

## *A falecida*: Posição sujeito e autoria no teatro e no cinema

### RESUMO

Este trabalho tem como objeto de análise a peça teatral *A Falecida* (1953) escrita pelo dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues, e sua adaptação para o cinema, *A Falecida*, dirigida por Leon Hirszman, teve sua adaptação em 1965. A abordagem teórica que servirá de base para as referidas análises será a da Análise do Discurso de orientação francesa, como a vertente principal, em especial as contribuições de Michel Pêcheux acerca da constituição do sujeito, bem como do Filósofo Michael Foucault referente a autoria, e ainda demais teorias que possam contribuir. Fruto de uma pesquisa de cunho bibliográfico e interpretativo, o presente trabalho apresenta reflexões a respeito das posições sujeito, que perpassam o autor e o diretor, dedicando atenção à personagem principal a partir da materialidade do texto teatral. Desse modo, observar-se-á de que forma essas posições deslocam-se na materialidade fílmica. Pretende-se apresentar resultados das análises de um processo de ressignificação pelo qual passa o discurso rodrigueano, ao ser levado ao cinema e que, pelo fato de se ressignificar, pode instituir indícios e marcas autorais que se materializam como efeitos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Autoria. Posição sujeito. Produção de sentidos.

Cássia Peres Martins

[cperesm@gmail.com](mailto:cperesm@gmail.com)

Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Santa Helena, Brasil.

## INTRODUÇÃO

O dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues nasceu na cidade do Recife – PE, em 23 de agosto de 1912, é o quinto filho, dentre quatorze, do casal Maria Esther Falcão e Mario Rodrigues, este jornalista. Em 1916, mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro. Quando maior, trabalhou no jornal *A Manhã*, de propriedade de seu pai. Foi repórter policial durante anos, de onde, muitos acreditam, acumulou uma vasta experiência para escrever suas peças a respeito da sociedade.

Escreveu sua primeira peça teatral em meados de 1941, *A Mulher sem pecado*, a qual não teve repercussão nenhuma perante o público; apenas alguns críticos e amigos elogiaram. O sucesso viria mesmo com *Vestido de Noiva*, em 1943, que trazia, em matéria de teatro, uma renovação nunca vista em nossos palcos. Tanto a montagem do diretor Ziembinski quanto o texto de Nelson Rodrigues trouxeram à cena elementos totalmente novos. Segundo Ronaldo Lima Lins (1979), após a segunda grande guerra, diversos diretores estrangeiros encontraram refúgio no Brasil, fugindo das dificuldades de sobrevivência na Europa. Além do polonês Ziembinski, outros se associaram ao nosso teatro, vindo principalmente da Itália, o que contribuiu consideravelmente para a evolução do teatro brasileiro.

Da Europa traziam técnicas de montagem completamente inéditas no Brasil, ainda que, dentro do *métier*, nem sempre representam de fato a última palavra. Seja porque o meio continuava demasiadamente cru para pesquisas mais ousadas, seja porque a própria natureza de tais pesquisas exigisse indivíduos de um talento especial, nem Ziembinski, nem quaisquer dos outros que vieram depois dele (Salce, Jacobbi, Adolfo Celi, Vaneau, Ratto, D'Aversa) invadiram, por exemplo, o terreno das conquistas brechtianas. Realizam, de qualquer forma, um trabalho de um valor inestimável, preparando o palco e semeando as sementes que hoje colhemos. (LINS, 1979, p. 55)

No que diz respeito ao texto de Nelson Rodrigues, a inovação surge quando o autor pede a divisão do palco em três planos diferentes: um para a memória, outro para a realidade e o terceiro para as alucinações. Na prática, pode-se evidenciar até mais de três planos, pois são utilizadas também vozes de pessoas não presentes; a narrativa é fragmentada produzindo o sentido de representação de uma mente, em estado de choque, que continua trabalhando após o atropelamento, pelo menos até a morte da personagem principal, fato que não interrompe a história. Refletindo a respeito, Lins (1979) comenta que, a partir da morte da personagem,

O espectador é levado, então, a uma reviravolta em seu campo de especulação: se a narrativa fragmentária não projeta apenas uma realidade circunscrita a um psiquismo, a uma mente, que outras projeções realiza? Para se estabelecer uma resposta aceitável a tal pergunta será preciso admitir que, embora com uma aparência de uniformidade e coerência, nossos sentidos estão preparados para captar a verdade apenas em parcelas. E mesmo assim, entre o que ocorre no mundo exterior e o que reflete na mente do espectador, pode sempre haver um intervalo preenchido por uma reminiscência

inesperada ou por uma alucinação. É certo que, no caso em questão, são de uma única ordem e partem do mesmo vetor todas as experiências visuais e auditivas oferecidas à plateia. (LINS, 1979, p. 62-63)

Apesar das inovações descritas acima, bem como das sensações pelas quais a plateia poderia vivenciar por meio do que chamamos de catarse, a crítica da época atribuiu o sucesso de *Vestido de Noiva* apenas a uma nova concepção de cenografia. Sobre isso, o próprio Nelson declara em entrevista concedida ao *O Estado de São Paulo*, em 10 de setembro de 1978:

Uma nova concepção de cenografia eu não diria. O nosso querido Ziembinski andou espalhando durante um certo tempo que reescrevera comigo 'Vestido de Noiva'. Imaginem se não tenho trezentas testemunhas de que 'Vestido de Noiva' é exatamente aquilo que escrevi. Além disso, a peça foi consagrada como texto antes do espetáculo. (RODRIGUES, 2013)

Fato a ser considerado é que apesar de suas peças serem taxadas muitas vezes como obscenas e imorais, a consagração de Nelson Rodrigues surge com vários outros sucessos, transformando-o no grande representante da literatura teatral de seu tempo. Escreveu também crônicas e contos que se tornaram famosos. Faleceu na manhã do dia 21 de dezembro de 1980, um domingo.

