

para [o leitor, um privilegiado espectador], um observador dessa [escrita permeada por performatividade e sensações], [as palavras] se tornam perceptíveis enquanto (...) afeto puro. [O leitor] é [mais do que] exposto [a uma] linguagem, [lê já experienciando a narrativa], sem a distância que lhe oferecem um contexto cênico e uma ambientação dramática.⁷⁴

Em sua expressão arteficcionalizada da linguagem escrita e falada, a palavra nelsiana concentra uma carga de dramaticidade em construções realistas de situações vividas que, em vez de espelhar, “conversam” com a realidade exterior à do romance. A palavra, portanto, performatiza.

Em seu ensaio *Literatura e performance*, Cláudia Neiva de Matos toca na questão performativa ao falar do caráter textual de obras que observou. A autora afirma que essa noção abrange “repertórios de arte verbal periféricos, populares, étnicos etc.”, que antes eram “negligenciados ou mesmo menosprezados pela crítica especializada em Literatura”, sendo correntemente incorporados por diversos autores. (MATOS, 2003-2004, p. 51)

Quando relaciono a performatividade à escrita de Rodrigues (a meu ver um dos autores incorporadores da performatividade na escrita), refiro-me à prática de uma experiência concreta, a saber, “‘o leitor lendo’, ‘a percepção sensorial do literário’ por um ser humano real”. O que se oferece a nós é o experimento de uma linguagem capaz de concretizar cenas, que toquem o público com seus efeitos. Realço, então, a participação do corpo na percepção sensorial e no processamento do contexto social forjado no texto literário e dramático. (ZUMTHOR apud MATOS, op. cit., p. 53)

Sendo assim, é cabível o mapeamento da performatividade como elemento que *faz acontecer o espetáculo* da escrita, ao considerar as afirmações de Rodrigues acerca da vida criada no entrecho de *O Casamento*. Além de participar da dinâmica teatral que põe em evidência e de dinamizar a vida criada nas encenações em *O Casamento*, a performatividade nos remete ao postulado de que

⁷³ RODRIGUES, 2008, p. 202.

⁷⁴ CARLI e BAUGÄRTEL, s. d., p. 171.

“as formas de arte performativas tendem para evocar todas as outras artes, envolvendo quase sempre várias acções artísticas distintas”. Nesse sentido, pode-se ler *O Casamento* como o encontro do drama e da ficção em uma narrativa viva, ou “forma de arte performativa”. Não apenas o ato de evocar mas também o de integrar ações artísticas distintas está claro na própria escrita do livro supracitado, operando na interface entre a prosa e uma *forma teatral* que dá curso à ação. Avançando mais um pouco, a performatividade seria ainda uma chave para podermos definir “pela designação de plásticas as obras de arte que têm como principal característica a apresentação através de um suporte material [no caso o livro] e que não exigem a presença do artista para serem percebidas”.⁷⁵

Rastreando a arte performativa (*O Casamento*), é possível visualizar no corpo de sua escrita a vitalidade do teatro inventivo performado e a experiência de sua construção pelo autor. Este é que é o interessado na vivência de sua criação realista pelo corpo-leitor. Sendo a acionadora do princípio ativo, a performatividade *enche de vida* a narrativa que exhibe toda uma encenação, articulada por uma escrita figural econômica feita para a apreensão visual e a percepção sensível, a leitura e a experiência com o corpo.

A leitura de *O Casamento* tem o mesmo valor de um experimento percepto-sensorial porque a apreensão do sentido ou dos sentidos dos “intertícios que não alcançamos por meio da linguagem, entrelinhas que se opõem às linhas”⁷⁶, se faz pelo corpo, tratando-se assim da “experiência do corpo como campo criador de sentidos, isto porque a percepção não é uma representação mentalista, mas um acontecimento da corporeidade e, como tal, da existência”.⁷⁷

O pai [de Zé Honório]. Positivista, ex-diretor dos Correios e Telégrafos. Era chamado de “conselheiro”, e ninguém sabia por que conselheiro. Glorinha o vira três ou quatro vezes, de passagem. Não se podia desejar um velhinho mais erecto e, ao mesmo tempo, mais limpo, mais imaculado. Era tão irreal e tão antigo quanto o retrato ovalado da mulher.

Mas Zé Honório falava ao mesmo tempo:

— Sou eu que vou contar tudo. Cala a boca, Antônio Carlos!

Antônio Carlos vai sentar-se:

— Fala, pronto.

O Zé passa a mão na baba:

⁷⁵ Cf. *Performatividade*. Disponível em <<http://filosofiadaarte.no.sapo.pt/performance.html>> Acesso em: 21 fev. 2012.

⁷⁶ PEREIRA JUNIOR, 2012, p. 49.

⁷⁷ NÓBREGA, 2012, p. 142.

— É o seguinte, seguinte. Um dia, o meu pai chegou em casa mais cedo. Chega mais cedo e passa no meu quarto. Entra de repente. Eu tinha 12 anos. Entra e me vê com um garoto, um pouco maior do que eu. Os dois nus. Eu era a mulher do outro. O velho tirou o sapato e correu com o garoto às sapatadas.

Glorinha pergunta:

— Sua mãe era viva?

O Zé olha, por um momento, o retrato na parede. Toma-se de raiva:

— Já disse para não falar de minha mãe! Não fala de minha mãe!

