

Revista de Literatura,
História e Memória

Dossiê Performance e
Literatura

ISSN 1983-1498

VOL. 13 - Nº 21 - 2017

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 41-66

A ESTRUTURA PERFORMÁTICA E OS CONTOS RODRIGUEANOS: UMA TRANÇA CULTURAL¹

Patrícia Barth Radaelli²

RESUMO: Este artigo apresenta o recorte de uma pesquisa, realizada num Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, na Universidade Estadual do Oeste do Paraná, sobre a obra de Nelson Rodrigues, com enfoque para as ressonâncias sociais e culturais que se depreendem da obra ficcional desse autor, que, com um itinerário latente, produziu mais de dois mil textos, durante cinco décadas, num trânsito entre gêneros textuais. Neste recorte da pesquisa, evidenciou-se a criação e a recriação de textos emoldurados por temáticas sobre relacionamentos amorosos, traição e morte, cingidas de aspectos trágicos e míticos, com vistas à análise de uma escrita performática. Figuram, para a análise, contos da obra rodrigueana *A vida como ela é...* (de 1961, com nova publicação em 2012), com evidência para o modo como Nelson Rodrigues registra e reflete o cotidiano de seu tempo e as problemáticas humanas. O estudo dos elementos estruturais e estéticos, presentes nos contos, deu-se a partir de uma pesquisa bibliográfica, qualitativa e com a base metodológica amparada em análises da literatura comparada, com os seguintes objetivos: desvendar os efeitos expressivos desses projetos ficcionais e analisar como essas composições, ao dialogarem com outros textos, refletem essa escritura denominada como performática. Como fonte teórica, estão explicitadas as contribuições Bakhtin (2002), Nora (1993), Maciel (2003), Cohen (2013), Glusberg (2013) e Zumthor (2014), dentre outros pesquisadores sobre os estudos da performance.

PALAVRAS-CHAVE: Nelson Rodrigues, Contos, Escritura performática.

ABSTRACT: This article presents a part of a research developed in a *Stricto Sensu* Postgraduate Program in Languages and Literature, at the State University of the West of Paraná, about the work of Nelson Rodrigues, with a focus on social and cultural resonances that can be deduced from the fictional work of this author, who, with a latent itinerary, produced more than two thousand texts, during five decades, in a transit between textual genres. In this part of the research, it was evidenced the creation and re-creation of texts framed by themes about love relationships, betrayal and death, with tragic and mythical aspects, with a view to the analysis of a performance writing. For the analysis, there are short stories of Rodrigueana's work *A vida como ela é...* (from 1961, with a new publication in 2012), with evidence for the way like Nelson Rodrigues registers and reflects the daily life of his time and the human problems. The study of the structural and aesthetic elements, presents in the short stories, was based on a bibliographical, qualitative and methodological basis based on analyzes of the comparative literature, with the following objectives: to unravel the expressive effects of these fictional projects and to analyze

how these compositions, when dialoguing with other texts, reflect this writing denominated as performatic. As a theoretical source, there contributions from Bakhtin (2002), Nora (1993), Maciel (2003), Cohen (2013), Glusberg (2013) and Zumthor (2014) among other researchers on performance studies.

KEYWORDS: Nelson Rodrigues, Short stories, Performative writing.

INTRODUÇÃO

Nelson Rodrigues (1912-1980), um dos maiores e mais polêmicos escritores do Brasil, durante cinco décadas, produziu uma extensa obra com mais de dois mil textos demarcados por ressonâncias culturais e sociais. Pode-se, entretanto, afirmar que um dos valores essenciais da produção do autor reside em suas repetições e, principalmente, repercussões, com diferentes vozes escolhidas para compor cada narrativa. O trânsito do autor entre vários gêneros – da crônica para o conto, do conto para o teatro, do teatro para a crônica e romance – configura uma construção polifônica, que proporciona a formação discursiva de um sujeito múltiplo, cuja enunciação tem sido conduzida por um narrador híbrido.

Essas proposições são evidenciadas em um estudo desenvolvido sobre a obra nelsonrodriguesana, no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, da Universidade do Oeste do Paraná. Para este artigo, porém, recorta-se uma questão desta pesquisa: em que medida esses projetos ficcionais – em especial, os contos – que dialogam entre si, com os outros textos, e explicitam uma escrita crítica, caracterizada pela multiplicidade discursiva, com aspectos polifônicos culturais, históricos e sociais - estariam usufruindo de uma linguagem performática?

Na performance, mesmo a partir do resgate da origem etimológica do termo, cujo prefixo e o sufixo sugerem um esforço para a consumação de uma “forma”, está, de maneira combinada, a ideia de realização e movimento, ação e processo, acoplada a algo que resulta, que se completa, conforme salientam Robson Camargo, Eduardo Reinato e Heloisa Capel (2011)³. Para estes pesquisadores, a performance pode ser conceituada como um ato cênico, estético formal, da natureza do drama ritual e do espetáculo e, ainda, que se dá a ler a um público; mas não apenas como gênero teatral, e sim como um ato que produz significado.

Como uma área de estudos entre a ciência e a arte, a performance quebra fronteiras, associa linguagens, experimenta com olhares que ora se distanciam, ora se sentem junto. Performances são presenças, arrepios. Unidade de múltiplos. [...] Elementos performáticos permitem ler culturas [...]. São marcas identitárias, traços que se situam

entre o significado formal, social e o subjetivo. Linhas da teia que enlaça a tridimensionalidade de objetos, não só arranjados para afins metodológicos de análise, mas que se realizam nas múltiplas vias, cruzamentos, determinações e espaços (CAMARGO; REINATO; CAPEL, 2011, p. 12).

Para exemplificação dessas fronteiras e composições, a proposta deste artigo é evidenciar uma das categorias de análise da escrita performática presente nos contos de Nelson Rodrigues, com uma abordagem sobre a estrutura do conto, que em muito se assemelha à estrutura de peças teatrais, com divisões em atos fragmentados que vão compondo os diferentes enredos, num modo vivo de comunicação poética.

Para se entender esse autor como um sujeito criador e a sua composição como performática, foram buscadas as contribuições teóricas de Mikhail Bakhtin (2002), Tiphaine Samoyault (2008), Renato Cohen (2013), Jorge Glusberg (2013), Pierre Nora (1993), Paul Zumthor (2014), dentre outros pesquisadores sobre a linguagem literária e suas interfaces.

NELSON RODRIGUES EM SUA ESCRITURA PERFORMÁTICA

Paul Zumthor (2005) pesquisador medievalista, com sua obra dedicada aos estudos da poesia, da voz e da performance, salienta que não se pode falar de performance de forma unívoca; e, para estabelecer uma definição, traça uma relação entre texto e obra. Para o autor o texto constitui a mensagem, cujo sentido não se reduz à soma dos efeitos de sentido particulares; já a obra, constitui-se pela soma daquilo que é comunicado: o texto, a sonoridade, ritmos, elementos visuais e situacionais: “Neste sentido, a obra é por natureza teatral; o teatro é a sua forma acabada, mas toda a performance o sustenta de alguma forma” (ZUMTHOR, 2005, p. 142).

Zumthor também esclarece de qual prisma teatral ele se refere ao falar sobre a performance - não com uma concepção que prevê o teatro em um lugar determinado e fechado, mas, sim, a teatralização – um ato pelo qual um discurso poético é comunicado. Para o autor,

A performance é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal faz sentido. [...] Certas culturas são tão conscientes da imbricação de todos os efeitos da performance que acabam por codificar com cuidado a escolha de seus componentes (ZUMTHOR, 2005, p. 87).