O presente trabalho traz algumas reflexões acerca da peça *A Falecida*, escrita por Nelson Rodrigues, bem como a respeito do filme homônimo dirigido por Leon Hirszman, lançado em 1965, cujo roteiro baseou-se no referido texto teatral.

Consideramos que as personagens representam pessoas que poderiam existir, reflexos da pessoa humana, que obedecem às leis particulares que regem o texto, condições para sua existência, ora, se a personagem é a concretização do ser vivo, ela o é enquanto uma instância discursiva. Dito de outro modo, ela não só é uma posição do discurso no discurso como o é o próprio discurso. Nesse sentido, personagem e sujeito na concepção da Análise do Discurso podem vir a ser a mesma coisa, quando e se pensarmos que é constituído a partir da linguagem e pela linguagem. Contudo, não será a mesma coisa quando se tratar do conceito de indivíduo para a Análise do Discurso. Dessa forma, pretendeu-se refletir a respeito das posições sujeito que a personagem principal pode representar, a partir da materialidade do texto teatral, observando de que forma essa posição desloca-se ou não na materialidade fílmica. Foi observado o funcionamento das estratégias cinematográficas na produção de sentidos que venham a ressignificar o discurso rodrigueano, apontando para uma reflexão acerca da função-autor, de acordo com os dizeres de Michael Foucault (2009) e Michel Pêcheux (1997), além das reflexões de Michael de Certeau (1998).

Leon Hirszman, cineasta brasileiro, nasceu no Rio de Janeiro em novembro de 1937 e faleceu em setembro de 1987. Começou suas atividades cinematográficas junto com sua vigorosa e consistente militância política, no movimento estudantil no Rio de Janeiro, tendo sido um dos fundadores do CPC – Centro Popular de Cultura, da União Nacional dos Estudantes (UNE). Foi no CPC que ele realizou sua primeira produção, o curta *Pedreira de São Diogo*, um dos

cinco episódios do filme *Cinco vezes favela*, lançado em 1962. Seu primeiro longa de ficção foi justamente a adaptação de Nelson Rodrigues, *A Falecida*, estrelada por Fernanda Montenegro e Ivan Cândido, e que já versava sobre um dos temas caros a Leon: a alienação das classes populares.

A peça teatral *A Falecida* foi aos palcos em 1953, sob a direção de José Maria Monteiro. Hoje vista como a primeira tragédia carioca, foi considerada um marco na obra de Nelson Rodrigues. Neste texto teatral pela primeira vez o autor aproveitou sua experiência na coluna de contos *A vida como ela é* para retratar o típico subúrbio carioca, aos seus olhos, com suas gírias e discussões existenciais.

Em *A Falecida*, Nelson nos leva para a zona norte carioca dos anos 50, mostrando o cotidiano dos brasileiros. A falta de dinheiro, as doenças, o dedo no nariz das crianças, as pernas cabeludas de uma mulher, as cartomantes picaretas e o lado mais grosseiro da vida serão presenças constantes em suas peças daqui para frente.

A referida peça conta a história de uma mulher frustrada do subúrbio carioca, a tuberculosa Zulmira, que não vê mais expectativas na vida. Mulher de classe média baixa, figura típica dos papéis femininos do universo rodrigueano, sua única ambição é um enterro luxuoso. Julgando-se próxima da morte, planeja obsessivamente os detalhes de seu próprio enterro. Quer se vingar da sociedade abastada e, principalmente, de Glorinha, sua prima e vizinha que não lhe cumprimenta mais. Zulmira tem uma relação de competição com a prima, chegando até mesmo a ficar feliz quando sabe que sua “seriedade”, sua postura recatada, é fruto possivelmente da vergonha de não possuir um seio em virtude do câncer.

O marido, Tuninho, está desempregado e gasta as sobras da indenização jogando sinuca e discutindo futebol. No leito de morte, Zulmira pede ao marido um enterro de luxo, para que a prima morra de inveja. Ela o instrui a procurar um certo homem, João Guimarães Pimentel, para custear o funeral. Mais adiante, Pimentel se revela amante de Zulmira, sendo este o motivo do rompimento com Glorinha, que a surpreendera junto ao amante. Tuninho força Pimentel a lhe dar o dinheiro determinado por Zulmira, no entanto, agindo contra o costume ocidental de que a última vontade de um moribundo deve ser cumprida, providencia um enterro miserável para a esposa e gasta o restante no jogo, tentando ignorar a morte da mulher que o traía em vida. Porém, seu choro desesperado na última cena, no estádio de futebol durante o jogo a que fora assistir na tentativa de se mostrar indiferente à morte de Zulmira, revela sua dor e solidão.