Antônio Carlos bebe:

— Continua, Zé, não para.

O outro passa a mão na cabeça:

— Depois, o velho apanhou um chicote, chicote mesmo, trançado, e me deu uma surra. E eu não podia chorar. Ele batia, gritando: “Engole o choro, engole o choro!” Eu chorava e ele batia mais.

Rodando pela sala, dizia:

— Batia nas pernas, nas coxas, nas costas. Mandava eu engolir o choro. No dia seguinte, a mesma coisa.

De copo na mão, Antônio Carlos ri:

— O velhinho era fogo!

O Zé não parava:

— Durante trinta dias, apanhei de chicote. E o velho dizendo: “Engole o choro, engole o choro!” Cheguei à perfeição de apanhar sem um suspiro. Quando completou o mês, ele me disse: “Se fizer isso outra vez, eu te mato, te mato!”

(RODRIGUES, 2006, p. 122-123)

No fragmento acima, a caracterização do pai positivista, o “conselheiro”, um senhor reto, “limpo”, “imaculado” (e ao mesmo tempo uma figura que “era tão irreal”), contrasta-se com a imagem do homossexual amargurado e recalcado do filho, imagem essa que em vez de criada em descrição – como a imagem do ex-diretor dos Correios e Telégrafos – vai sendo desenhada aos poucos na cabeça do leitor, na medida em que são percebidas as pistas, melhor dizendo as sensações, cedidas nas entrelinhas pelo autor. Encorajado pela bebida, Zé Honório (“a mulher do outro”) desanda a contar sobre lembranças íntimas de seu passado, estupefando os ouvidos femininos (Glorinha e Maria Inês) abertos ao seu relato. Brotando com alguma dificuldade, em meio a engasgos e retrocessos, as palavras parecem trazer de volta toda a dor das memórias, à medida que o contador da história “real” revive as emoções do próprio enunciado – como o leitor, por extensão, acaba também revivendo.

O fragmento a seguir é outro exemplo de como a escrita em *O Casamento* é construída e operada visando a produzir um efeito desestabilizador, através de sensações que vêm do texto, quando o leitor a experimenta.

Sabino não quer mais conversa. Vai ver, no quarto, se está tudo em ordem. Na véspera do casamento da filha, estava ali, à espera de uma mulher que não desejava. (...)

Está no quarto. Cama sem novidade. Na cômoda um jarro de flores artificiais. O que é aquilo? Um papel escrito a lápis. Foi lá ver. Apanhou o papel e lê, espantadíssimo: “É favor não abrir a gaveta do meio, que tem a roupa limpa das crianças”.

Arremessou-se para o corredor:

— D. Sara, quer me explicar o que é isso aqui?

Só faltou esfregar-lhe o papel na cara:

— A senhora não escreveu isso para mim. Pra mim, não foi, porque não me interessam as suas gavetas.

— O senhor fala baixo!

Obedeceu, sem querer:

— A senhora está recebendo outras pessoas, D. Sara? Outros casais? Não negue, porque não adianta. Eu lhe pago uma mensalidade pra ser o único, o único. Faço questão de exclusividade. Não combinamos que eu seria o único, hein, D. Sara?

— Eu ia lhe falar.

Perdeu a cabeça:

— Se isso aqui é *rendez-vous*, eu não ponho mais os pés no seu apartamento. E fique sabendo.

Quase espetou o dedo na cara da mulher:

— A senhora está procedendo como uma cafetina!

Pela primeira vez, reagiu:

— Cafetina é sua mulher, suas filhas! Vem pra cá, com seus vícios, um homem velho que não se enxerga!

Lívido, abriu a boca, mas o som não saiu. Começou a sentir pontadas no lado esquerdo. A mulher tinha um bolinho de espuma no canto da boca:

— O que o senhor dá não chega. Tenho duas filhas, e o senhor pensa que eu vivo de brisa, talvez? Eu recebo quem eu quiser na minha casa. Não tenho que lhe dar satisfações!

(RODRIGUES, 2006, p. 62-63; grifo do autor)

Se examinar as sentenças curtas, de clareza e simplicidade extremas, da cena⁷⁸ de Sabino tirando satisfações com D. Sara, o movimento das personagens põe em destaque o corpo vivo, as imagens oferecem sensações ao olhar do corpo-leitor, que se torna “parte do acontecimento através do processo de vivenciar,

⁷⁸ A troca de acusações entre D. Sara e Sabino, inquilina e locatário, afeta o corpo, atravessa-o. Exige-lhe resposta. Como identificar o errado na discussão? Sabino, cliente adimplente, indubitavelmente tem razão ao se queixar da irreal exclusividade por que paga pelo “esconderijo”. Do outro lado, porém, o aluguel do apartamento, em edifício familiar, para encontro de casais provê o sustento das duas filhas da viúva. A palavra final sobre o menos correto é menos imediata do que a urgência da interrogação, porque esbarra no limite da razão com a emoção do leitor, pesos e medidas que cada um, a seu modo, porá na sentença. Afinal, “no corpo registram-se, marcam-se, deixam-se os rastros” (SILVA, 2007, p. 23). Como o leitor é tocado fará toda a diferença, pois isso determinará a sua ponderação. O leitor é cooptado para um silencioso movimento de ação e reação. Na ida, ele põe seu corpo no corpo da escrita; na volta, é a escrita que se volta contra o seu corpo, com sua massa de constituintes: imagens, sons, representações da realidade as quais a linguagem reproduz, transições de cenas – tempo/espço – efetuadas com palavras, rubricas do autor, perceptos, afectos, sensações, cadeia de significados não ditos. Recebe-os amalgamados em uma aglomeração intelectual e sensível.