Assim, o termo performance abarca, pela carga semântica, termos como teatralidade, espetáculo, ação e representação. Esses termos se entrecruzam e promovem as múltiplas maneiras pelas quais o comportamento humano, na vida social, pode ser visto como performance. Diana Taylor (2013) salienta que a performance vai muito além de qualquer um desses termos por reunir, simultaneamente, um processo, uma práxis, uma *episteme*, uma realização e um modo de intervir no mundo.

De uma maneira singular, pode-se afirmar que há uma relação estreita do conceito de performance com as artes cênicas, incluídas também as dimensões dramáticas da vida social. John Dawsey *et.al.* (2013) complementam a conceituação de Taylor e, ao escreverem a apresentação de uma série de ensaios da obra *Antropologia e performance: ensaios Napedra* (2013), estabelecem a noção de trança da eficácia e do entretenimento. Segundo os autores, as performances podem ser vistas como uma trança de elementos de ritual e teatro; os três pesquisadores expõem – pelas contribuições teóricas de Schechner - categorias de performances: dramas rituais, dramas estéticos e dramas sociais que formam, como fios entrelaçados, uma trança cultural. Questões que Renato Cohen (2013) denominaria de artes plásticas, artes cênicas e elementos sociais, para configurar uma linguagem híbrida, que guarda características de origem e de finalidade, num diálogo com o espaço social.

Essa tríade ou a trança cultural está presente nas composições de Nelson Rodrigues, principalmente nas amarrações discursivas de seus contos. Em *A vida como ela...* (1962), os cem contos selecionados pelo próprio autor, dentre os publicados durante uma década no jornal *Última Hora*, apresentam conflitos sobre rituais de casamento e morte; sobre amor, paixão, traição, numa tessitura narrativa viva que os torna - pela composição que resgata o tempo todo o acervo da memória - sonoros e visuais. Destaca-se, inclusive, que as características dos textos rodrigueanos extrapolam algumas demarcações do gênero conto.

Sobre o conceito associado a esse gênero, Moisés (2013) esclarece, não obstante, que o “conto” sofreu as vicissitudes históricas da forma literária que o gênero reveste. O autor registra que o conto: “[...] durante a Idade Média, designava o relato de acontecimentos, sem vincular-se a determinado tipo de expressão literária. Em seu lugar, usavam-se os termos fábula, apólogo” (MOISÉS, 2013, p. 88).

No século XIX, porém, o conto ganha categoria literária, estrutura diferenciada e passa ser amplamente elaborado e difundido; depois, no século XX, tem suas características estéticas acentuadas, que o aproximam de uma cena do cotidiano, com um só drama, um só conflito, uma só ação (MOISÉS, 2013). Moisés ainda salienta características voltadas aos elementos de tempo, espaço, personagens e linguagem:

Os pontos percorridos podem ser vários, mas exclusivamente um conterà a tônica dramática [...] a unidade da ação gera a unidade do lugar. [...] Ao mesmo ritmo obedece a categoria "tempo": visto que o passado e o futuro das personagens não ostentam interesse particular. Caso o tempo se dilate, parte dele se escoia sem carga dramática. [...] Dessas unidades resultam as outras características: poucas personagens que povoam o conto. Duas ou três, tão somente as que participam do conflito. [...] No tocante à linguagem, o conto prefere a concisão à prolixidade, a concentração de efeitos à dispersão (MOISÉS, 2013, p. 90).

Essas características somadas – um conflito único, num tempo e espaço específicos, com uma linguagem concisa, configuram a estrutura do conto, que prevê a apresentação desses elementos logo nos primeiros parágrafos. A seqüência é marcada pela apresentação do conflito, com o clímax e o desfecho. Esta, porém, é uma definição clássica para o gênero; a estrutura pode variar e muitos elementos da composição podem ser alterados ou mesmo desaparecerem.

Nelson Rodrigues não segue a composição do formato clássico. A estrutura de seus contos é apresentada com subdivisões, em pequenos quadros que ficam muito próximos da estrutura de atos em peças teatrais. Se, na estrutura clássica de um conto, o conflito deve ser único, Nelson Rodrigues usufrui de outra divisão: aquela feita em textos dramáticos; são vários quadros que figuram com partes de importância igual, com trechos que marcam tempos e espaços diferentes a apresentação de diferentes conflitos que vão se justapondo para marcarem o enredo. Não há um único clímax e as características dos personagens são evidenciadas a cada quadro de ação, a cada ato, em ações performáticas.

O conceito de "quadro" aqui referido resgata a proposição de Pavis (2011) – para quem a palavra precisa ser entendida não apenas como um tipo de cena, mas como um conjunto de experiências e expectativas. "A palavra *quadro* deve ser retomada do ponto de vista material (colocação do espetáculo na 'caixa') e do ponto de vista abstrato (colocação da ação em situação de relevo)" (PAVIS, 2011, p. 314). São essas as características que irão marcar todas as ações de performance nos textos de Nelson Rodrigues: a ação em situação de relevo e a colocação dos textos de contos em "caixas" – em quadros, como se fossem atos performáticos.

Outras questões que valem ser ressaltadas para esses quadros são as marcações de tempos e espaços. Historicamente, a decupagem dos textos dramáticos em atos passa a ser feita não só em função da ação, mas também em função dessa marcação de determinados tempos e espaços. O ato, diferentemente do conto, deixa de marcar apenas um momento dramático, para assumir a função de um quadro e

situar uma época. Esse fenômeno se reproduz com mais ênfase, conforme salienta Pavis (2011), a partir do século XVIII e mais claramente no século XIX.

Sobre a divisão em atos, entretanto, para assegurar a coerência textual, é preciso salientar: “O princípio essencial é doravante consciente: uma progressão constante, sem ‘saltos’ fazendo a ação deslizar para um desenlace necessário. Os cortes não afetam a qualidade e a unidade da ação” (PAVIS, 2011, p. 29).

Características, essas, constatadas nas composições nelsonrodriguanas, em todas as histórias publicadas na série *A vida como ela é...* São contos construídos com uma estrutura que dialoga com a de textos dramáticos; um dos fatores pelos quais esses textos podem ser definidos como contos performáticos.

Zumthor (2014) ressalta que reger simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público, importa para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais da sequência das frases. Destas, a performance engendra o contexto real e determina o alcance. Zumthor reitera que a performance implica em competência – o saber-ser: “É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta [...] uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo” (ZUMTHOR, 2014, p.34).

Nelson Rodrigues explora esse saber-ser, numa metamorfose do vir-a-ser, do devir. A memória do artista é a fonte dos fatores culturais, com vivências significativas para a construção do contexto criativo de seus contos. Aparecem, nestes textos rodriguanos, diversos quadros plenos de fortes pulsões performáticas, que aliam os gêneros conto e texto cênico, com uma evidência para os “monumentos da memória”.

Luiz Carlos Maciel, na obra *O poder do clímax* (2003), evidencia uma divisão para os textos dramáticos em cinco partes assim delimitadas: *a exposição, o ataque, a complicação, o clímax e a resolução*. Essa mesma divisão pode ser observada em grande parte dos contos de Nelson Rodrigues. O conto intitulado *Agonia*, o terceiro da coletânea de *A vida como ela é...* bem exemplifica essa proposição:

Agonia

Uma semana antes do casamento, foram os dois ao cinema ver um filme, se não me engano, de Clark Gable. No fim, o mocinho era assassinado da maneira mais ignominiosa e pelas costas. E, assim, varado de balas, Clark Gable agonizou e morreu no colo da mocinha. Albero saiu do cinema indignado:

- Ora, bolas!