## **1. A MORTE NO COTIDIANO**

Em *A falecida*, a morte é vista como acontecimento comum do dia a dia, apresentada de maneira fria, fora da casa de Zulmira, por meio dos funcionários da “Casa funerária São Geraldo”, com os quais Zulmira entra em contato para preparar o seu próprio enterro. Trata-se de um grupo de indivíduos à espera de

um cadáver, na expectativa de um enterro lucrativo ou uma conquista amorosa, um deles, o Timbira, está sempre à procura de uma mulher.

A morte toma proporção de mercadoria, para quem tira seu sustento dela, como os funcionários da funerária. Oferecer um caixão toma a mesma proporção de se oferecer um vestido de festa; organiza-se um funeral com a mesma pompa e dedicação com que se organiza um casamento ou qualquer outro evento. Sobre a morte, diz Certeau:

A biologia vai encontrar “a morte imposta a partir de dentro”. François Jacob: “Com a reprodução pela sexualidade, é necessário que desapareçam os indivíduos”. A morte é condição de possibilidade da evolução. Que os indivíduos percam o seu lugar, eis a lei da espécie. (CERTEAU, 1998, p. 302)

Sob este ponto de vista, a morte é muito natural; é parte da natureza humana, sentença a qual todos estão condenados desde o momento do nascimento. Por meio da morte, o indivíduo deixa seu lugar para que outro o ocupe, e por meio da reprodução o indivíduo tem a garantia da continuidade da vida, uma vez que a morte cedo ou tarde ocorrerá.

É da natureza humana também lutar contra a morte, com intuito de evitá-la ou adiá-la, obedecendo a uma lei de sobrevivência. No entanto, não é assim que age a protagonista Zulmira, a mulher sem perspectivas, que deseja a própria morte. Até o meio da narrativa é ela quem comanda a ação; depois de sua morte é Tuninho, seu esposo, quem toma as rédeas dos acontecimentos, indo contra a última vontade da mulher moribunda.

Para Certeau (1998), a morte é uma questão do sujeito; o sujeito que se cala e que não significa mais. Observemos também a seguinte afirmação: “Um sinal: as curas analíticas mostram até que ponto a experiência se articula com a posição do sujeito na hora da morte. O melancólico vai dizer: ‘Não posso morrer!’, o obsessivo: ‘Não posso não morrer!’” (CERTEAU, 1998, p. 296).

De acordo com esta reflexão, temos uma protagonista que ocupa a posição do obsessivo. Pobre; sempre cuidou da casa; o marido então desempregado cuja maior preocupação é o futebol e a sinuca; a culpa pela traição ao marido; o olhar de condenação e indiferença que sua prima lhe confere. Todos estes elementos são fatores que levam a personagem a pensar que sua melhor e única saída é mesmo a morte e como diz Certeau:

“Antes de tudo, diz Freud, os obsessivos necessitam da possibilidade da morte para resolver os seus conflitos”. Mas antes de aparecer no campo do intercâmbio psicanalítico, esta posição do sujeito depende da questão edípica: “Quando não sou mais nada, só então me torno verdadeiramente um homem?” Comentário de Jacques Lacan: “Aí começa a seqüência da história: o além do princípio do prazer”. (CERTEAU, 1998, p. 296)

É então no profundo de seu delírio, na sua decisão de se entregar a doença e morrer, que Zulmira decide que terá o enterro luxuoso, como antes nunca visto, principalmente pelos moradores de sua rua. Decide que seu enterro deverá ser

como um grande evento, saindo de sua casa, para enfim tornar-se um alguém, um indivíduo, causar comentários, causar inveja.

Zulmira prepara detalhes de seu enterro, procura uma casa funerária, com intuito de escolher o melhor caixão, a melhor condução para o cortejo, etc. Sua morte, ou melhor, seu funeral seria uma espécie de vingança contra a sociedade, contra sua prima Glorinha e até mesmo contra seu marido, pois, teria que ser financiado por outro homem, seu amante rico. Aos olhos de Zulmira a vingança perfeita, porém não poderia ser saboreada.

De acordo com João José Reis, que se dedicou a pesquisar sobre os ritos fúnebres na Bahia durante o século XIX, a busca pela pompa nos funerais já era muito recorrente. Sob influência portuguesa e africana as pessoas preocupavam-se com uma “boa morte”. Quando esta era próxima faziam acertos financeiros, religiosos e deixavam pessoas encarregadas a providenciar o funeral de acordo com suas recomendações. Quanto mais pompa, mais abastado e respeitado havia sido o falecido em vida. A distinção social chegava a se manifestar nas cores das mortalhas, comenta Reis após examinar os registros dos funerais junto aos arquivos das irmandades religiosas na Bahia:

Salta aos olhos que as pessoas livres tinham um leque de opções bem maior do que os escravos e mais ainda do que os libertos. Os livres usavam muito a mortalha branca (32,3%), mas a maioria (38%) foi à sepultura usando um variado guarda-roupa fúnebre, que incluía as diversas mortalhas de santo, fardas, batinas sacerdotais e até roupas comuns. (REIS, 1991, p. 125)

Para Zulmira ter um enterro luxuoso ia além da vingança. Significava se destacar na sociedade, chamar atenção de seus vizinhos mostrando-se, pelo menos uma vez, abastada, sua última chance de ser reconhecida, mesmo depois de morta. No entanto, o plano da personagem dá errado. Morta dependia da vontade dos vivos, no caso, de seu marido Tuninho, que ao descobrir que havia sido traído deixa de atender seu pedido.