marcado fortemente pela ação”.⁷⁹ A escrita presta-se à valorização da ação. O leitor percebe que as sensações já estão nas construções, quer dizer, nos atos da escrita teatralizada. Só observando os elementos não verbais que o texto comunica é que se poderá prever as mudanças emocionais, as reações intuitivas do leitor. Por isso, justifico que é procedente dizer que a escrita em *O Casamento* é feita de sensações, pois os elementos artísticos de sua construção produzem “efeitos de” ou “sensações tais” que o leitor apanha ao ler o texto, devolvendo a este, por conseguinte, as suas próprias sensações, suas impressões, seus sentimentos, no seu envolvimento com a narrativa rodriguiana e sua técnica teatral.

No desenvolver da narrativa, a escrita dá sustentação a sensações, consistência a imagens, infiltra e se deixa permear pelas sensações que faz transparecer. Portanto, “a sensação se realiza no material, e não existe fora desta realização. Diríamos que a sensação (o composto de sensações) se projeta sobre o plano de composição técnica bem preparado, de sorte que o plano de composição estética venha recobri-lo”.⁸⁰

No texto de Nelson Rodrigues, conforme Tatiana Levy diz, as “personagens, as situações, as sensações nos são apresentados de forma a nos fazer senti-los, a nos fazer vivê-los. Justamente por esse motivo, essa experiência é profundamente real” (LEVY, 2003, p. 20). Acredita-se facilmente nas imagens fabricadas pelas palavras. Mas, continuando com Levy, “essa presença não chega a ser de fato”. Com efeito, “é porque se projeta para a não-linguagem que a linguagem literária se torna real” (p. 22).

Sendo assim, em vez de pôr, de um lado, o *real* e o *retrato* deste e, de outro, a *ficção* e a *construção* em que a vida se sobressai com sua complexidade (como fizera aqui), talvez devesse abrir mão dessa relação antagônica reducionista. Para dar uma contribuição mais fecunda à questão da figuração da realidade interna à cena e ao surgimento da vida ali, teria que problematizar as *construções*⁸¹ figuradas do enredo (e não *representações* do exterior) nas cenas de *O Casamento* à luz da simulação. Suponho que o jogo do “parece real” e do

⁷⁹ CARLI e BAUGÄRTEL, op. cit., p. 172.

⁸⁰ DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 248.

⁸¹ Como Luiz Arthur Nunes afirma, “Nelson Rodrigues rejeita o realismo ortodoxo (...) No tocante à construção de sua dramaturgia, a todo momento ele evita a narrativa puramente representacional, para servir-se da metáfora dramática, da linguagem poética, de uma imagética absurda e surrealista”. (NUNES apud RODRIGUES, 1993, p. 251)

“poderia ser real” na escrita comprometida com a ficção e um enredo movido a ação desenfreada e sensações é que mexeriam com as emoções do leitor.

Em *O Casamento*, romance de apurado realismo literário concebido como objeto de arte nesta dissertação, o domínio das *percepções* não se opõe ao domínio dos *conhecimentos*. Assim, uma distinção entre “real”, “cópia” ou “fantasia”, o que é lógico e o que seria apenas percepção, acaba com o sentido da estética rodriguiana da *cena em movimento despertando sensações*, que trata justamente do composto do inteligível e do sensível na técnica teatral da escrita no livro.

Logo, por essa ótica não separatista, as *construções* seriam ambientes figurativos simuladores de aproximação da realidade externa ao perspectivarem pensamentos do autor na confecção da cena da escrita de concepção teatral. Daí a escrita vai conduzindo, encenando o romance que o leitor não só lê mas também sente com o corpo. O texto da sintaxe da figurabilidade se construiria enquanto prosa dramatizada em que desponta uma “realidade” verossímil ou um efeito de verossímil como um resultado, produto, da escrita. Tal efeito emprestaria ao texto aparência de objeto verídico, literatura como expressão do real. No entanto, de acordo com Julia Kristeva, “o verossímil, sem ser verdadeiro, seria o discurso semelhante ao discurso semelhante ao real”.⁸²

Nesse sentido, o verossímil “é tudo o que, sem ser contra-senso, não está limitado (...) à objetividade”.⁸³ No meio do caminho entre o verdadeiro e o contra-senso, o verossímil se apresenta nas cenas de *O Casamento* como uma “zona intermediária” que se identifica com o que seria uma representação do chamado discurso natural (o da reprodutibilidade do real), apesar de diferir deste.

Ora, se validara o suporte da performatividade à teatralidade e afirmara haver o uso da palavra em performances verbais, tenho que pensar que na arte performativa de *O Casamento* há o *desenvolvimento veloz de uma narrativa teatralizada* em decorrência de muita *ação* e do forjamento de *sensações* na escrita como produtos da vida originada na cena. Uma vez *impressionado* pelo verossímil (efeito) recuperável na leitura, o leitor vive, sente e julga o que leu. Esquece-se ele de que a linguagem, tocada pelo verossímil, experimenta acabar

⁸² KRISTEVA, 1974, p. 128.

