UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

SANDRA MARIA PASTRO

**Os folhetins de Nelson Rodrigues: um universo de obsessões em
fatias parcimoniosas**

São Paulo
2008

SANDRA MARIA PASTRO

Os folhetins de Nelson Rodrigues: um universo de
obsessões em fatias parcimoniosas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da
Universidade de São Paulo para a obtenção do título de
Mestrado em Letras.

Área de Concentração: Literatura Comparada
Orientador: Prof^a. Dr^a.Cláudia de Arruda Campos

São Paulo
2008

DEDICATÓRIA

A meus queridos pais, Lurdes e Valdir, com amor, admiração e gratidão eterna.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Cláudia de Arruda Campos, pela dedicação, apoio, incentivo, vigilância e imprescindível orientação durante todo o processo de tessitura deste trabalho.

À Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, pela concessão da Bolsa Mestrado e apoio financeiro.

Aos professores Zenir Campos Reis e Maria Célia Rua de Almeida Paulilo, membros da banca de Qualificação, pela leitura cuidadosa, críticas e sugestões que tentei aqui incorporar.

Aos eternos amigos Márcio Moraes, pelo incentivo inicial, estímulo à reflexão crítica e carinho permanente, e Luís de Mattos Alves, pela amabilidade constante, ternura e preciosos auxílios.

À querida amiga Maria da Graça Salles Godoy Drigo, pelo carinho e competência no trabalho de revisão do texto e por tudo que aprendi, no pouco tempo em que trabalhamos juntas.

À generosa amiga Regina Célia Kalume Hidd Kondo, pelo apoio especial, gentilezas e grandeza de alma.

As minhas amadas e insubstituíveis irmãs, Sara e Sonale, pela compreensão, debates, apoios bibliográficos, paciência e, principalmente, pelo sentido que sempre deram à minha vida.

A meu querido Marcelo, que tanto fez pelo meu coração e espírito, agradeço as conversas carinhosas, a doçura dispensada quando me encontrava triste e cansada, as risadas preciosas, o “apoio técnico” e, principalmente, o amor.

E, finalmente, a meus pais, por seu amor eterno, generosidade, carinho, compreensão, doce presença e incansável estímulo.

“Escrever é abalar os sentidos do mundo, dispor nele uma interrogação indireta, à qual o escritor, por último suspense, se abstém de responder. A resposta é cada um que a dá, pondo nela a sua história, a sua linguagem, a sua liberdade”.

Roland Barthes (*Mitologias*, 1988).

“... todo grande homem tem de ser, obviamente, obsessivo. Não sei se me entendem. Mas o grande homem é a soma de suas idéias fixas. São elas que o potencializam.”

Nelson Rodrigues (*O Globo*, 21/01/1970).

RESUMO

PASTRO, S. M. **Os folhetins de Nelson Rodrigues: um universo de obsessões em fatias parcimoniosas**. 2008. 226f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

Este trabalho apresenta os resultados de uma pesquisa que se debruçou sobre um viés ainda pouco estudado da expressão de Nelson Rodrigues: seus textos folhetinescos. Buscou-se localizar, identificar e caracterizar, nos folhetins escritos para os jornais nas décadas de 1940 e 1950, a estrutura teatral de Nelson Rodrigues em germe. Adentrando o terreno da experiência cotidiana e da circunstância nacional, procuramos discutir a conexão desse tipo de literatura com o momento histórico e o papel reproduzido por elas nas formas de pensar as relações sociais do momento de sua divulgação. A partir das dimensões cotidianas captadas no Brasil de 1940, refletiu-se especialmente sobre as representações sociais reproduzidas nos enredos criados por Nelson Rodrigues na pele de Suzana Flag e Myrna, discutindo com mais ênfase o retrato da mulher e do casamento, dentro de uma sociedade conservadora. Buscou-se, ainda, fixar as constantes temáticas dos textos do dramaturgo e seus posteriores desdobramentos. Paralelamente, ensejou-se vislumbrar as necessidades do homem moderno de absorver mundos imaginários por elas erigidos e discutir o fenômeno de leitura que tais obras representaram. Para tanto, abrangeu-se desde suas experiências como repórter policial no jornal do pai, Mario Rodrigues, até suas “experiências femininas” como folhetinista em jornais da época (*O Jornal*, *Crítica*, *O cruzeiro*) e posteriores práticas como dramaturgo e cronista. Foram analisados os folhetins *Meu destino é pecar* (1944); *Escravas do amor* (1944); *Minha vida* (1946); *Núpcias de Fogo* (1948) e *O homem proibido* (1951), escritos sob o pseudônimo de Suzana Flag; *A mulher que amou demais* (1949), de Myrna, relacionando-os com alguns contos da coluna diária *A vida como ela é...* (1951-1961) e algumas de suas peças teatrais. Por fim, buscou-se verificar o que os folhetins *A mentira* (1953) e *Asfalto Selvagem* (1959-60) revelam da atmosfera obsedante das composições rodriguanas.