## **2. DA MATERIALIDADE TEATRAL À MATERIALIDADE FÍLMICA**

Para os analistas do discurso de orientação francesa, o sujeito é constituído a partir da linguagem, ou seja, é um indivíduo que se torna sujeito pela interpelação ideológica, pois ao nascer, o mundo, representado simbolicamente pela/na linguagem, já está posto e o que prevalecerá em sua constituição é a vontade do outro, o outro que lhe é imposto pela linguagem, desde os primeiros contatos humanos, pais, avós e irmãos. No entanto, este mesmo sujeito não tem consciência do que lhe constitui, segue fazendo escolhas julgando-se pleno e dono de si.

O autor não escapa a essa regra, pois antes de se propor a produzir uma unidade textual e organizar seu sentido, constituiu-se em sujeito. Mas, como defini-lo então, uma vez que a produção artística lhe confere o *status* de estar no controle? Trata-se de um sujeito que se julga capaz de criar o novo e seus leitores e espectadores também acreditam nisso. Um sujeito capaz de deixar sua marca,

seu estilo marcado em sua obra; trata-se da marca de uma subjetividade que produziu determinado texto.

Esse sujeito autor de que estamos falando configura-se como uma individualidade posta em um tempo e espaço definidos historicamente, que se propõe a representar uma realidade, “com consciência do que está fazendo, mas sem o domínio de todas as alternativas postas por essa mesma realidade” (MAGALHÃES, 2003, p. 76).

Michel Pêcheux, filósofo francês e analista do discurso, explica esta consciência que o sujeito supõe ter por meio do que chama de esquecimentos. Segundo o teórico, são dois os tipos de esquecimentos que sofre o sujeito: o esquecimento número um e o número dois. Para Pêcheux (1997), o esquecimento número um é o esquecimento ideológico, é este que nos dá a sensação de sermos a origem do que dizemos, no entanto, apenas retomamos sentidos que já existem. Esse esquecimento acontece inconscientemente e resulta do modo pelo qual a ideologia nos afeta, causa a impressão de que as palavras significam exatamente o que queremos. “Na realidade, embora se realizem em nós, os sentidos apenas se representam como originando-se em nós: eles são determinados pela maneira como nos inscrevemos na língua e na história e é por isto que significam e não pela nossa vontade” (ORLANDI, 2007, p.35)

O esquecimento de número dois é da ordem da enunciação. Funda-se no fato de que o autor de determinado enunciado escolhe a melhor maneira de se fazer claro, produz a sensação de realidade do pensamento, tem-se a impressão de que o que está dito só pode ser dito com aquelas palavras e não com outras. Trata-se de um esquecimento parcial, semiconsistente, ou seja, escolhemos as palavras para dizer o que queremos, mas não temos o controle sobre o leque de palavras que nos é oferecido e nem sobre o efeito que elas possam produzir. Esse leque depende da formação discursiva na qual nos inscrevemos; depende de como a história e a ideologia nos interpela. Segundo Pêcheux:

*as palavras, expressões, proposições, etc., adquirem sentido de acordo com as formações ideológicas nas quais as posições daqueles que as empregam se inscrevem. Formação discursiva “é aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito” (PÊCHEUX, 1997, p. 160)*

Segundo Magalhães (2003), a teoria a respeito do esquecimento número dois é um dos apontamentos importantes para refletirmos sobre autoria, ou “função autor” exercida pelo sujeito<sup>1</sup>, com mais tranquilidade, pois, por meio desse conceito, Pêcheux trabalha o desejo e a possibilidade de a subjetividade controlar o sentido do discurso. “O sujeito busca o controle de seu dizer, sendo aí instalada a possibilidade de criação do novo” (MAGALHÃES, 2003, p.84). Mas isso não significa que o resultado não esteja atravessado pelas determinações inconscientes, apenas aponta para a possibilidade de reconhecermos marcas de uma subjetividade, por meio de suas escolhas lexicais ou estilísticas, a depender da maneira pela qual esta subjetividade organiza os sentidos e ressignifica o que já foi dito, marcas de autoria.



O cineasta também passa pelo mesmo processo. Ao falar da estética de Umberto Barbaro<sup>2</sup>, Xavier (2008), em seus estudos sobre o discurso cinematográfico, descreve a arte realista como resultado de um processo complexo:

de um lado, há o projeto consciente do artista, tendente a buscar um realismo definido dentro dos limites de sua visão de mundo; de outro, há o trabalho efetivo de produção, onde a imaginação opera trazendo consigo os imperativos de tal comando consciente e outras determinações que escapam à consciência do artista (condições impostas pelo meio de representação, a incidência da história). (XAVIER, 2008, p. 58)

O texto teatral nasce destinado a desencadear uma multiplicidade de significações. Produzido para ir aos palcos, sempre dependerá da leitura de um diretor. Mesmo que possa ser tratado como literatura, servindo a leituras silenciosas, não podemos descartar o fato de que existe para a dramatização. Os textos rodrigueanos têm inspirado muitos diretores de teatro, e são diversas as leituras que vão ao palco até os dias atuais.