- Quê, meu filho?

E ele:

- Ah, se eu soubesse que acabava assim, não vinha, nem amarrado!

- Eu gostei.

O rapaz parou, no meio da calçada:

- Gostou? Oh, toma jeito, Conceição. Tira o cavalo da chuva! Te digo mais: foi o fim mais besta que eu já vi na minha vida!

Ela, temperamento macio, doce, não desistiu. Tinha horror às discussões. Mas, no fundo, gostava mesmo do desfecho sinistro. As fitas que acabavam mal, em morte, agonia e luto, causavam nela um duplo sentimento de fascínio e repulsa. A coisa que mais adorava era ver a heroína, de luto fechado, chorando o bem-amado morto. Ou vice-versa. E quando não havia, em causa, um morto ou uma morta, ela, na plateia, ao lado de Alberto, bocejava, desinteressada de tudo e de todos, querendo voltar para casa (RODRIGUES, 2012, p. 21).

Nelson Rodrigues compõe este primeiro quadro, *ato de exposição*, com a ficção figurando na ficção, e mais, não faz questão de se lembrar do nome do personagem do filme, mas sim de evidenciar o nome do ator – reconhecido no cenário cultural, como o “Rei de Hollywood” - Clark Gable, o que, provavelmente, o faz para marcar a verossimilhança da história, trazendo para o enredo marcas de vivências registradas pela memória coletiva. Sobre esses registros, pode-se salientar a proposição de Nora (1993) com a sua conceituação sobre “os lugares de memória”. Menções que funcionam como registros, arquivos de todos os lugares de memória, principalmente aqueles que, sem vigilância comemorativa, a história depressa os excluiria. Nelson Rodrigues retoma personagens da história, que figuraram como personagens da ficção e que, por conta disso, vivem na memória de um determinado grupo, na memória coletiva, e os transforma em elementos simbólicos, numa analogia à categoria “lugares da memória” proposta por Nora, como os monumentos, materiais e concretos, com todos os sentidos que lhes são atribuídos.

Assim, os personagens citados por Nelson Rodrigues – por assumirem a condição de monumentos - se perpetuam de outro tempo, de outras vivências, que passam a ser fixados, em matéria, em realidades manejáveis, a partir da composição todas as histórias relacionadas aos personagens já vividos pelo ator mencionado.

Essa condição da literatura em fazer retomadas a partir de suas próprias composições – entendendo os filmes como composições literárias (por figurarem como texto ficcional antes da produção cinematográfica) – é registrada por Samoyault (2008) como uma condição de expressão, de um certo número de procedimentos de

retomadas, a partir do imaginário que a própria ficção tem de si; é a intertextualidade e a memória da literatura, pelo resgate da própria arte, configurada pela presença de um texto anterior no texto atual.

Há, no entanto, para essa relação, dois tipos diferentes de práticas intertextuais. Uma que se inscreve numa relação de co-presença e outra, numa relação de derivação:

A citação, a alusão, o plágio, a referência, todos inscrevem a presença de um texto anterior no texto atual. Essas práticas da intertextualidade dependem, pois da co-presença entre dois ou vários textos, que absorvem mais ou menos o texto anterior em benefício de uma instalação da biblioteca no texto atual ou, eventualmente, de sua dissimulação (SAMOYAUULT, 2008, p. 48).

A autora também retoma a definição para essas condições de co-presença como empréstimos literais explícitos e implícitos. A referência, por não expor o texto citado, mas o remeter pelo uso de um título, um nome de um autor, de uma personagem, ou uma situação específica, seria um “empréstimo não literal explícito”. Já a citação, imediatamente, identificável, um “empréstimo literal e explícito”. O plágio, como uma prática de apropriação indevida, um “empréstimo não literal explícito” e, por fim, a alusão, que pode ser um empréstimo apenas semântico – não literal e não explícito (SAMOYAUULT, 2008, p. 49).

Tanto a referência quanto a alusão provocam uma relação intertextual subjetiva. Dependem do conhecimento armazenado do interlocutor para sua real efetivação intertextual. Nelson Rodrigues, ao mencionar Clark Gable em seu primeiro quadro, explora, pela referência, a dimensão criada no inconsciente coletivo para os personagens já interpretados pelo ator. Como uma jovem poderia gostar de ver a morte de um personagem como os vividos por Clark Gable - e nem importa qual - nos braços de uma mocinha cinematográfica? A construção da personagem Conceição, com a exposição nesse primeiro quadro, é marcada por essa condição intertextual.

Há, também, nesse primeiro quadro, uma ação evidenciada que intenciona marcar um tempo específico - “uma semana antes do casamento” - e declarar as características emocionais dos personagens protagonistas, mas não por mera descrição e, sim, pela performance. Nelson Rodrigues, quando escreve suas crônicas funde personagens fictícios e reais, numa proposta de pacto autobiográfico, para expor situações reais, com características daquelas ficcionais; ao escrever seus contos, quase que como atos de peças teatrais, o autor explora referências do cotidiano para provocar a intertextualidade necessária, em processos interativos, de ações, que extrapolam a simples descrição para a composição de personagens e a situação inicial de conto. Os

personagens não são meramente descritos pelo narrador, eles estão em processo de ação, em processo de performance.

Retomando-se a classificação de Maciel, sobre a estrutura dramática, no segundo quadro tem-se o *Ataque*, que assinala o início da ação principal: “É a manifestação ostensiva do problema, o elemento determinante que exige tal ação, a primeira grande ruptura do equilíbrio” (MACIEL, 2003, p. 54). É com este teor que Nelson Rodrigues escreve *O soluço*, segundo quadro do conto em performance chamado *Agonia*:

O soluço

Era uma boa menina, delicada, de uma fragilidade física impressionante. Constava, mesmo, que sofria do coração, e a família preocupada, vivia atrás dela, cheia de cuidados e prevenções: ‘Fulana, não faz isso! Não faz aquilo! Sobee a escada devagar!’ [...] Uma das tias, velha solteirona, já chorava por conta.

Quanto ao noivo, o Alberto, formava, com a menina, um contraste escandaloso. Tostado de sol, um físico de Victor Macture, carnudo, atlético, tudo nele parecia exprimir um apetite vital tremendo. Com uma saúde de ferro, não pensava na morte, julgava-se mais ou menos eterno.

Ao voltar do cinema, com a noiva, sete dias antes do casamento, fez-lhe um pedido formal:

- Queres me fazer um favor?

- Faço.

Insistiu.

- Um favor de mãe para filho?

- Claro!

- Então não me fala mais em morte, sim? Arranja outro assunto meu anjo. Que diabo! Ele reclamava e, vamos e venhamos, com razão. Porque desde o começo do namoro, o assunto de Conceição era esse. Ou falava da morte alheia ou se divertia imaginando a própria.

[...]

Já contara e recontara ao noivo, não sei quantas vezes, todas as agonias e todas as mortes da família. Sobretudo a do avô. Durante 15 dias, o velho teve um soluço que resistia, bravamente, a tudo. [...] Até que veio a morte e o ancião pôde descansar.

Durante vários dias, a família, na obsessão auditiva daquele soluço imortal, julgava ouvi-lo, muito depois do enterro, nas salas, nos quartos, nos corredores.

E Alberto, apesar de sua vitalidade quase bestial, deixou-se impressionar por essa

infinita agonia. Sonhou com o soluço sobrenatural [...] O pior é que, no fim de certo tempo, ele também começou a se interessar, a se apaixonar pelas histórias fúnebres. Ia para casa pensando em assombração e fazia, com uma graça triste, a reflexão:
- Eu acabo maluco e a família não sabe!
(RODRIGUES, 2012, p. 22).