Palavras-chave

Nelson Rodrigues, Suzana Flag, Myrna, folhetim, Literatura Comparada.

ABSTRACT

This work shows the results of a search whose focuses was a point of view of a little bit explored Nelson Rodrigues's expression: his feuilletons texts. First of all, we tended to localize, to identify and to characterize in the feuilletons written for the newspapers during the 40s and the 50s the Author's dramatic structure. Into the quotidian experience subject and the national scenery, we tried to discuss the connexion between this kind of literature and the historical situation, and their reproductions on the social thoughts and relationships in the moment of publication. From the quotidian dimension founded in Brazil of the 40s we have thought especially about the social representations brought in the intrigues created by Rodrigues using his female pseudonyms Suzana Flag and Myrna, discussing with more emphasis the womanhood and the states of the marriage into a conservatory society. May further purpose to fix the constantly dramatist's set of themes and his posterior evolution. Drawing a parallel, tented to show the modern man needs in assimilate imaginary worlds created by this impetus and to discuss the phenomenon of literature which this works meant. For this, the studies embraced since Rodrigues's experiences as a journalist in Mario Rodrigues's – his father – publications, until his “female experiences” as writer in journals from that time (*O Jornal*, *Crítica*, *O cruzeiro*), and the posterior practices as a dramatist and chronicler. It was analysed the feuilletons *Meu destino é pecar* (1944); *Escravas do amor* (1944); *Minha vida* (1946); *Núpcias de Fogo* (1948) and *O homem proibido* (1951), written under Suzana Flag's pseudonym; *A mulher que amou demais* (1949), written under Myrna's pseudonym, connecting them with the daily column *A vida como ela é...* (1951-1961) and some plays for theatre. At the end, we tended to observe what the feuilletons *A mentira* (1953) and *Asfalto Selvagem* (1959-60) disclose about Rodrigues's universe.

Keywords

Nelson Rodrigues, Suzana Flag, Myrna, feuilletons.

SUMÁRIO

1. Introdução	9
2. As origens do folhetim como gênero e seus desdobramentos no Brasil	21
2.1 O folhetim no Brasil	27
3. A eterna simpatia pela ficção e realidade romanceada	40
4. Nelson Rodrigues: um autor polêmico	59
5. Um pirata de suas próprias criações	68
6. Suzana Flag e Myrna: frutos de uma época	83
6.1 A fórmula e a forma	110
7. Um universo emaranhado: gêneros, procedimentos e situações em permanente entrelaçamento	125
8. <i>A mentira</i> e <i>Asfalto Selvagem</i>: um inventário das obsessões compartilhadas	171
8.1 <i>A mentira</i> : um folhetim de contrastes	179
8.2 <i>Asfalto Selvagem</i> : mais do mesmo	185
9.Considerações Finais	212
10. Referências Bibliográficas	218

1. Introdução

Muito já se sondou a respeito de uma definição exata do gênero a que modernamente se convencionou chamar “romance-folhetim”. Desde seu surgimento, institutos acadêmicos, escritores e críticos vieram tentando, sem muito êxito, resolver essa questão. Gênero escorregadio, porque voluntarioso; texto literário desmedido, porque composto de muitos assuntos e idéias; o “romance-folhetim” nunca teve sua natureza determinada de modo eficaz.