Partilhando dessa mesma reflexão, Xavier (2003), ao tratar da adaptação fílmica, afirma que:

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens (XAVIER, 2003, p. 61-62,)

Buscombe (2005), ao refletir a respeito de autoria cinematográfica lembra que,

Truffaut define o verdadeiro autor de um filme como aquele que traz algo de genuinamente pessoal ao tema, em vez de apenas fazer uma reprodução de bom gosto, precisa, mas sem vida, do material original. [...] Em vez de limitar-se a transferir uma obra alheia fielmente e sem personalidade, o autor transforma o material em uma expressão de si mesmo. (BUSCOMBE, 2005, p.282)

Entra-se em um aspecto teórico que diverge da perspectiva da análise do discurso. Procura-se, então, esclarecer o que se considera de tais afirmações. Vale observar, antes, o que Cândido (2013) ressalta a partir dos dizeres de François Mauriac:

Para êle, o grande arsenal do romancista é a memória, de onde extrai os elementos da invenção, e isto confere acentuada ambigüidade às personagens, pois elas não correspondem a pessoas vivas, mas nascem delas. Cada escritor possui suas "fixações da memória" que preponderam nos elementos transpostos da vida. (CANDIDO, 2013, p. 50)

Para Foucault (2009), o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso. Pensando em nossos objetos de análise, dizer que



determinado texto pertence ou baseia-se na obra de Nelson Rodrigues pressupõe-se um certo modo de ser desse discurso, o que pode se chamar de discurso rodrigueano, pois o nome do autor “exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si” (FOUCAULT, 2009, p. 273) o que podemos chamar de função autor, uma função ocupada por um sujeito no e do discurso.

O próprio Foucault (2009), enquanto autor, mostrou-se preocupado com o *status* que ganharia um texto que viria assinado por ele. Em janeiro de 1980, o filósofo é convidado a conceder uma entrevista para o jornal *Le monde*. Ele aceita com a condição de permanecer no anonimato. A entrevista foi feita então com um “filósofo mascarado”. O segredo foi mantido até a morte de Foucault. *Le monde* resolveu então republicar o texto e revelar o verdadeiro nome do “filósofo mascarado” e o texto da entrevista voltou integralmente para Michel Foucault que havia também colaborado na elaboração das questões. Na entrevista, ele justifica seu anonimato da seguinte maneira:

Se escolhi o anonimato, não é então para criticar esse ou aquele, coisa que nunca faço. É uma maneira de me dirigir mais diretamente ao eventual leitor, o único personagem que me interessa aqui: “Já que você não sabe quem eu sou, você não terá a tentação de procurar os motivos pelos quais digo o que você lê; permita-se dizer a você mesmo simplesmente: é verdadeiro, é falso. Gosto disso ou não gosto daquilo. Um ponto, é tudo” (FOUCAULT, 2012, p. 2)

Com relação à crítica, Foucault (2012) ainda afirma que imagina uma crítica que não se preocuparia apenas em julgar este ou aquele autor ou obra, imagina uma crítica que apontasse para a existência de determinada obra, chamasse atenção para a obra, que multiplicasse não os julgamentos, mas os sinais de existência. O filósofo menciona que “adoraria uma crítica por lampejos imaginativos. Ela não seria soberana, nem vestida de vermelho. Ela traria a fulguração das tempestades possíveis” (FOUCAULT, 2012, p. 3).

Nesta mesma entrevista para o *Le monde*, Foucault chega a propor uma brincadeira: a do “ano sem nome”.

Durante um ano, os livros seriam editados sem o nome do autor. Os críticos teriam que se virar com uma produção inteiramente anônima. Mas devo estar sonhando, pois talvez eles nada tivessem a dizer: então todos os autores esperariam o ano seguinte para publicar seus livros... (FOUCAULT, 2012, p. 1)

Esta reflexão poderia ir mais além, pensando também no que assegura que outros textos, assinados por outros autores, tenham influências de Nelson Rodrigues, por exemplo. Outros autores podem se valer de mesmos temas, mesmas definições, utilizando as mesmas palavras utilizadas por Nelson Rodrigues para definir situações. Características semelhantes às dos personagens rodrigueanos podem manifestar-se em outros personagens, em outros discursos. Não são raros textos e espetáculos que se dizem estar baseados na obra rodrigueana. Também não são raros textos que se valem de personagens

rodrigueanos; existem peças contemporâneas que promovem o encontro de personagens femininas marcantes como, Ritinha de *Otto Lara Resende ou Bonitinha, Mas Ordinária* e Geni de *Toda Nudez será Castigada*. A exemplo disso, temos o espetáculo *Cirandas, As Quatro Estações das Flores*, dirigido por Adriano e Fernando Guimarães, do grupo de teatro *Cirandas* de Brasília – DF. A peça esteve em cartaz durante o ano de 2005, por meio do circuito nacional de artes cênicas do Serviço Social do Comércio - SESC, projeto *Palco Giratório*. Segundo informações do portal, a peça “reúne as principais personagens femininas de Nelson Rodrigues, não é uma obra específica do autor, mas uma junção de todas, simultaneamente, no palco” (PORTAL AMAZONIA, 2013). Textos como esses vão tecendo uma grande rede de relações que envolvem o discurso rodrigueano.

Após essas considerações acerca da constituição do sujeito e autoria, voltemos aos nossos objetos de análise.