Em mais uma referência intertextual, que pode figurar como uma categoria dos lugares da memória, Nelson Rodrigues aponta para um ator norte-americano, agora Victor Macture. O ator interpretou vários filmes do cinema épico nas décadas de 40 e 50; dentre eles, *Sansão e Dalila* (1949), *Demétrius e os gladiadores* (1954), o *Manto Sagrado* (1953) – atuou também em filmes de comédia, faroeste; foi caubói, índio, soldado. Todo o espectro, numa justaposição de imagens, usado para compor o personagem Alberto (KEMP, 2011).

Neste quadro há a marcação de diferentes momentos temporais - a volta do cinema, sete dias antes do casamento e a passagem desde o começo do namoro até o tempo em que Alberto, de tanto ouvir, passou a gostar das histórias fúnebres. Assim como também há a apresentação de conflitos – “manifestação ostensiva do problema” – como o caso da morte do avô e o soluço sobrenatural – que desencadearão, somados aos outros quadros, no conflito principal.

Essas marcações temporais retomam o ritmo acelerado das peças teatrais, já sinalizado por Décio de Almeida Prado (2002), ao dialogar, na obra *A personagem de ficção* (2002), sobre as diferenças entre as personagens de ficção - no teatro, no romance e no cinema - com autores como Antonio Candido, Anatol Rosenfeld e Salles Gomes. Prado ressalta que:

A peça de teatro completa habitualmente o seu ciclo de existência em apenas duas ou três horas. O ritmo do palco mantém-se sempre acelerado: paixões surgem à primeira, odiosidades crescem, travam-se batalhas, perdem-se ou ganham-se reinados, cometem-se assassínios, tudo em alguns poucos minutos pejados de acontecimentos e emoção. Este tempo caracterizado do teatro não poderia deixar de influir sobre a conformação psicológica da personagem, esquematizando-a, realçando-lhe os traços (PRADO, 2002, p. 93).

O terceiro ato, intitulado *O casamento*, apresenta o problema, a complicação – o conflito central. Embora os quadros anteriores estivessem conduzindo o leitor para a relação da morte com o casamento e essa hipótese ter sido marcada pelo narrador no início deste quadro, o conflito é marcado pelo ponto de virada: “Conceição criava uma hipótese deslumbrante: a de morrer no altar [...] Mas a felicidade subiu-

lhe à cabeça [...] Durante 48 horas, foram o homem e a mulher mais felizes do mundo. Maravilhada com o amor, Conceição não falava na morte” (RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é*. Conto nº 3, 2012, p. 23).

Depois do estado de êxtase amoroso, felicidade suprema, Conceição comete o delito – o erro trágico. O conflito principal desse conto pode, ao modo da tragédia grega, ser retomado para se compreender a concepção adaptada do herói trágico, a pressuposição da *hamartia*⁴. Nelson Rodrigues compõe um narrador que assim descreve as performances dos protagonistas:

[...] levantou-se, de manhã cedinho, no seu pijama leve, de um cinza transparente, e foi descalça para o banheiro. As chinelinhas de arminho ficaram embaixo da cama.

Lá no banheiro, escovou os dentes, sem pressa e sempre com os pés nus no ladrilho frio.

Depois, ocorreu-lhe um voluptuoso capricho: chamou o marido e, juntos, tomaram banho. Brincaram um tempão debaixo do chuveiro.

Outra qualquer faria isso e muito mais, sem consequências. Conceição, porém era de uma fragilidade apavorante.

No café, ao pôr manteiga nas fatias torradas, experimentou um arrepio. [...]

Mais tarde, veio a coriza. Depois uma febrícula. À meia noite e pouco, ela, com a temperatura mais elevada e atormentada pelo frio, chamou o marido que, ao lado, cochilava.

Baixou a voz:

- Eu vou morrer, Alberto!

- Que ideia!

- Vou sim, Alberto. Sei que vou morrer!

Ele acabou praguejando:

- Perde essa mania de morte, Conceição! Isso que você tem é um resfriado bobo!...

(RODRIGUES, 2012, p. 24).

Nelson Rodrigues cria sua protagonista que, mesmo após vivenciar a consumação do amor, com um novo sentido de felicidade para a vida, faz questão de aceitar aquilo que imagina ser seu destino trágico, numa referência à *moira grega*⁵ - em respeito ao seu destino – seu tempo de morte.

Para análise da sequência desse conto, vale se resgatar a quarta parte da estruturação proposta por Maciel (2003) para o texto dramaturgico - o clímax, a consumação última do conflito, o ponto máximo da curva dramática. A partir de uma crise excepcionalmente forte assinala-se o fim da ação principal. Sobre o clímax,

Maciel evidencia: “O clímax é a realização completa do tema em termos de um evento. Por isso é o ponto de referência segundo o qual se pode determinar a validade de todos os elementos da estrutura” (MACIEL, 2003, p. 56). É a partir deste prisma que Nelson Rodrigues elabora o quadro *A promessa*:

[...] Quase ao amanhecer, Conceição, mais febril do que nunca, fez-lhe o pedido:
- Se eu morrer, não quero ser enterrada. Você esconde meu corpo debaixo de qualquer coisa...
Ele, alarmado, não sabia o que dizer:
- Morrer como?
[...]
Acabou admitindo:
- Juro.
- Por Deus?
- Por Deus!
Por sua vez, cansado ele cochilou mais meia hora. Foi o bastante para sonhar com o soluço do avô.
Acordou e, durante alguns momentos, teve alucinação auditiva. Ouvia o soluço. Não podia ser, meu Deus, era impossível! Só então percebeu: quem estava com soluço era Conceição.
[...]
Durante dois dias não saiu do quarto. Encerrado, ali, o casal tinha uma companhia única: o soluço. Alberto dormia e, no próprio sonho, o escutava.
Ao despertar, lá estava ele. Mas, uma manhã, acordou e não ouviu nada. Compreendeu que a esposa estava morta (RODRIGUES, 2012, p. 25).

O quinto e último quadro do conto *Angústia*, marca a restauração do equilíbrio; é o desfecho da história. Maciel (2003), ao resgatar a teoria sobre a estrutura da narrativa, salienta que este é o ponto da trama que se intitula *Resolução*. Há, neste trecho, mais uma experiência performática a se caracterizar, a experiência de atravessamento vivenciada na camada da memória. Segundo Ana Goldenstein Carvalhaes, “A memória do artista é a fonte dos fatos culturais, das mitologias e arquétipos humanos. A persona está ligada aos desdobramentos de um percurso construído pelo artista” (CARVALHAES, 2013, p. 87). Nelson Rodrigues, depois de escrever *Agonia*, *O soluço*, *O casamento*, *A promessa*, irá compor o último quadro – para a *Resolução* da trama – chamando-o de *Monte Cristo*:

Cinco dias depois, os vizinhos começaram a sentir um cheiro horrível. Investiga daqui, dali, acabaram desconfiando.

Entram no quarto e encontram a esposa morta e o marido, sentado no chão, de barba crescida, quase à Monte Cristo.

Os mais sensíveis levaram o lenço ao nariz. Alberto quase sem voz, explicou que a mulher pedira para não ser enterrada. Levaram-no, do quarto, moribundo e variando. Sua última pergunta foi esta:

- Não estão ouvindo um soluço (RODRIGUES, 2012, p. 25).