José de Alencar, que algumas vezes, “ao correr da pena”, arriscou delimitar sentido exato do termo, chegou à conclusão pouco satisfatória:

É uma felicidade que não me tenha ainda dado ao trabalho de saber quem foi o inventor deste monstro de Horácio, deste novo Proteu, que chamam folhetim; senão aproveitaria alguns momentos em que estivesse de candeias às avessas, e escrever-lhe-ia uma biografia, que, com as anotações jeito ter um inferno no purgatório onde necessariamente deve estar o inventor de tão desastrada idéia. (...) De um lado um crítico, aliás de boa-fé, é de opinião que o folhetinista inventou em vez de contar, o que por conseguinte excedeu os limites da crônica. Outro afirma que plagiou, e prova imediatamente que tal autor, se não disse a mesma coisa, teve intenção de dizer, porque, enfim nihil sub novum. Se se trata de coisa séria, a amável leitora amarrotta o jornal, e atira-o de lado com um momozinho displicente a que é impossível resistir. (...) Nada, isto não tem jeito! É preciso acabar de uma vez com semelhante confusão, e estabelecer a ordem nestas coisas. (...) O poeta glosa o mote, que lhe dão, o músico fantasia sobre um tema favorito, o escritor adota um título para seu livro ou o seu artigo. Somente o folhetim é que há de sair fora da regra geral, e ser uma espécie de panacéia, um tratado de omni scibili et possibili, um dicionário espanhol que contenha todas as coisas e algumas coisinhas mais? Enquanto o Instituto de França e a Academia de Lisboa não concordarem numa exata definição do folhetim, tenho para mim que a coisa é impossível.(ALENCAR, José; apud MEYER, 1992, p.131)¹

Há quem - eclipsando o fato de o folhetim ter surgido como segmento do romance propriamente dito e, como tal, ser um estilo que nasceu como forma de ruptura com a ficção antiga² - aposta na idéia de que as raízes desse gênero são muito mais antigas e intrincadas do

¹ ALENCAR, José de. Crônicas publicadas no "*Correio Mercantil*", de 3 de setembro de 1854 a 8 de julho de 1855, e no "*Diário do Rio*", de 7 de outubro de 1855 a 25 de novembro do mesmo ano, ambos os jornais do Rio de Janeiro).

² Ian Watt, no livro *A ascensão do Romance*, defende a idéia de que o surgimento do romance, assim como o do jornalismo, tem ligações com as mudanças na natureza e na organização do público leitor. Para ele, “...a mudança do centro de gravidade do público leitor provocou um efeito geral interessante para o surgimento do romance. O fato de a literatura do século XVIII se dirigir a um público mais amplo deve ter diminuído a

que parecem. Tania Rebelo Costa Serra (1997, p.13), em introdução crítica à *Antologia do Romance-folhetim*, defende a opinião de que muitas estruturas narrativas e temáticas encontradas nesse tipo de romance são heranças deixadas pela Antigüidade Clássica. Fundamentando seus apontamentos em autores como Christian Zimmer, Tomas Hägg, Paul Zumthor, entre outros, a autora nos oferece um panorama bastante peculiar a respeito da “genealogia” folhetinesca. Para ela, o romance-folhetim apresentaria como ancestral mais antigo a egípcia ficção romanesca do século III a. C, bastante rudimentar e totalmente mítica. Mas, é na civilização grega que a professora Tania Rebelo crê que os primeiros motivos recorrentes do romance-folhetim se fizeram perceptíveis³. Na epopéia clássica de Homero, por exemplo, ela identifica elementos que mais tarde fertilizariam a chamada “epopéia burguesa” e, conseqüentemente, o romance-folhetim, tais como longas peripécias, penosas aventuras, perigos aterradores, heróis astuciosos e amores perenes.

Há quem entenda ser o folhetim filho de uma época de grandes mudanças sociais, culturais e financeiras, provocadas pela consolidação do capitalismo (período de gênese e desenvolvimento das chamadas classes laboriosas). Nesse caso, duas vertentes antagônicas se configuram. De um lado, temos os intelectuais que vêem o folhetim apenas como uma forma de alienação e contenção dos anseios de liberdade da massa operária que emergia. Para esses, o pior testemunho em favor de uma obra de arte seria o entusiasmo com que a massa a recebe. De outro lado, temos estudiosos que defendem a idéia de que o folhetim fora

relativa importância daqueles leitores que dispunham de instrução e tempo ocioso suficientes para se interessar, profissional ou semiprofissionalmente, pelas letras clássicas e modernas; e em contrapartida deve ter aumentado a importância relativa daqueles que desejavam uma forma mais fácil de entretenimento literário, ainda que gozasse de menor prestígio entre os intelectuais.” (Watt, 1990: 45).