Segundo o crítico de cinema Inácio Araujo, o roteiro de *A falecida* toma uma certa distância do universo rodrigueano. “O tom explosivo é violentamente rebaixado, o tempo é distendido, os personagens como que se calam para que as imagens falem.” (ARAUJO, 2010)

Pode-se observar, na obra dirigida por Hirszman, que as falas do texto-fonte foram, em sua grande maioria, conservadas e, apesar de alguns cortes, a ação segue a mesma linearidade. Evidentemente, algumas cenas são acrescentadas à trama, possibilitadas pelo meio de representação cinematográfica, ao passo que outras cenas, mais próprias ao teatro, são retiradas. Nesse sentido, pode-se dizer que a direção ocupa uma função autor e enquanto sujeito sofre do esquecimento número dois, ou seja, ao recortar, deslocar e recriar novas passagens do texto, instaura um dizer que acredita ser aquele mesmo e não outro, já que trabalha em um outro panorama da linguagem, a imagem.

Para Araújo (2010), *A falecida* é um filme sobre o povo, mas não para o povo; sobre o subúrbio, mas não para o subúrbio.

Leon Hirszman observa, como um aplicado voyeur, esse mundo de que Nelson Rodrigues partilha intensamente. Tudo parece concebido para reforçar a distância em relação a Nelson e afirmar o caráter intelectual, cinema–novista, distingue, em suma, do filme: a luz de José Medeiros, por exemplo, e sobretudo a interpretação terrivelmente sóbria, contida e em todos os sentidos admirável de Fernanda Montenegro. É como se Leon julgasse o mundo de Nelson bruto demais e buscasse adaptá-lo. (ARAUJO, 2010)

Partindo desta assertiva de Araújo (2010), Leon desloca o sentido do mundo representado em Nelson Rodrigues, é que podemos dizer que, quando observamos a materialidade fílmica em questão, temos diante de nossos olhos a interpretação de um texto teatral, de acordo com um diretor e sua equipe. No filme *A falecida*, podemos constatar que Leon Hirszman tenta conter a explosão do discurso rodrigueano. A citação de Araújo nos chama também atenção para algo que tem a ver com a fala do Professor Carlos Reis, durante sua conferência no 2º CIELLI - Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários, realizado pela Universidade Estadual de Maringá – UEM, de 13 a 15 de junho de

2012. Trata-se de uma espécie de refiguração da personagem, quando temos uma personagem que sai do mundo das palavras para o mundo da imagem.

Se no texto-fonte há uma configuração da personagem, a qual permite um tipo de interpretação e que suscita interpretações diferenciadas ao leitor, no filme seu autor/diretor, aquele que escolhe determinada imagem (ator, desenho, fotografia), de uma certa maneira limita a imaginação do leitor/espectador sem, contudo, deixar de produzir sentidos outros. A imagem construída a partir da materialização fílmica, em lugar da descrição que depende da imaginação do leitor, aparece “evidente” ao espectador. No caso de nosso objeto de análise temos a imagem e atuação de Fernanda Montenegro, contida, como o ritmo do filme, ou seja, contribuindo para o efeito de sentido produzido por um determinado discurso, o discurso rodrigueano aos olhos de Hirszman.

De acordo com as análises elaboradas até o presente, reportemos nossa atenção para duas cenas da materialidade teatral, o texto escrito, as quais no filme sofrem modificações. Evidencia-se no texto teatral uma tendência ao distanciamento proposto pelo mestre alemão Bertolt Brecht, que consiste em deixar claro ao público que se trata de encenação, ficção, de forma a afastar o espectador de um efeito catártico de reconhecimento de uma realidade, muito embora o efeito de realidade seja intrínseco à peça, já que Brecht propõe que a arte seja não um elemento alienante, mas conscientizador. Pode-se dizer, neste sentido, que ao assegurar que o público tenha ficado descontente com as peças de Nelson, como o próprio Nelson assevera na entrevista, no início de suas montagens e representações, o público não estava passando por uma catarse e, sim, por uma conscientização das mazelas humanas de uma determinada camada social carioca que ansiava uma elevação social.

Para o teórico-dramaturgo alemão, a lição contida em cada texto teatral é importante, de forma que, para compreender melhor essa lição o público deve estar todo tempo consciente de que a história que se passa no palco é apenas um teatro-disfarce e não uma realidade, podendo desta maneira manter uma imparcialidade a ponto de um posicionamento crítico frente a determinada situação.

Vejam a seguinte cena proposta pelo texto-fonte:

(Todos deixam o palco. Luz sobre Zulmira, que entra, com um banquinho na mão. Coloca o banquinho no centro do palco. Senta-se nele, põe a mão no queixo, numa atitude de “O Pensador”, de Rodin. Entra Tuninho com o jornal na cabeça, e aflito. Está diante do imaginário banheiro. Torce o trinco invisível.)

TUNINHO – Tem gente?

ZULMIRA – Tem. (RODRIGUES, 1985, p. 62)

A referida cena, realizada no palco, realmente toma um efeito cômico, pretendendo o efeito de distanciamento mencionado anteriormente. Na prática, compreende-se a cena pelo discurso das personagens aliado à fé cênica dos atores. A cena é conservada na versão cinematográfica deixando de lado um pouco sua comicidade para dar lugar ao efeito de realidade, uma vez que deixa

de lado o imaginário acontecendo em cenário real, retratando não somente o lado grosseiro da existência humana, como também a convivência cotidiana e o desgaste da relação do casal Zulmira e Tuninho. Não poderia ser diferente, uma vez que o que Xavier chama de “golpe de teatro”<sup>3</sup> é deixado de lado por Leon Hirszman na obra cinematográfica em análise. Observemos também a seguinte cena:

(Entram os parentes de Zulmira. Esta afasta-se e vai ler o jornal numa extremidade da cena e Tuninho sobe na cadeira. Círculo de parentes em torno da cadeira)

Tuninho – O Senhor é meu sogro, a senhora, minha sogra...E vocês meus cunhados...[...]