⁸³ Idem.

com a distância entre a escrita e a performance (tornada igualmente verossímil) que o atinge.

Porque não é percebido o *modo de fazer* a encenação (estrutura composicional) na escrita, resta ao leitor a impressão de verossimilhança pura, sem nada de ilusão cênica ou operação técnica que provém de uma estética. Não sendo notado o “modo de preparo” do espetáculo no discurso, escapa ao leitor que o que é escrito para ser lido como verossímil é, apenas, no fundo, uma simulação. Sublinhando o império da simulação, distancio-me do ponto de vista dos que entendem haver em *O Casamento* uma reprodução da realidade extra livro na linguagem.

A leitura desse final de debate finca uma contradição ao invés de corroborar o consenso do que tem tido penetração e continuidade entre nós até então. Porém, a reflexão crítica enfocada na *simulação*, e não na *reprodução*, parece-me mais adequada ao princípio da “vida sendo animada” nas cenas de uma forma artística de produção escrita performativa como *O Casamento*.

A seguir, falarei do terceiro item através do qual Rodrigues potencializa o experimento da vida na cena de seu romance: o prodomínio da oralidade na prosa.

3.3

A oralidade: o diálogo como aditivo da força de expressão da cena

A temática, portanto, configura-se e sistematiza-se na base dos cenários e dos costumes, sem todavia obscurecer o papel da imaginação, das leis gerais dos gêneros, e sem esquecer a linguagem, que é progressivamente submetida “à força expressional da fala”.

Afrânio Coutinho

O diálogo é a única esfera possível da vida na linguagem.

Julia Kristeva

Segundo Paul Zumthor, na seção “Entrevistas” de seu livro *Escritura e nomadismo*,

o ouvinte faz parte da performance, da mesma forma que o autor e as circunstâncias. O ouvinte é “interpelado”, como se diz, ele intervém, ele é um dos componentes sem os quais ela não existiria. (...) O ouvinte engajado na performance contracenando, seja de modo consciente ou não, com o executante ou o intérprete que lhe comunica o texto.⁸⁴

Nessa proposição, o ouvinte atende ao chamado da oralidade que o conclama a por-se em prontidão, lançando-se de corpo ao experimento da performance oral, ao encontro do executante ou intérprete com que contracena. Por analogia, reage tal qual o leitor diante da imagem criada pelo poder das palavras da escrita da teatralidade que vai produzindo sensação e ação, concomitantemente. A escrita revela ao leitor sentidos para além de seus próprios domínios. Através dela, o leitor vivencia uma noção de teatralidade operada por Nelson Rodrigues.

O que Zumthor afirma com relação ao ouvinte da poesia oral, por ele conceituada “performance concreta” que exige uma situação de escuta toda atenciosa, para mim, nesta proposta de avaliação da escrita de *O Casamento* pela vertente da teatralidade, pode ser adaptado ao processamento da leitura, com ênfase na oralidade.

Como Walter Lima Torres salienta, “para Nelson Rodrigues a questão da palavra como elemento fundamental do diálogo dramático é crucial e, por extensão, é mais crucial ainda a sua exata transposição para a cena”.⁸⁵ Uma das passagens de *O Casamento* em que o diálogo atua intensificando imensamente a força de expressão da cena é a da vingança de Zé Honório. Quinze anos depois da surra que levou pelo intercurso sexual com outro garoto, o revanchista tem na presença do pai (que ficou “paralítico da cabeça aos sapatos”⁸⁶ depois de um derrame e somente pisca) uma experiência homoafetiva com Romário, um motorista de ônibus. Veja-se como é descrito o cenário onde tudo acontece.

[No quarto] é uma penumbra lunar de fundo submarino. (...) No meio da parede, uma vitrina de santa, voltada para a cama. E tinha uma pequenina lâmpada triste como a luz do círio. Na cama antiga, estava o doente. Era um esqueleto com um leve, muito leve, revestimento de pele. E o resto da vida estava no espanto de cada olho. (RODRIGUES, 2006, p. 125)

⁸⁴ ZUMTHOR, 2005, p. 92-93

⁸⁵ TORRES, 2010/2011, p. 376.

⁸⁶ RODRIGUES, 2006, p. 124.

O panorama do ambiente escuro dá a perceber o marasmo que havia ali por meio da descrição. No espaço mórbido, triste, com poucos objetos dispostos, destaca-se o corpo inerte. Ou melhor, um resto de vida no que sobrou de um corpo. O estímulo visual continua:

E, súbito, Zé Honório aperta o comutador. Uma luz forte, cruel, enche o quarto. E, com a luz até os cheiros da alegria e da morte tornam-se mais nítidos e obsessivos.

Antônio Carlos, Glorinha e Maria Inês se juntam num canto. Zé Honório, magro e de sunga, faz lentamente a volta da cama. (A agonia tem cheiro de excremento.)

O velho fecha os olhos. Tem cílios de piaçava como os defuntos.

O filho põe as duas mãos na beira da cama.

Diz, com a voz estrangulada:

— Abre os olhos, homem.

Nada. (...)

O velho continua de olhos fechados.