³ Vale reproduzir aqui parte da citação feita pela Professora Tania Rebelo Costa a respeito dos romances da Idade Média feita por P.Zumthor em *A letra e a voz* pp. 265 e ss.: “O ‘romance’ surgiu, com efeito, por volta de 1160-1170, na junção da oralidade e da escritura. Logo de saída colocado por escrito, transmissível apenas pela leitura, (...), o ‘romance’ recusa a oralidade das tradições antigas, que terminarão, a partir do século XV, marginalizando-se em ‘cultura popular’.(...) Os romances em prosa do século XII, tanto *Lancelot francês* quanto o *Tristano italiano* ou a *Demanda portuguesa*, mostram-se como projeção de um conto, ao mesmo tempo narrador impessoal e fonte do relato (...) o romance em prosa tende a acabar em tragédia”(p.16).

construído excepcionalmente em função da necessidade de compensar as classes laboriosas de suas frustrações psíquicas através da metamorfose do real pela arte de evasão.

Para os primeiros, o fato de estar o folhetim atrelado às grandes massas e àquilo a que posteriormente vieram chamar “indústria da diversão”⁴, torna-o desprezível e digno de hostilidades. Ignorando o fato de essa categoria literária ter surgido somente quando as condições externas permitiram sua fabulação, esses intelectuais, por décadas seguidas, não lhe deram outro qualificativo senão o de “literatura ordinária”. Às voltas com os traços adquiridos pela sociedade moderna e as conseqüências geradas pelo capitalismo no comportamento do homem perante as artes, os adeptos dessa reflexão tomam o “romance-folhetim” como um produto legitimado pelo jogo da mercadoria. Nele, nada mais vêem que estruturas capazes de manipular a consciência crítica do homem e elementos capazes de vulgarizar a “arte superior”.

Tais idéias vão ao encontro do pensamento desenvolvido por Marx e Engles em suas *Teses sobre Feuerbach*. Nelas, os escritores dizem que

Os pensamentos da classe dominante são também, em todas as épocas, os pensamentos dominantes; em outras palavras, a classe que é o poder material dominante numa determinada sociedade é também o poder espiritual dominante. A classe que dispõe dos meios da produção material dispõe também dos meios da produção intelectual, de tal modo que o pensamento daqueles aos quais são negados os meios de produção intelectual está submetido também à classe dominante. (MARX, Karl; ENGLES, Friedrich, 2007, p.48).

Dessa forma, os indivíduos que constituem a classe dominante determinariam a época histórica em toda sua extensão, principalmente no que regulamenta e distribui os

⁴ Com as modificações resultantes da economia industrial capitalista, e, conseqüentemente, o aperfeiçoamento dos meios de comunicação de massa, surge, em 1947, na obra *Dialética do Esclarecimento*, escrita por T. W. Adorno e M. Horkheimer, o termo “Indústria Cultural”. Para esses escritores, toda arte voltada às massas não seria mais que um produto engendrado segundo um plano preestabelecido em função da produção e do consumo, ou seja, todo produto culturalmente produzido sob o efeito devastador da mídia seria semelhante a um artigo industrializado. Segundo eles, a indústria cultural “*força a união dos domínios, separados há milênios da arte superior e da arte inferior. Com o prejuízo de ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a inferior, perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total*” (Adorno, 2002, p.287-288). Essa transposição da arte para a esfera do consumo traria como conseqüência o declínio cultural da arte, ou ainda, a dessublimação da cultura culta. Nesse caso, não haveria mais arte capaz de aprofundar e esclarecer os problemas humanos. Tudo passaria a ser simples manipulação das ilusões criadas pela ideologia corrente.

pensamentos de sua época. Isso nos conduziria, por conseguinte, à idéia de que toda produção intelectual (inclusive o romance-folhetim) estaria à mercê do ideário dominante, capaz de legitimar suas necessidades como sendo também as necessidades dos dominados, forjando, portanto, a ilusão histórica de que cada época social resultaria não de determinados interesses materiais de uma única classe, mas das necessidades compartilhadas por todos.