Tuninho – Pois é. Eu pergunto: estarei errado? [...]

Tuninho – Por exemplo, sabem qual é a mais recente mania de minha mulher? É a seguinte: digamos que eu queira beijar na boca. Ela, então, me oferece a face.

Sogra – Virgem Maria![...]

(Sai Tuninho. Zulmira abandona o jornal. Sobe, ajudada pelos irmãos, na cadeira. A família a cerca. Os parentes estão enfáticos.)

Mãe – Mas oh minha filha! Oh!

Pai – O marido tem seus direitos!

Mãe - Onde se viu negar amor ao marido?

Pai – Você se casou porque quis!

(Zulmira desespera-se, em cima da cadeira.)

Zulmira (clamando) – Tudo, menos beijo! Beijo, não! (baixo e grave) Eu admito tudo em amor. Mas esse negócio de misturar saliva, com saliva, não! Não topo! Nunca!

(Zulmira baixa a cabeça)

Zulmira – Nenhuma mulher devia pertencer a homem nenhum!

Mãe – Nem ao marido?

Zulmira (incisiva) – Nem ao marido! (RODRIGUES, 1985, p. 71-72)

No filme, desaparece esta cena que mais parece um julgamento, no qual a própria ré se defende - mais uma estratégia de distanciamento para lembrar ao espectador de que se trata de ficção. A família de Zulmira, autoritária e disciplinadora, que tenta garantir o bom comportamento da filha até mesmo no que diz respeito ao casamento, resume-se, no filme, apenas à figura da mãe, uma agregada na casa da filha, e a cobrança referente ao comportamento de Zulmira

se reduz a uma conversa amigável entre mãe e filha no trem a caminho do médico.

Neste caso, mais uma vez, Hirszman abre mão da agressividade do discurso rodriguiano que condena literalmente suas personagens trágicas, introduzindo os fatos por meio de diálogos mais tranquilos, dando lugar às imagens. No geral, a produção em questão utiliza muitas imagens em primeiro plano e externas, de acordo com as tendências do cinema novo.

Poderíamos explorar outras cenas, destacando outros deslocamentos ocorridos na produção cinematográfica em questão, que incluem cenários ou mesmo a escolha de locações externas e caracterizações que acabaram por abafar o tom explosivo descrito no texto fonte, porém, o espaço é curto para novas análises, o que poderá ocorrer em trabalhos futuros.

### **CONCLUSÕES**

Pode-se observar que ao se propor a direção de um filme baseado no texto teatral de Nelson Rodrigues, Leon Hirszman passa, a partir de uma interpretação da materialidade teatral, a ressignificar o discurso rodrigueano, abrindo mão de cenas explosivas e exageradas próprias ao teatro, chamados os “golpes de teatro”, para dar lugar a diálogos mais tranquilos contendo a agressividade do discurso rodrigueano, utilizando-se de estratégias possíveis para a constituição da materialidade fílmica, de acordo com tendências da época ligadas ao movimento do cinema novo, como observado nas duas cenas analisadas anteriormente; desta forma, desloca sentidos, nos cortes e recortes, e acaba assumindo uma outra função: autor.

Conclui-se também, frente a esta breve reflexão a respeito da personagem Zulmira, que a morte, por meio dos rituais fúnebres, pode marcar a posição do sujeito frente à sociedade. E ao decidir morrer, Zulmira pretende ocupar também um lugar na sociedade diferente daquele que ocupava em vida. De acordo com seus planos, depois de morta, deixaria de parecer a miserável para parecer abastada; não seria mais a esposa fria de um desempregado, mas sim a amante de um homem poderoso e rico, não seria mais a adúltera esposa e sim a falecida esposa. Pode-se, então, vislumbrar nesta peça e em sua adaptação o mesmo filão rodrigueano, qual seja, a morte como forma de ascensão social, mesmo que sua configuração no filme se dê de forma ressignificada.

Não esgotamos as possibilidades de análises, frente a vertente teórica adotada, poderíamos ainda voltar nossa atenção às condições de produção do discurso cinematográfico, o filme *A falecida*, a fim de compreendermos melhor o porquê do mesmo se realizar dessa maneira e não de outra, ao ressignificar o discurso teatral de Rodrigues, o que, neste momento, optamos por deixar para reflexões futuras.

---

## ***THE DESEASED: SUBJECT POSITION AND AUTHORSHIP IN THEATER AND THE CINEMA***

### **ABSTRACT**

This work has as object of analysis the play *A Falecida* (1953) written by Brazilian playwright Nelson Rodrigues, and their film adaptation, *A falecida* (The Deceased), directed by Leon Hirszman, adapted in 1965. The theoretical approach that will serve as the basis for these analyzes will be of Discourse Analysis of French orientation as the main component, especially the contributions of Michel Pêcheux about the constitution of the subject, as well as of the philosopher Michael Foucault referring to authorship, and other theories that can contribute. Fruit of a research imprint bibliographic and interpretive, this paper presents reflections on the subject positions, the positions that underlie the author and director, devoting attention to the main character from the materiality of theatrical text, observing how these positions move in filmic materiality. Thus, the analysis results will be presented in a process of re-signification through which passes the Nelson Rodrigues' speech when taken to the cinema and, by the fact of re-signify may introduce evidence that copyright and trademarks that materialize as effects.