O conto é finalizado com mais uma referência intertextual – um atravessamento da memória do autor - dessa vez ao romance da literatura francesa, de Alexandre Dumas, que fora escrito em três partes, entre os anos de 1844 e 1846. Na história, o personagem protagonista é preso injustamente e, depois de uma fuga, transforma-se no misterioso e rico *Conde de Monte Cristo*. A referência retoma o período em que o personagem permanece na prisão – maltrapilho, como um moribundo, com barbas e cabelos crescidos... Apenas observando os dias se passarem. Alimentado pelo desejo de vingança, depois de ter sido traído pelos que se diziam seus amigos.

O personagem Alberto faz um último questionamento ao ser encontrado ao lado do corpo da esposa, quase uma exigência - que todos deveriam estar ouvindo o soluço; essa seria uma forma de enaltecer a morte de Conceição. Conceição deveria ser lembrada assim como a história ouvida tantas vezes sobre a morte do avô, com o soluço do moribundo que ecoava no imaginário dos personagens, como um elemento criado para marcar a passagem do ritual de morte. Era isso que ele exigia para registrar o ritual de passagem de sua amada, que todos ouvissem o soluço que a levava à morte e que deveria ecoar pelo seu novo tempo.

Além dos registros sobre a memória, neste conto Nelson Rodrigues registra o que Glusberg salienta sobre a performance como fonte de fantasmas psicológicos. Para o autor, esses fantasmas psicológicos: “tocam a interioridade do sujeito e põem em crise sua estabilidade; estabilidade – literalmente falando – que se fundamenta na repetição normalizada de convenções gestuais e comportamentais” (GLUSBERG, 2013, p.65).

O conto expõe, de forma performática, os dramas rituais, estéticos e sociais – com fios que metaforicamente são trançados culturalmente. O ritual do casamento - a mudança do *status quo* dos personagens; ritual do amor, com a felicidade vivida a dois e o ritual da morte, marcado pelo sobrenatural, que põe em crise a estabilidade do sujeito.

Além da composição de Nelson Rodrigues ser marcada de elementos intertextuais, com referências e alusões aos lugares da memória – da conceituação proposta por Nora (1993), o autor ainda evidencia a divisão em quadros, com ações divididas por pequenos conflitos que formam o enredamento da história toda, dando ao conto um caráter híbrido de texto dramaturgico, numa estrutura estética performática justaposta ao conto.

Nesse sentido, conforme salienta Dawsey *et al*(2013), quanto mais trançadas forem as performances, mais eletrizantes tendem a ser as sobreposições e os processos interativos que as caracterizam – uma trança de rituais e teatro; os intertextos, os quadros com conflitos secundários, que, somados, formam o principal – numa mistura de formatos textuais.

É preciso destacar que Nelson Rodrigues nunca fez questão de manter a estrutura de cada gênero em seus textos. É sempre possível se encontrar elementos de suas crônicas em seus textos dramaturgicos, destes em seus contos e romances; em todos eles, nuances de sua vida cotidiana.

Essa mesma estrutura performática pode ser confirmada em todos os demais textos publicados em *A vida como ela é...* Assim como os rituais de amor, casamento, morte e, em vários contos, a traição. Aliás, a temática da traição é recorrente na literatura de Nelson Rodrigues em toda a sua produção.

A performance da traição tem sido explorada desde os primeiros mitos que recontam histórias da humanidade. Philip Wilkinson e Neil Philip (2010) salientam a ideia de que a desordem pertence à integralidade da vida, e que o espírito dessa desordem é o trapaceiro. Na mitologia, conforme evidenciam os autores, há dois tipos de heróis - aqueles celebrados por seus grandes feitos e os ambivalentes trapaceiros, que podem ser heróis da cultura ou mesmo co-criadores:

Vários deuses gregos, inclusive Hermes e Dionísio, têm características de trapaceiros. Mesmo o grande herói Heraclés às vezes é retratado como trapaceiro: na versão romana, em que é chamado de Hércules, ele é a amante Ônfale vestem-se um com as roupas do outro para enganar o lascivo Fauno. Na pintura de um vaso, que retrata a tentativa de Heraclés de roubar o altar dos Delfos, ele tenta persuadir Apolo a descer do telhado de um templo com uma bandeja de apetitosas frutas, mas na outra mão porta uma clava, pronto para atacar (WILKINSON; PHILIP, 2010, p. 24).

O heroísmo dos trapaceiros mostra que essas figuras compartilhavam as duas características - ser herói e ser traíçoeiro. Essa situação de traição tem sido explorada como uma constante na literatura; a situação amorosa triangular, por exemplo, é temática representada tanto no drama, quanto na comédia. A construção do mito

de *Anfitrião*, que divide a esposa com Zeus reivindica certa legitimidade à traição. E, sobre isso, Ivo Bender assevera que:

Se o teatro tem apresentado situações dolorosas que surgem de ações adúlteras, o próprio mito, enquanto narrativa que circula, incumbe-se de mitigar o aspecto catastrófico do adultério, assim como ele surge em outros segmentos lendários. Desse modo, a relação que envolve Zeus, Alcmena e Anfitrião parece servir àquele propósito. No entanto, o sancionamento do adultério ocorrerá por conta das excelências com a qual o sedutor é investido: Zeus, enquanto pai dos deuses e dos homens, confere legitimidade à transgressão e, ainda, interfere generosamente no sentido de reconciliar os esposos, uma vez realizado o objetivo divino (BENDER, 1996, p. 72).

Dentre os vários textos rodrigueanos, a performance da traição e da figura do duplo – como no mito do Anfitrião – são significativamente construídas. Um exemplo desse contorno pode ser analisado no conto *A dama do lotação* – conto de número cinco da coletânea. A exposição, com o primeiro ato, evidencia quem são os personagens e em qual universo circularão. Os índices já evidenciam um conflito inicial que comporá o conflito principal. Neste primeiro quadro, já há um marido que desconfia da conduta de sua esposa, contrariando a opinião efusiva de seu pai sobre a idoneidade da nora. A suspeição está instaurada:

A dama do lotação

Às dez horas da noite, debaixo de chuva, Carlinhos foi bater na casa do pai. O velho, que andava com a pressão baixa, ruim de saúde como o diabo, tomou um susto:

— Você aqui? A essa hora?

E ele, desabando na poltrona, com profundíssimo suspiro:

— Pois é, meu pai, pois é!

— Como vai Solange? - perguntou o dono da casa. Carlinhos ergueu-se; foi até a janela espionar o jardim pelo vidro. Depois voltou e, sentando-se de novo, larga a bomba:

— Meu pai, desconfio de minha mulher.

Pânico do velho:

— De Solange? Mas você está maluco? Que cretinice é essa?

O filho riu, amargo:

— Antes fosse, meu pai, antes fosse cretinice. Mas o diabo é que andei sabendo de umas coisas... E ela não é a mesma, mudou muito.

Então, o velho, que adorava a nora, que a colocava acima de qualquer dúvida, de

qualquer suspeita, teve uma explosão:

— Brigo com você! Rompo! Não te dou nem mais um tostão!

Patético, abrindo os braços aos céus, trovejou:

— Imagine! Duvidar de Solange!

O filho já estava na porta, pronto para sair; disse ainda:

— Se for verdade o que eu desconfio, meu pai, mato minha mulher! Pela luz que me alumia, eu mato, meu pai! (RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é*. Conto nº 5, 2012, p. 32).

Há no conto, entre o primeiro e o segundo quadro, uma inversão temporal. Sobre essa organização temporal, Pavis (2011) apresenta uma classificação conceituando e diferenciando tempo cênico e tempo dramático. O tempo cênico é o tempo da enunciação, da temporalidade acompanhada pelo espectador/leitor do início ao fim da apresentação – da organização textual. Já o tempo dramático organiza-se a partir da oposição entre a ação e a intriga – “o discurso narrativo anuncia e fixa uma temporalidade, remete a outra cena, dá uma ilusão referencial de um outro mundo” (PAVIS, 2011, p. 402).