Já os intelectuais partidários da outra linha teórica tomam a essência fabulativa do folhetim como um fenômeno espontâneo, proveniente da expressão popular, pois vêm no povo a origem da produção cultural. Gramsci (1978, p.109), defensor dessa linha de reflexão, acredita que o romance-folhetim substituiu e ao mesmo tempo favoreceu a tendência do homem do povo à fantasia. Conforme o crítico, o gênero folhetinesco é um “sonhar com os olhos abertos”: *“Neste caso,”* - articula o autor - *“pode-se dizer que, no povo, a tendência à fantasia depende do ‘complexo de inferioridade’ (social) que determina longas fantasias sobre a idéia de vingança, de punição dos culpados pelos males suportados etc.”* Gramsci, repudiando a idéia culturalista de que o folhetim não passava de um fracasso literário perto das obras pertencentes ao cânone da chamada “literatura culta”, toma-o como um fator constitutivo da história da cultura e, desse modo, imputa-lhe sentidos bem mais amplos. Defende que, para o povo, são os autores populares os verdadeiros escritores, pois, com seus espetaculosos enredos de experiências criminosas e amorosas, *“realizam um serviço público real”*, uma vez que geram fantasia e, propiciam, assim, um narcótico que diminui a sensação de dor e frustração.

Além dessas duas linhas de reflexão, existem ainda aqueles que defendem a idéia de que, no âmago de todo folhetim, está o anseio do leitor médio pela bisbilhotice de seu próprio mundo. Para Hoggart (1973, p.145), por exemplo, o princípio norteador dessa forma popular de ficção é encontrado na ênfase especial dada às particularidades domésticas e às observações da vida humana tal qual ela se apresenta: *“O factor essencial de toda literatura*

deste tipo” - diz o crítico - “é sempre a descrição pormenorizada e fotográfica da vida quotidiana; as histórias não constituem uma fuga à realidade quotidiana, antes partem do princípio de que essa realidade é intrinsecamente interessante”.

Ainda que de maneira dessemelhante, tanto nas considerações de Hoggart, como nas de Gramsci, o folhetim deixaria de ser um elemento de vulgarização e decadência da cultura erudita para se tornar um fenômeno histórico, vinculado às mudanças sociais advindas com as novas demandas e exigências do mercado. Em outros termos: deixaria de ser algo alienante para se tornar parte constitutiva do processo histórico, tendo a massa como elemento efetivo de atuação cultural.

Segundo Martín-Barbero, os mecanismos capazes de “enganar” um público determinado são os mesmos que nos mostram como o mundo do leitor é incorporado ao processo de escritura e nela penetra deixando seus traços:

Propor o folhetim como fato cultural significa, em primeiro lugar, romper com o mito da escritura para abrir a história à pluralidade e à heterogeneidade das experiências literárias. E, em segundo lugar, deslocar a leitura do campo ideológico para ler não só a lógica dominante, mas também as diferentes lógicas em conflito tanto na produção quanto no consumo. (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 176).

Tomar o romance-folhetim somente como instrumento de desobstrução, capaz de iludir “um público disposto a deixar-se enganar”, “que só sonha em esquecer-se do monótono trânsito do cotidiano”, seria, para Barbero (2006, p. 185), ignorar a mediação constituidora da leitura viva, isto é, da leitura “que as pessoas fazem a partir de sua vida e dos movimentos sociais em que a vida se vê enredada”. Não levar em conta o leitor popular como sujeito ativo seria, em outras palavras, desconsiderar também a dialética escritura/leitura como dispositivo-chave para entender o funcionamento de qualquer obra realizada pelo e para o homem:

Falo de gênero como lugar exterior à “obra”, a partir de onde o sentido da narrativa é produzido e consumido, ou seja, lido e compreendido, e que, diferentemente do funcionamento da “obra” na cultura culta, constitui-se na “unidade de análise da cultura de massas”. (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 189).

Martín-Barbero argumenta ainda que aqueles que tomam o folhetim como “*cilada populista*”, ou mesmo “*desprezíveis artimanhas comerciais*”, parecem desconhecer as contradições do momento histórico em que tal gênero eclodiu, bem como a marca que tais contradições sociais deixaram na sua própria estrutura. Defende o crítico que, através dessa categoria literária, é possível designar um certo “funcionamento social das narrativas”, ou seja, um funcionamento capaz de ultrapassar as condições de produção e as de consumo. Os romances-folhetins não seriam, segundo ele, meros mecanismos literários; antes, estariam situados no âmbito da antropologia e da sociologia cultural.