Aquilo exaspera o filho:

— Velho, você não está dormindo. Não está dormindo nem morreu. Eu sei que tu vê e ouve. Então, escuta. Escuta o que eu vou te dizer. Esperei 15 anos por esse momento. Está ouvindo, velho?

(RODRIGUES, op. cit., p. 125-126)

Quando pressionado, o comutador cumpre a função de desencadear a afetação. A presença da luz, mediante o aperto do comutador (dispositivo sensorial), possibilita a percepção visual do invisível nas trevas: os gestos vivos das personagens e o movimento da cena contrastando com a estagnação do cômodo onde o corpo enfermo só faz piscar sobre a cama. Vê-se que “o olho está a serviço de uma ‘descoberta do mundo’. (...) O frenesi de conhecer e o prazer de olhar atinge as mais obscuras regiões” (ROACH apud PEREIRA, 1999, p. 31). O olfato também é excitado pelo cheiro (“A agonia tem cheiro de excremento”) que perturba o aparelho perceptual.

Complementando a sensibilização dos sentidos através da escrita, a fala entra no campo sensorial de modo a convencer o leitor de que há corpos *em presença* e o diálogo está realmente acontecendo no quarto imaginário. Ao encherem o espaço em que o agonizante está sofrendo uma tortura psicológica nas mãos do filho (situação inversa à da surra de quinze anos atrás), as palavras fazem aflorar mais acentuadas a sonoridade e a emoção vivida naquele exato momento por cada um dos espectadores daquela cena (Glorinha, Maria Inês, Antônio Carlos, o próprio realizador do “show”, Zé Honório, e seu pai, sem contar o

leitor).⁸⁷ A palavra falada adiciona ainda mais energia à realidade dramática e efeito de realismo, enquanto estrutura lexical da língua; é a estrutura dotada de poder para dar mais força e veracidade e imprimir grande velocidade às encenações que fazem o leitor se emocionar.

A relação da oralidade com a narrativa faz-se “pela descrição detalhada dos movimentos sendo acentuada pela [fala]: [a voz concorre para] a dimensão corporal”⁸⁸, tornando mais convincente e convidativa a trama (situação mostrada/escrita no livro) e mais eficiente o potencial teatral da mesma. O movimento das personagens deixa evidente o corpo, mas sua voz provoca no leitor um impacto que é percebido como uma sensação. O sentido sensível e a situação ficcional transmitidos pela escrita, imagens, movimento de corpos no espaço, ação atingem o leitor de imediato, dada a proeminência da oralidade na cena que vai se contando. “A cena rodriguiana [é, pois,] uma estrutura que se mostra como um jogo a partir do qual brotam os sentidos”, sob influência da oralidade. (GUEDES, 2010/2011, p. 388)

Por isso, é cabível e relevante dizer que da palavra de Nelson Rodrigues “emana o ritmo”⁸⁹ do diálogo, que deste diálogo é gerado o tempo da cena, que por sua vez gera o sentido da ação dramática”.⁹⁰ Repare-se:

[Zé Honório] deita-se na cama, ao lado do doente. Fala ao seu ouvido:

— Aqui tem duas meninas. Eu nunca, nunca, quis ser homem. Durante toda a minha vida, eu quis ter xoxota como as meninas, como todas as meninas. Escuta o resto.

Pausa e continua, ofegando:

— Agora, eu vou fazer, na tua frente. Vou fazer na tua frente com um chofer de ônibus, o que eu fiz com aquele menino. Vou fazer aqui dentro. Tu vendo, vendo e ouvindo.

O moribundo tem o perfil gelado dos mortos. Antônio Carlos aproxima-se da cama:

— Não está morto?

O filho pula:

⁸⁷ As palavras não “estão ali para dizer uma ideia, [pois] são elas mesmas ideias” (LOPES, 1993, p. 29). Contêm ainda movimento do corpo em execução, olhar, emoção, teatralidade, sentido, vida, experiência.

⁸⁸ CARLI e BAUGÄRTEL, s. d., p. 172.

⁸⁹ Sobre isso, vale a pena assinalar: “o ritmo que Nelson imprime aos diálogos é um elemento concreto [que] (...) faz [da] história um acontecimento cênico; através do uso concreto das palavras – o ritmo, a intensidade, a brevidade das falas, as interrupções abruptas das frases – Nelson constrói uma vigorosa máquina de produzir sentidos, que é a sua estrutura narrativa. (...) uma composição, visível, que sustenta a experiência teatral (...) [de uma “realidade”, pois] a cena rodriguiana deseja ser realidade, não quer se remeter a algo fora dela. (...) a cena tem como tarefa mostrar-se como realidade e não como uma referência ao real”. (TORRES, op. cit., p. 394)

⁹⁰ TORRES, op. cit., p. 376-377.

— Não, não! Que morto!
 E fala para o pai:
 — Velho, a mim você não engana. Eu te conheço. Anda, abre os olhos, abre.
 Não abre?
 (RODRIGUES, op. cit., p. 126)

O sentido da encenação vai sendo construído à medida que a fala vai-se colocando no tempo da ação de curso veloz. Ademais, no andamento da cena, “percebe-se a preocupação de Nelson Rodrigues em enfatizar uma certa desmedida, promover um rompimento com os comportamentos previsíveis sobre a cena, despir a atuação do que ela possui de convencional, privilegiar o desagradável”.⁹¹ Ocorre ainda que “os diálogos vão construindo as situações, e estas desembocam na construção da ação”.⁹² A fala, predominante na prosa, intensifica e faz os efeitos produzidos pela escrita atuarem de modo ainda mais marcante no experimento da encenação pelo leitor. O perceptual recolhe a energia que emana da cena, as sensações.