A inversão dos atos da ação é um recurso que garante, muitas vezes, a manutenção da tensão dramática como “um fenômeno estrutural que liga, entre si, os episódios da fábula e, principalmente, cada um deles ao final da peça” (PAVIS, 2011, p. 403). Toda a manipulação temporal na história repercute no entendimento do enredo. Embora Maciel (2003) preveja a sequência da trama com os atos de *Exposição, Ataque, Complicação, clímax e Resolução*, Nelson Rodrigues constrói a Exposição da história em *A dama do loteação* com uma cena que no tempo dramático aconteceria após a cena utilizada na construção do *Ataque*, segundo ato – com o quadro *A suspeita*:

A SUSPEITA

Casados há dois anos, eram felicíssimos. Ambos de ótima família. [...] Dela mesma se dizia, em toda parte, que era “um amor”; os mais entusiastas e taxativos afirmavam: “É um doce-de-coco”. Sugeria nos gestos e mesmo na figura fina e frágil qualquer coisa de extraterreno. O velho e diabético general poderia pôr a mão no fogo pela nora. Qualquer um faria o mesmo. E todavia... Nessa mesma noite, do aguaceiro, coincidiu de ir jantar com o casal um amigo de infância de ambos, o Assunção. [...] No meio do jantar, acontece uma pequena fatalidade: cai o guardanapo de Carlinhos.

Este curva-se para apanhá-lo e, então, vê, debaixo da mesa, apenas isto: os pés de Solange por cima dos de Assunção ou vice-versa. Carlinhos apanhou o guardanapo e continuou a conversa, a três. Mas já não era o mesmo. Fez a exclamação interior: 'Ora essa! Que graça!'. A angústia se antecipou ao raciocínio. E ele já sofria antes mesmo de criar a suspeita, de formulá-la. O que vira, afinal, parecia pouco. Ainda, essa mistura de pés, de sapatos, o amargurou como um contato asqueroso. Depois que o amigo saiu, correu à casa do pai para o primeiro desabafo. No dia seguinte, pela manhã, o velho foi procurar o filho:

— Conta o que houve, direitinho!

O filho contou. Então o general fez um escândalo:

— Toma jeito! Tenha vergonha! Tamanho homem com essas bobagens!

Foi um verdadeiro sermão. Para libertar o rapaz da obsessão, o militar condescendeu em fazer confidências:

— Meu filho, esse negócio de ciúme é uma calamidade! Basta dizer o seguinte: eu tive ciúmes de tua mãe! Houve um momento em que eu apostava a minha cabeça que ela me traía! Vê se é possível?! (RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é*. Conto nº 5, 2012, p. 33).

Neste segundo ato performático – o *Ataque* – inicia-se a ação principal, com a manifestação escancarada do problema, trata-se da ruptura formal do equilíbrio. O tempo dramático, porém, está organizado pelo autor com a inversão cênica. O segundo ato explicita a ação que justifica o quadro inicial; o acontecimento que instigaria o filho – marido supostamente traído – a procurar seu pai para o desabafo. Antes disso, porém, há uma introdução, feita pelo narrador, que delinea as características de Solange - a esposa traidora – como um ser doce, uma figura fina e frágil.

No terceiro quadro, apresenta-se a *Complicação*, o desenvolvimento do confronto, do conflito central; Nelson Rodrigues intitula-o de *A certeza*:

A CERTEZA

[...] Três dias depois, há o encontro acidental com o Assunção, na cidade. O amigo anuncia, alegremente:

— Ontem viajei no lotação com tua mulher.

Mentiu sem motivo:

— Ela me disse.

Em casa, depois do beijo na face, perguntou:

- Tens visto o Assunção?
E ela, passando verniz nas unhas:
— Nunca mais.
— Nem ontem?
— Nem ontem. E por que ontem?
— Nada.

Carlinhos não disse mais uma palavra; lívido, foi no gabinete, apanhou o revólver e o embolsou. Solange mentira! Viu, no fato, um sintoma a mais de infidelidade. A adúltera precisa até mesmo das mentiras desnecessárias.

[...]

— Não adianta negar! Eu sei de tudo! E ela, encostada à parede, perguntava:

— Sabe de que, criatura? Que negócio é esse? Ora veja!

Gritou-lhe no rosto três vezes a palavra cínica! [...]

— Vou matar esse cachorro do Assunção! Acabar com a raça dele!

A mulher, até então passiva e apenas espantada, atracou-se com o marido, gritando:

— Não, ele não!

Agarrado pela mulher, quis se desprender, num repelão selvagem. Mas ela o imobilizou, com o grito:

— Ele não foi o único! Há outros!

(RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é*. Conto nº 5, 2012, p. 34).

A complicação se dá com a confirmação das suspeitas de Carlinhos. Embora todos a pudessem defender, pela postura delicada, quase “extraterrena”, Solange, de fato o estava traindo. Essa mesma postura é evidenciada por Nelson Rodrigues em vários outros contos. Dentre eles, *O primeiro pecado*. Neste conto, o autor estabelece uma sequência performática com seus quadros como subtítulos em forma de manchetes: *O namoro – O romance – O pecado – A chave*.

No quadro *O Namoro* há a explicação de que o primeiro encontro fora no ponto de ônibus e salienta-se que Irene não esboçou nem mesmo uma resistência convencional; Mário, que era moço ingênuo e tímido, estava diante de uma experiência nova. No bar, aconselha-se com o amigo Jordão (experiente), que o instiga a entrar de sola. No segundo quadro, *O romance*, Mário questiona Irene sobre a relação dela com o marido, e se é a primeira vez que ela fazia aquilo, se ele a maltratava: “Meu marido não faz mal a uma mosca, me trata na palma da mão” era o que ela afirmava. Ele a convida para irem ao apartamento no dia seguinte, e ela aceita prontamente. Em *O pecado*, Jordão dá a Mário alguns conselhos (sobre que perfume usar, beijo na orelha) e, por fim, em *A chave* há o desenrolar da traição, a consumação do ato

carnal. Irene está se recompondo, refazendo a maquiagem e Mário continua a questioná-la sobre o porquê da traição. Irene afirma se tratar de uma experiência, já que o marido havia sido seu único homem, depois perde a paciência com Mário e diz ter sido uma péssima experiência, que ele não chegava aos pés do marido. Ele passa a persegui-la por alguns dias, mas ela o ignora.

Antonio Candido (2002), ao tratar sobre o personagem de ficção salienta que, na vida real, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos-de-ser – o que pode variar de acordo com o tempo e com sua conduta. Na literatura, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica essencial do personagem. O escritor lhe dá uma linha de coerência fixa, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser.

Irene – embora afirmasse estar traindo pela primeira vez, fora configurada com uma aura de tranquilidade e segurança que leva o leitor a duvidar das suas afirmações, assim como Solange, que fora defendida efusivamente pelo próprio sogro. O personagem Mário é ingênuo e precisa dos conselhos de seu amigo de bar para dar vazão as suas ações; como se *o primeiro pecado* fosse dele, e não dela. Os conselhos do amigo Jordão são dados para o trato com o estereótipo da mulher adúltera – aquela que é maltratada pelo marido, que está desiludida e carente - mas que não se enquadra no comportamento nem de Irene, nem de Solange - justamente aí se estabelecem os conflitos maiores dos dois contos. As esposas não são maltratadas pelos maridos, não traem por vingança, mas porque assumem essa conduta, de dupla personalidade.