Esse entendimento não nega, contudo, que os produtos voltados às massas (como o foi o folhetim) se integrem noutra modalidade cultural, dotada de uma valoração diferenciada. Seria ilegítimo negar, por exemplo, pelas características patentes do gênero, sua ligação intrínseca com a reorganização cultural fomentada pelas conseqüências advindas da industrialização. Mesmo Martín-Barbero, concordando com os ensinamentos de Umberto Eco (1991), não nega a existência de mecanismos que articulam o folhetim como “*uma cadeia de montagem de gratificações contínuas*”, pois também ele crê que os conteúdos, por adequarem-se ao gosto do leitor médio, auxiliam na conversão do romance popular em ícone de consolação e apaziguamento.

Relegá-lo a segundo plano, porém, ignorando a importância histórica que desempenhou junto às classes operárias e à nova realidade social configurada após a industrialização, seria, no mínimo, imprudente. Defende Barbero (posicionamento este, vale deixar claro, que nos parece bastante fundamentado, tendo-se em conta a época e circunstâncias de aparecimento do gênero e o modo como ele se manteve presente na história) que a mesma “lógica mercantil” responsável pelo desprestígio do gênero é o que situa o folhetim no âmbito da “reconciliação das classes e a reabsorção das diferenças sociais”:

Não estamos subsumindo as peculiaridades, as modalidades de comunicação que os meios inauguram, no fatalismo da “lógica mercantil” ou produzindo seu esvaziamento no magma da “ideologia dominante”. Estamos afirmando que as modalidades de comunicação que neles [nos folhetins] e com eles aparecem só foram possíveis na medida em que a tecnologia materializou mudanças que, a partir da via social, davam sentido a novas relações e novos usos. Estamos situando os meios no âmbito das mediações, isto é, num processo de transformação cultural que não se inicia nem surge através deles, mas no qual eles passarão a desempenhar um papel importante a partir de um certo momento. (MARTÍN-BARBERO, 2006, p.197).

Assim, as histórias folhetinescas estariam inseridas num determinado contexto social e cumpririam uma “função” nessa totalidade. Mesmo não sendo elas produzidas pela força social originada nas e pelas classes populares, refletiriam as condições histórico-sociais também pela massa modificadas.

Seja como for, vale lembrar que o folhetim como gênero só ganhou espaço efetivo quando os periódicos franceses se desenvolveram e se alastraram século XX adentro e que somente angariou a estima do grande público quando conseguiu esquadrihar o pormenor insignificante da vida doméstica e atender às demandas do que Edgard Morin (2005, p.68), mais de um século depois de seu surgimento, veio a chamar de “homem médio universal” - uma espécie de “anthropos universal” que surgiu com o advento do capitalismo e que, desde seu nascimento, teve como imperativo basilar a necessidade de imersão em mundos fantásticos para a obtenção de seu reconhecimento como indivíduo social.

Visto por esse prisma, é possível dizer que nem a literatura da Antigüidade Clássica (repleta de jovens, bonitos e astuciosos heróis), nem a Literatura Medieval (com suas Novelas de Cavalaria e Romances Bizantinos cheios de mocinhas raptadas, milagres, piratas e bandidos), tampouco a Literatura Clássica (com idílios e viagens ultramarinas) tinham meios retóricos necessários e situação histórica ideal para a erupção “*deste novo Proteu*”, como o denomina Alencar. A configuração e conteúdo definitivos deste tipo de romance só puderam se firmar categoricamente quando a narração da trajetória de um indivíduo excluído socialmente fora possibilitada pelas mudanças ocorridas no mundo moderno. Daí a idéia de o

folhetim ter sido uma das formas assumidas pelo romance para atender às demandas da massa e, como tal, estar intimamente atrelado ao povo. Daí igualmente a opinião de que somente o conturbado e laborioso cotidiano do operariado francês teria sido capaz de propiciar as reais condições para o desenvolvimento e perpetuação do gênero em questão. Daí também o folhetim ter sido tomado como demonstração incontida da massa e para a massa, ainda que tenha acabado por assumir um viés de consolação, contrário aos interesses das classes proletárias. Daí, por fim, sua importância junto ao processo evolutivo da sociedade.