[Zé Honório] vira-se para Antônio Carlos e as meninas:
 — Querem ver como ele abre?
 Fala, de novo, ao ouvido do pai:
 — Ou tu abre os olhos ou eu te queimo as pestanas com esse isqueiro!
 Glorinha, crispada até o ânus, viu abrir-se aquele olho de espanto. O olho começou em Zé Honório, passou para Antônio Carlos, depois para Maria Inês e, agora, estava fixo em Glorinha.
 Zé Honório está desatinado:
 — Não olha para os outros. Olha pra mim. Cadê teu positivismo? Adiantou teu positivismo? Olha pra mim, vai olhar pra mim.
 (...)
 Maria Inês sente as pernas bambas:
 — Isso está me dando dor de barriga.
 O Zé corre e abre a porta. Grita para baixo:
 — Romário, Romário! Pode vir! Vem!
 Então, Glorinha aproxima-se, lentamente, da cama. Maria Inês ainda pede:
 — Volta, volta!
 Glorinha inclina-se para o moribundo. Por um momento, olha aquela cara de agonia. Os beijos roxos; com o bigode por cima, branco de estopa suja. E, súbito, ela recua. Atraca-se com Antônio Carlos, aos soluços:
 — Está chorando! Está chorando!
 O rapaz a segura pelos dois pulsos:
 — Está maluca? Quietinha!
 Maria Inês vai espiar também as lágrimas caindo.
 Glorinha esperneia:

⁹¹ Ou seja, aquilo capaz de causar o choque, com que se evitaria ter contato (a reação exagerada de Zé Honório contra o pai após 15 anos de espera, por exemplo), mas que no texto é mantenedor do princípio ativo, da vida criada pelo relacionamento muito pessoal que o autor faz com as palavras. (TORRES, op. cit., p. 379)

⁹² LOPES, op. cit., p. 27.

— Não deixa, Antônio Carlos! Não deixa! Se você é homem, quebra a cara desse cretino!
 — Para com esse histerismo!
 Disse:
 — Se não quebrar a cara, é porque você é igual a ele, puto como ele! Seu puto! Zé Honório volta com o Romário. É um mulato forte, lustroso, de ventas obscenas. Entra de boca aberta, olho incandescente. Tem a coxa plástica, elástica, vital, como a anca de um cavalo.
 Zé Honório diz, maravilhado:
 — Está chorando! Chorando!
 (RODRIGUES, op. cit., p. 126-127)

A interpretação do desfecho moldado pela dinâmica cênica é movida pelas sensações (de raiva, medo, vingança, prazer, perplexidade, etc.) desencadeadas pela operação da leitura. O leitor avalia o texto lido no ambiente dos interesses, atrativos, rejeições, etc. que captou no contato com os aspectos materiais e semânticos da escrita lida. Na visão de Maria Augusta Babo, em seu artigo *As implicações do corpo na leitura*,

(...) a leitura, acto do corpo, (...) acarreta todo um jogo de determinação de sentido ou sentidos do texto. Um jogo de captação, adivinhação, decifração ou conjectura que exige (...) uma posição interrogativa e activa do sujeito. (...) A leitura (...) releva de uma constante formulação e reformulação de hipóteses a partir das quais se tenta interpretar o que se lê.⁹³

Seria porque “vê” e “ouve”⁹⁴ o próprio texto dramático que Nelson Rodrigues, para Pompeu de Souza, desempenha a “transposição literal da realidade cênica concebida para o texto escrito” (POMPEU de SOUZA apud RODRIGUES, 1993, p. 138). A dinâmica da movimentação e as inflexões dramáticas de suas personagens resultam num rendimento teatral pleno na sintaxe narrativa que recolhe falas com sobrecarga dramática. Pode-se dizer que

as personagens não falam, fazem [com autoridade] um certo uso da língua [que] se torna aqui um gesto. Ela não é natural, e sim indica um trabalho, um olhar,

⁹³ BABO, 2011, p. 2-3.

⁹⁴ Em entrevista a José Guilherme Mendes, Nelson comenta algo interessante sobre sua qualidade de bom ouvinte: “Você sabe qual é a minha grande virtude de ficcionista? É a de um ouvinte: eu sei ouvir mais do que um psicanalista. Se chegava pra mim uma cozinheira pra contar uma daquelas histórias, eu ouvia aquilo, maravilhado. Aquilo era uma música, ouviu? Eu ficava horas perdido”. Provavelmente, a escuta atenta capacitaria-o a encontrar o tom exato da fala em cada situação cuja dramaticidade pretendesse destacar. Ver MENDES. *Nelson Rodrigues*. Acervo CEDOC/FUNARTE. Disponível em <<http://www.funarte.gov.br/poliglota/2012/78830/132734181204237100013273418127884556.pdf>> Acesso em: 6 abr. 2012.

uma tomada de posição sobre a própria língua. Nesse sentido, ela não teria um papel, seria um papel a mais.⁹⁵

Nelson Rodrigues escrevera:

(...) no cinema, como no romance, no teatro, como na novela, o problema do personagem é muito mais do espectador ou leitor do que do personagem. O personagem apenas finge, ao passo que o espectador sofre o impacto, o espectador vive a morte da heroína, até às duas últimas lágrimas de paixão e de vida. (RODRIGUES, 2008, p. 140)

Pensando sobre essa vivência do impacto da dramatização pelo leitor ou espectador, diria que a fala é o procedimento ficcional poderosamente dramático e maravilhosamente teatral capaz de agravar o rendimento expressivo da cena em suas simulações (de impactante arquitetura cênica) para serem apreendidas e experimentadas pelo leitor-espectador em *O Casamento*. Essa razão, portanto, justificaria o excesso de falas no corpo da escrita, bem como a demanda da oralidade ali. Por causa disso, não se pode falar em texto para ser lido apenas, mas sim em texto que ao ser lido faz-se ouvir e sentir (a exemplo de uma encenação, que se realiza na prosa de *O Casamento*). Assim sendo, como observa Afrânio Coutinho na abertura desta seção, a linguagem “é progressivamente submetida ‘à força expressional da fala’”. (COUTINHO, 2004, p. 272)

Por essa razão, assim como deveria haver para Zumthor um enfoque diferenciado para a concretização plena da poesia oral, defendo o investimento do corpo na leitura da escrita nelsiana com o intuito de fazer ressoar a performance que nela há. O corpo na escrita desempenharia uma prática de leitura próxima à da postura da escuta apresentada por Maria Augusta Babo. De acordo com a autora,

a escuta, outra modalidade possível de leitura, surge como complemento intelectual. (...) A audição é, antes de mais, uma avaliação do espaço, um poderoso meio para a delimitação da situação espacio-temporal; é ela que nos permite circunscrever um território, através da determinação de fronteiras entre o espaço/tempo nosso familiar e aquele que nos é de todo estranho.⁹⁶

Mais adiante, Babo declara que “para Barthes, a escuta está ligada a toda uma dimensão hermenêutica; a escuta determina, analisa o sentido, avalia o dito

⁹⁵ LOPES, op. cit., p. 32.

⁹⁶ BABO, op. cit., p. 4.

para atingir o não-dito, o que se esconde no discurso como subentendido”.⁹⁷ Estimo a ideia da escuta como uma modalidade de leitura por sua afinidade com a minha proposta de escrita performática. Aqui, o corpo se faria apto à captação dos estímulos emanados da performance na linguagem, o que adensaria o raciocínio cognitivo da trama rodriguiana. O corpo – como uma dimensão acoplada – na escrita participaria, pois, em última instância, do efeito de performance provocado pela sintaxe; já que seu engajamento com o executante (o narrador engendrado por Nelson Rodrigues), como descreve Zumthor, seria impossível.

O corpo é permeável ao sensível porque ele é um “Uno-Múltiplo, conjunto de quantidades de força com diferentes qualidades (aquilo que, no entender de Nietzsche, surge como activo ou reactivo) em relação com outras quantidades e qualidades de força. Um corpo faz-se pela relação e exprime-se em relação a outros corpos, tocar e ser tocado, ver e ser visto, sentir e dar a sentir, afectar e afectar-se”. (SILVA, 2007, p. 45)

Assim, parto novamente ao encontro de Babo, especificamente na passagem em que ela frisa que

a captação do não-dito pelo dito está pois ao alcance da escuta porque esta apreende, para além do enunciado e do seu conteúdo passional, uma espécie de mais-valia de significação que lhe advém da entoação. É através da entoação que frequentemente os enunciados ganham uma dimensão axiológica que se vem infiltrar no dito; assim, da alegria, do medo, da repulsa ou do entusiasmo.⁹⁸

No entender de Zumthor, em “A poesia e o corpo”, um dos ensaios da segunda seção de *Escritura e nomadismo*, a performance “é o ato pelo qual um discurso poético é comunicado por meio da voz e, portanto, percebido pelo ouvido. Se ocorre uma mediatização (...) o meio só é um suporte”.⁹⁹

No que concerne a Nelson Rodrigues, a teatralidade é a habilidade de manobrar a escrita com o intuito de fazer escoar e reverberar sensações nas cenas dramatizadas com palavras em *O Casamento*. É uma realização a que um meio material, a escrita, dá suporte. Ela se faz na composição da escrita com procedimentos da linguagem oral (como os do texto dramático: ritmo, vocabulário

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ ZUMTHOR, op. cit., p. 87.

e sintaxe coloquiais ou mistos, economia frasal, marcas identificadoras das falas em diálogo, etc.). A escrita é portanto indissociável do ato performativo, e é fundada com a capacidade de fazer brotar sentidos, que afetam o corpo. Eis, na passagem seguinte, um exemplo de como a ação se apresenta através do diálogo:

(...) Glorinha pergunta:

— E teu pai?

— Papai não sabe, nem desconfia. Fui para casa e não disse nada. Mesmo assim, papai viu no rosto a marca da bofetada. Sabia que Antônio Carlos tinha mania de bater nas namoradas. Só te digo o seguinte: papai apanhou o revólver e ia matar esse crápula. Vovó teve que pedir de joelhos.