Cada traço no conto adquire um sentido em função do outro. A “verossimilhança, o sentimento de realidade, depende da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo na verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes funde a vida” (CANDIDO, 2002, p. 80).

Solange e Irene possuem verdades fictícias. São adúlteras por convicção, suas ações performáticas assim se conceituam – são tranquilas e serenas adúlteras. Com essas duas personagens, assim como outras tantas criadas por Nelson Rodrigues, podem ser resgatadas as proposições de Zumthor (2005) sobre a reiterabilidade – com comportamentos repetidos sem serem sentidos como redundantes. A figura da esposa dedicada, com dupla personalidade explicitada pelas personagens adúlteras, atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza em redes sucessivas de imagens arquetípicas coletadas no espaço social do Rio de Janeiro, trazidas à tona por essas produções literárias, pelo viés da performance.

No clímax da história de Solange e Carlinhos – com o quadro intitulado *A*

dama do lotação, o narrador novamente entra em cena evidenciando que não fora apenas um, mas vários, muitos, casos os vividos por Solange. Carlinhos, assim como o personagem mitológico *O Anfitrião*, fica perplexo e passa a hostilizar a esposa. A traição é apresentada como um ritual – vivido pela personagem todas as tardes, num mesmo horário e com a mesma postura. O narrador híbrido toma conta desse ato; como se os personagens não conseguissem – sozinhos – falar sobre a dolorida constatação. Poucos são os trechos de diálogos, que aparecem como reações dos personagens, com períodos curtíssimos. O narrador, composto por Nelson Rodrigues para esse quadro, conta os fatos, avalia-os, julga os personagens, explica o ritual e chega a assumir as falas de cada um – um narrador híbrido que assume a performance do ato:

A DAMA DO LOTAÇÃO

Sem excitação, numa calma intensa, foi contando. Um mês depois do casamento, todas as tardes, saía de casa, apanhava o primeiro lotação que passasse. Sentava-se num banco, ao lado de um cavalheiro. Podia ser velho, moço, feio ou bonito; e uma vez - foi até interessante - coincidiu que seu companheiro fosse um mecânico, de macacão azul, que saltaria pouco adiante. O marido, prostrado na cadeira, a cabeça entre as mãos, fez a pergunta pânica:

— Um mecânico?

Solange, na sua maneira objetiva e casta, confirmou:

— Sim.

Mecânico e desconhecido: duas esquinas depois, já cutucara o rapaz: “Eu desço contigo”. O pobre-diabo tivera medo dessa desconhecida linda e granfa. [...] Mas esses anônimos, que passavam sem deixar vestígios, amarguravam menos o marido. Ele se enfurecia, na cadeira, com os conhecidos. Além do Assunção, quem mais?

Começou a relação de nomes: fulano, sicrano, beltrano... Carlinhos berrou: “Basta! Chega!”. Em voz alta, fez o exagero melancólico:

— A metade do Rio de Janeiro, sim senhor!

[...] Ela explicou ainda que, todos os dias, quase com hora marcada, precisava escapar de casa, embarcar no primeiro lotação. O marido a olhava, pasmo de a ver linda, intacta, imaculada. Como e possível que certos sentimentos e atos não exalem mau cheiro? Solange agarrou-se a ele, baluciava: “Não sou culpada! Não tenho culpa!”. E, de fato, havia, no mais íntimo de sua alma, uma inocência infinita. Dir-se-ia que era outra que se entregava e não ela mesma. Súbito, o marido passa-lhe a mão pelos quadris: — “Sem calça! Deu agora para andar sem calça, sua égua!”. Empurrou-a com

um palavrão; passou pela mulher a caminho do quarto; parou, na porta, para dizer:
— Morri para o mundo. (RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é*. Conto nº 5, 2012, p. 35).

A inocência proclamada por Nelson Rodrigues para Solange é emoldurada pela figura do duplo. Mais uma vez se recorre ao mito de Anfitrião; neste, Zeus assume a imagem do personagem Anfitrião, numa condição de desdobramento, para ter uma noite de amor com Alcmena. Além disso, Zeus também transforma Hermes na figura de Sósia, fiel servo de Anfitrião, que iria convalidar seu plano ao anunciar a volta do seu senhor e para vigiar o portão e evitar que Zeus fosse descoberto (BENDER, 1996).

O duplo é um tema filosófico e literário explorado, então, desde os gregos. Para Patrice Pavis, (2011), o duplo perfeito se realiza no Sósia de Plauto, com todos os mal-entendidos que se possa imaginar ocorridos na história de Anfitrião. O duplo é frequentemente um irmão gêmeo, um executor de serviços sujos. Como Marilena e Lara, num outro conto de Nelson Rodrigues, intitulado *As gêmeas*, que integra a obra *A vida como ela é... O homem fiel e outros contos* (1992) - livro organizado por Ruy Castro a partir da reunião de outros contos publicados por Nelson Rodrigues, também no jornal *Última Hora*.

Logo na introdução do conto evidencia-se o conflito: Lara ignora a paquera de Osmar. Este, inconformado, replica: “Mas o que é isso? Não me reconheces mais [...] segura o braço da fulana: ‘Olha aqui Marilena...’” (RODRIGUES, 1992, p.44). Instaura-se aí a temática explorada no conto: as duas irmãs gêmeas, idênticas, como a figura *alter ego*, como um outro eu, outra personalidade na representação da pessoa.

Marilena alerta Osmar sobre o fato de seu equívoco não ter sido o primeiro, nem mesmo o último. “Mesmo amigos e até parentes incidiam por vezes na mesma confusão” (RODRIGUES, 1992, p. 45). Logo Osmar passa a frequentar a casa de Marilena. E quando saíam os três, ele dizia “Eu me sinto uma espécie de noivo de duas”. A noiva o repreendia: “Não brinca mais assim. É um favor” (RODRIGUES, 1992, p. 45). Logo faz um novo pedido: “Não quero que você tenha muita intimidade com Lara, sim? [...] Nunca brigamos, nunca discutimos, ela até me trata muito bem. Mas me odeia, ouviu? Eu sei que ela me odeia” (RODRIGUES, 1992, p. 45)

Às vésperas do casamento, Lara adoece e o médico lhe aconselha a afastar-se da cidade. A família manda-a para a fazenda de um tio no Mato Grosso. Os noivos se casam e partem para Lins de Vasconcelos, para uma pequena casa “lírica e nupcial” que haviam ganhado. Lá ocorre o desfecho do conto. Marilena entra no quarto e pede que Osmar a espere. Depois de quinze minutos, retorna e passam a primeira

noite juntos. Ao amanhecer, Osmar percebe que a esposa usava um bracelete – marca que Marilena o alertou que a diferenciava da irmã. Lara era quem usava o bracelete. Desesperado, encontra Marilena, ainda vestida de noiva, no closet, já morta, enquanto lara, calmamente, acende um “cigarro americano”.

Antonio Candido (2002), ao tratar sobre conceitos de enredo e personagem de ficção, explicita que estes representam a matéria do texto, já as ideias, representam o seu significado, seu tema. O autor ainda salienta que é a personagem que, ao viver o enredo e as ideias, os torna vivos (CANDIDO, 2002, p. 54). Assim, em Nelson Rodrigues, as personagens é que dão vida à temática do duplo. Marilena e lara iniciam a trama com a troca de roupas para ludibriar e zombar dos homens com os quais saíam. As duas representam a ideia da dualidade do humano – corpo e alma, vida e morte. Marilena tenta se desvencilhar da vida da irmã, assume a condição de heroína, e lara a de vilã; mas logo as duas imagens se fundem novamente e qualquer uma é capaz de atrocidades. A literatura “tem a vocação de pôr em cena o duplo, invalidando o princípio de identidade, o que é uno é também múltiplo” (BRUNEL, 2000, p.262).