**KEYWORDS:** Authorship. Position subject. Production of meanings.

## NOTAS

- 1 No sentido da Análise do Discurso, como fora abordado anteriormente.
- 2 Umberto Barbaro foi um crítico de cinema italiano e ensaísta. Ele nasceu em Acireale em 03 de janeiro de 1902 e morreu em 19 de março de 1959 em Roma.
- 3 “Golpe de teatro” é o emprego de formas da encenação teatral no cinema, não necessariamente na adaptação de determinado texto teatral para o cinema como “Tudo aquilo que fora acrescentado ao teatro na passagem do drama clássico para o drama burguês [...] é continuado e fermentado no cinema” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, p. 9). Oliveira Júnior, em sua dissertação de mestrado, sob orientação de Ismail Xavier ainda cita o próprio Xavier: “Melodrama significa ação, velocidade, efeitos ilusionistas, enredos complicados e cheios do que chamamos de ‘golpes de teatro’. Mobiliza atores grandiloquentes, gestos largos, sentimentalismo” (XAVIER *apud* OLIVEIRA JUNIOR, 2010, p. 10)

## REFERÊNCIAS

- ARAUJO, Inácio. **A falecida**. Portal Brasileiro de Cinema. Disponível em: <[http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/nelson/obra%20adaptada/cinema/02\\_01\\_05.php](http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/nelson/obra%20adaptada/cinema/02_01_05.php)>, Acesso em 02 set. 2010.
- BUSCOMBE, Edward. Ideias de Autoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org). **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- CANDIDO, Antônio. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio De Almeida; GOMES, Paulo E. Salles. **A personagem de Ficção**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/49563089/Antonio-Candido-e-Outros-A-personagem-de-ficcao-pdf-rev>>. Acesso em 06/01/2013.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer**. 3 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- FOUCAULT, Michel. **O Filósofo Mascarado**. História Cultural (Entrevista com C. Delacampagne. Fevereiro de 1980, Le monde. N. 10945, 06 de abril de 1980: Le monde – dimanche pr. I e XVII). Disponível em: <[http://historiacultural.mpbnet.com.br/posmodernismo/O\\_Filosofo\\_Mascarado.pdf](http://historiacultural.mpbnet.com.br/posmodernismo/O_Filosofo_Mascarado.pdf)>. Acesso em 15 dez. 2012.
- \_\_\_\_\_. O que é um autor. In: **Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema** (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.
- LINS, Ronaldo Lima. **O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia**. Rio de Janeiro: F. Alves; Brasília: INL, 1979.
- MAGALHÃES, Belmira. O Sujeito do Discurso: Um diálogo possível e necessário. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, v. 3, Numero Especial, p. 73-90, 2003.



OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos Gonçalves de. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. 2010. 161 p. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão/Escola de Comunicação e Artes/USP. São Paulo: 2010.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso: princípios & procedimentos**. 7. ed. Campinas: Pontes, 2007.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

Projeto “Palco Giratório” apresenta “Ciranda – As quatro estações das flores” em Boa Vista. Disponível em: <<http://portalamazonia.globo.com/new-structure/view/scripts/noticias/noticia.php?id=21378>>, Acesso em 05 jan. 2013.

REIS, João José. **A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RODRIGUES, Nelson. **Criação de Vestido de Noiva**. Disponível em: <[http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/comnelson\\_det.php?id=20](http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/comnelson_det.php?id=20)>. Acesso em 05 jan. 2013.

\_\_\_\_\_, Nelson. **Teatro completo**. v. 3. Organização e introdução Sábato Magaldi, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T., JOHNSON, R., XAVIER, I., GUIMARÃES, H., AGUIAR, F. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

\_\_\_\_\_, Ismail. **O discurso cinematográfico – A opacidade e a transparência**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

#### **FILMOGRAFIA:**

A FALECIDA, Leon Hirszman; RIO DE JANEIRO, 1965, P&B, 35 MM., 85 MIN.; PRODUTORA: P. C. Meta; PRODUÇÃO: Joffre Rodrigues e Aluisio Leite Garcia; ROTEIRO E ADAPTAÇÃO: Eduardo Coutinho e Leon Hirszman (baseado em peça homônima de Nelson Rodrigues); FOTOGRAFIA: José Medeiros; CÂMERA: Dib Lutfi; ELENCO: Fernanda Montenegro, Ivan Cândido, Nelson Xavier, Paulo Gracindo, Dinorah Brillante, Joel Barcellos, Virginia Valli;

**Recebido:** 30 abr. 2017

**Aprovado:** 07 jan. 2018

**DOI:** 10.3895/rl.v20n28.5856

**Como citar:** MARTINS, Cássia Peres. A falecida: posição sujeito e autoria no teatro e no cinema. *R. Letras*, Curitiba, v. 20, n. 28, p. 1-17, mar. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl>>. Acesso em: XXX.

**Direito autoral:** Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