(RODRIGUES, op. cit., p. 99)

Na esperança de dissuadir sua amiga Glorinha de continuar flertando com Antônio Carlos (diga-se de passagem, o namorado da outra), Maria Inês lhe conta sobre seu defloramento, ou melhor, sobre o abuso que sofrera. Antônio Carlos tinha-a cercado, segurado à força, derrubado com uma bofetada. Em seguida, mandara um outro rapaz conhecido dela, o Sampaio, deflorá-la. A vítima relata que o mandante “ficou assistindo. Só depois que o Sampaio acabou, é que ele veio” (RODRIGUES, loc. cit.). Diz ter desmaiado de dor.

A informação concisa da fala poderia ser descrita em sentenças declarativas, mas sem marca de oralidade. Por se tratar de um livro “vivo” cuja intenção é oferecer ao leitor uma experiência de leitura marcante, o efeito poderia não ser o mesmo, talvez. Ou, possivelmente, não surtiria sobre o leitor o mesmo impacto de quando o que se quer informar é colocado na boca da personagem de que se “ouve” o texto. Aqui, com notória expressividade. Logo, ao contrário do que afirmou Kristeva (1974, p. 66) na epígrafe do começo deste texto, o diálogo não seria a única esfera possível da vida na linguagem, mas um potente aditivo da força de expressão da cena na performance da escrita.

Se a performance, exposição de uma técnica que se domine, ocorre em determinado lugar e tempo, a escrita performática passa a ser uma habilidade própria do cenário literário. Nessa circunstância, há o enquadramento espaço-temporal da seguinte ordem: o caráter temporário da performatização é conflitado pela estabilidade do livro, onde o ato performativo pode ser acompanhado pelo leitor a qualquer momento, indeterminadamente. Ou pode ser interrompido,

retomado em outra ocasião, ou mesmo subitamente acabado, tudo imprevisivelmente.

Ocorre ainda que alguns leitores fazem habitualmente a leitura em voz alta em substituição à leitura silenciosa. A voz, como recurso adicional, provavelmente propicia a acentuação das marcas de oralidade em *O Casamento*, funcionando como um poderoso instrumento na retenção do conjunto de dados que o leitor recebe quando ouvindo sua voz (ou a de alguém que lhe leia), bem como no processo de produção de sentido a partir da informação que foi armazenada e formatada.

Outro importante registro da fala rodriguiana é a entonação. Quanto a isso, Torres notara:

Nelson constrói uma fala muito precisa, uma fala para ser dita exatamente dessa maneira. (...) Ele compõe nesta fala um ritmo determinado pela notação. E uma entonação, esta, sim, sugerida pela rubrica. Essa escrita é uma partitura. (...) Nelson sabia o que estava em jogo na cena que propunha.¹⁰⁰

Dessa forma, uma vez afetado, o corpo verticaliza a dramatização incutida na escrita teatralizada e a sintetiza em conhecimento. Esse produto passa pela reorganização automática que compartimenta os dados dos enunciados “do campo da língua” e extralinguísticos, da ordem da literatura e da vida. Da conexão que o leitor arquiteta entre os segmentos, alcança-se, por conseguinte, a inegável constatação de desempenho da espetacularização – performance – na escrita, assim como a de posicionamento nessa atuação. Daí então, segundo Silva,

podemos entender a leitura de um texto não como um processo puramente mental, mas igualmente, senão primeiramente, físico, um processo de aproximação das palavras escritas às percepções e afecções marcadas no Corpo, um processo de encaixe do sentido fonético ao sentido psicofísico. (SILVA, 2007, p. 47)

Dito isto, proponho-me a falar de sensações. Na escritura de Rodrigues em *O Casamento* a palavra tem valor capital. Ela serve de base a construções sintáticas agregadoras de perceptos e afectos que se acumpliciam no transcorrer do surgimento de sensações. Com isso, o espaço geográfico da escrita inaugura

¹⁰⁰ TORRES, op. cit., p. 387.

uma modalidade de expressão artístico-cultural na linguagem; processa uma performance. Pondo nas palavras de Deleuze e Guattari,

o escritor se serve de palavras, mas criando uma sintaxe que as introduz na sensação, e que faz gaguejar a língua corrente, ou tremer, ou gritar, ou mesmo cantar: é o estilo, o “tom”, a linguagem das sensações ou a língua estrangeira na língua. (...) O escritor torce a linguagem, fá-la vibrar, abraça-a, fende-a, para arrancar o percepto das percepções, o afecto das afecções, a sensação das opiniões. (DELEUZE e GUATTEI, 1997, p. 228)

Tal afirmação colabora para a ressonância desta afirmação de Silva:

o que sucede, no acto da escrita, é que a consciência se torna consciência do corpo. Pensamento e corpo são um só, *physispsyché*, e qualquer movimento físico é igualmente movimento mental, do pensamento. (...) O corpo presentifica-se no pensamento. (SILVA, 2007, p. 48; grifo do autor)

Os significados organizados pelo leitor da escrita performática partem do texto, área de confluência da oralidade, perceptos e afectos que promovem a entronização de sensações entre conceitos, ritmo, poética e mensagens subliminares na escrita. A escrita dá forma e faz emanar as sensações que surpreendem o leitor no ato da defrontação dos corpos – o próprio corpo da escrita e o do leitor – no momento da leitura. Comunica o presente ao passado em que houve a apropriação da linguagem verbal, da fala, cenários e representações de subjetividades com palavras na escrita da performance e na performance da escrita.