Nessa relação entre o que se estabelece como uno, duplo e múltiplo, pode-se também retomar a proposição de Glusberg (2013) sobre o *performer*:

A redescoberta de uma história que é marginal ao Outro é a redescoberta de uma forma de solidão: usamos a expressão ‘marginal ao Outro’ porque o performer se situa além da soma total de ações e representações por ele criadas. Sendo ao mesmo tempo rica e abundante, essa solidão tem de ser dividida com alguém, com o Outro primitivo que é evocado na performance (GLUSBERG, 2013, p. 111).

Solange, a *performer* do conto *A dama do lotação*, ao afirmar não ser culpada, tem no enredo a convalidação do narrador: “E, de fato, havia, no mais íntimo de sua alma, uma inocência infinita. Dir-se-ia que era outra que se entregava e não ela mesma” (RODRIGUES, 2012, p. 35). A personagem, de uma forma carnavalesca, em alusão ao conceito de carnavalização de Bakhtin (2002), assume um ritual, com diversos matizes e variações, na sua dupla condição. Dentre as variações, o conto ressalta uma característica da festa – o momento da traição, mantido mesmo após a descoberta pelo marido - as proibições são temporariamente suspensas.

Assim como nos rituais de carnaval, Solange – em um determinado momento do dia assume sua condição de liberdade utópica – outra condição de vida, provisória, livre das restrições convencionais. Bakhtin já alertava: “o carnaval aproxima, reúne, celebra os esposais e combina o sagrado com o profano” (BAKHTIN, 2002, p.123). É a partir dessa ideia de liberdade utópica, inversão de papéis, que Bakhtin irá formular

o conceito de carnavalização na literatura – uma percepção carnavalesca de mundo. É com esse processo de fantasia, de liberdade utópica, de combinação do sagrado com o profano, que Nelson Rodrigues irá promover a *Resolução* do conto. O último quadro é composto pela performance de um defunto vivo:

O DEFUNTO

Entrou no quarto, deitou-se na cama, vestido, de paletó, colarinho, gravata, sapatos. Uniu bem os pés; entrelaçou as mãos, na altura do peito; e assim ficou. Pouco depois, a mulher surgiu na porta. Durante alguns momentos esteve imóvel e muda, numa contemplação maravilhada. Acabou murmurando:

— O jantar está na mesa.

Ele, sem se mexer, respondeu:

— Pela ultima vez: morri. Estou morto.

A outra não insistiu. Deixou o quarto, foi dizer à empregada que tirasse a mesa e que não faziam mais as refeições em casa. Em seguida, voltou para o quarto e lá ficou. Apanhou um rosário, sentou-se perto da cama: aceitava a morte do marido como tal; e foi como viúva que rezou. Depois do que ela própria fazia nos lotações, nada mais a espantava. Passou a noite fazendo quarto. No dia seguinte, a mesma cena. E só saiu, à tarde, para sua escapada delirante, de lotação. Regressou horas depois. Retomou o rosário, sentou-se e continuou o velório do marido vivo. (RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é*. Conto nº 5, 2012, p. 36).

É com o paradoxal velório de um marido vivo que a performance do conto é finalizada. Solange vela Carlinhos aceitando as escolhas do marido. Este por já se sentir morto, não quer enfrentar as repercussões das ações da figura dupla de sua mulher e, ainda, por não conseguir evitar que ela continue com seu ritual carnavalizado de traição, recusa a vida. Solange entrecruza seus papéis de viúva, discreta, fina e respeitosa, e de cínica, dissimulada e vulgívaga dama do lotação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A performance, a teatralidade, a ação e a representação entrecruzam-se nesses contos de Nelson Rodrigues. A noção de trança cultural é, de fato, marcada pelos fios dos dramas rituais, estéticos e sociais. Os rituais são marcados pelo processo de carnavalização, pelo mito do duplo; os dramas estéticos, com os atos/ quadros que marcam diferentes conflitos e ações nos contos, como se fossem peças teatrais,

evidenciados por um narrador híbrido, com demarcações de trechos de alusões e referências intertextuais, que demarcam a categoria dos “lugares da memória”.

Nelson Rodrigues usufrui da performance como uma estrutura armada ao redor de uma trama esquematizada, como um modo de intervir, de retomar, pela representação, o mundo e, com um amplo espectro de atividades performáticas, cria enredos que vão desde narrativas rituais, tabus – com suas proibições implícitas a um código social - até narrativas de atividades cotidianas, esteticamente representadas.

NOTAS

- ¹ Este artigo apresenta um recorte de uma tese apresentada à Universidade estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, nível de Mestrado e Doutorado, área de concentração em Linguagem e Sociedade, com a orientação da Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves.
- ² Doutora pela UNIOESTE e professora no Centro Universitário da Fundação Assis Gurgacz.
- ³ Pesquisadores sobre performances culturais – pertencentes ao Grupo Rede de Pesquisa em Performance Culturais, da Universidade Federal de Goiás, com publicações que resultaram numa das principais obras da série História invade a cena - o livro Performances Culturais (2011).
- ⁴ O herói grego não comete uma falta por causa de sua maldade, de sua perversidade, mas em consequência de algum erro que cometeu. “A hamartia é concebida como ambígua: [...] moléstia do espírito, delírio enviado pelos deuses, gerando, necessária, porém involuntariamente, o crime e a concepção nova em que o culpado é definido como aquele que, sem ser obrigado a isso, escolheu deliberadamente, cometer um delito” (PAVIS, 2011, p. 191).
- ⁵ “Tríade divina, as Moiras eram filhas de Zeus e Têmis e, juntas, controlavam o destino humano ao tecer um fio para cada homem na Terra. A primeira, Cloto, fiava; a segunda, Láquesis media e enrolava o fio; a terceira, Átropos, cortava-o, determinando a hora e a forma da morte de seu dono” (WILKINSON; PHILIP, 2010, p. 319).

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 3. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BENDER, Ivo. *Comédia e Riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Editora Universidade UFRGS/EDPUCRS, 1996.
- BRUNEL, Pierre. (org.) *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- CAMARGO, Robson; REINATO, Eduardo; CAPEL, Heloisa. *Performances Culturais*. São Paulo: Hucitec, 2011.
- CANDIDO, Antonio. Et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARVALHAES, Ana. Caminhos poéticos. In: DAWSEY, Jonh; et. al. *Antropologia e performance*. Ensaios Napedra. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

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

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DAWSEY, John; et. al. *Antropologia e performance: Ensaios Napedra*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da Performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KEMP, Philip. *Tudo sobre Cinema*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

MACIEL, Luiz Carlos. *O poder do clímax: fundamentos do roteiro do cinema e TV*. Rio de Janeiro. Record, 2003.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. In: Projeto História. São Paulo: PUC/SP, n.10, 1993.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PRADO, Decio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

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

_____. *A Vida como ela é...: o homem fiel e outros contos*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

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

SAMOYVAULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

TAYLOR, Diana. Traduzindo Performance. In: DAWSEY, Jonh; MÜLLER, Regina; HIKIJI, Rose; MONTEIRO, Mariana. *Antropologia e performance: Ensaios Napedra*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

WILKINSON, Philip; PHILIP, Neil. *Guia Ilustrado Zahar: Mitologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Trad. Jerusa Pires Ferreira.

Cotia SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Performance, Recepção, Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2014.