Os folhetins de Nelson Rodrigues, autor que nos interessa particularmente, tanto podem ser considerados meros artefatos voltados para a manipulação de idéias e conceitos preestabelecidos, quanto podem ser apreciados como produtos resultantes do período histórico e da situação cultural em que estava inserido o autor. Verdade é que características para serem tomados como simples produtos mercantis não lhes faltam, como veremos adiante. Julgá-los somente por esse prisma, contudo, seria desconsiderar a importante atuação que tais obras tiveram na caracterização histórica do universo cotidiano que a elas imprimiu seu estilo.

Por isso, mais do que imputar traços positivos e expressivos à literatura de massa escrita por Nelson Rodrigues, ou desmerecê-las com críticas severas, quisemos estabelecer aqui inter-relações entre as diversas modalidades de expressão trabalhadas por ele (folhetim, teatro, crônicas, memórias e confissões), destacando as convergências nos procedimentos utilizados para o desenvolvimento estético-literário de sua dramaturgia e de seus folhetins, sem revogar, entretanto, as características próprias ou esquecer o valor intrínseco de cada uma delas.

O intuito, entretanto, não foi somente o de se deter nas semelhanças puras e simples

entre uma e outra expressão literária, mas o de verificar de que modo essas produções ajudaram a construir a essência literária de nosso dramaturgo e o universo polêmico de sua obra.

Para a realização de tais incursões, tomamos como apoio a intertextualidade, uma vez que as obras analisadas demonstram um trabalho de transformação e assimilação de vários contextos comuns capazes de oferecer um sentido unificador entre elas. Fundamentando nossa pesquisa na busca de pontos convergentes entre as literaturas de Nelson Rodrigues e de seus pseudônimos (Suzana Flag e Myrna), buscamos dar uma visão concreta dos caminhos percorridos por Nelson dentro do espaço histórico de que fez parte. A partir de possíveis cruzamentos entre obra e experiência de vida adquirida, procuramos encontrar as nuances culturais registradas em seus folhetins e sua dramaturgia e verificar o entrecruzamento possível entre elas.

Certas aproximações foram conseguidas pela falta de fronteiras bem definidas entre os vários estilos por ele trabalhados, pela interferência de experiências pessoais dentro da estruturação dos enredos e pelo contato entre os procedimentos básicos e comuns de suas composições, tais como o uso reiterado de elementos romanescos e efeitos melodramáticos; a repetição de temáticas como o amor, o adultério, o incesto e a morte; o estabelecimento do “exagero amplificador” e dos aspectos obsessivos; o modo como organiza os enredos; o uso de técnicas comuns ao mundo das “histórias fatiadas” e melodramas e, por fim, a auto-imitação.

Os materiais utilizados para essa investigação advieram de diversas fontes, tais como livros, artigos publicados em jornais e outros periódicos, estudos divulgados em revistas eletrônicas, trabalhos acadêmicos (dissertações de mestrado e doutorado), depoimentos (incluindo um do próprio autor), filmes, minisséries, isso sem falar das crônicas, memórias e confissões selecionadas e reunidas em livros pelo biógrafo de Nelson Rodrigues,

Ruy Castro.

Antes de nos aprofundarmos nos folhetins de Nelson, trilhamos uma trajetória diacrônica sobre o surgimento e consagração do gênero folhetinesco, buscando suas origens históricas e os seus desdobramentos. Com o capítulo “*As origens do folhetim como gênero e seus desdobramentos no Brasil*” apreendemos o momento histórico em que os folhetins se edificaram e os caminhos de seu desenvolvimento e consolidação. Isso nos ajudou a encarar com menos prejuízo o campo da estigmatizada cultura de massas.

Fez-se necessário, então, entender como o gênero atravessou o oceano e se edificou Brasil adentro, para, só depois, abeirar-se de Nelson Rodrigues. Com o tópico “*O folhetim no Brasil*”, procuramos entender a confusão a que se refere à acepção definitiva da palavra “folhetim” em solo brasileiro e, posteriormente, observar o florescimento do gênero em âmbito nacional e sua recepção nas décadas de 40 e 50, ocasião em que eclodiram os folhetins nelsonrodriguianos.

Em seguida, no capítulo chamado “*A eterna simpatia pela ficção e realidade romanceada*”, voltamo-nos para uma aproximação entre a crônica, o folhetim, o *fait divers* e o melodrama, todos gêneros por Nelson perpassados. Essa foi tarefa de inestimável importância para nós, pois nos permitiu entender com maior clareza o universo ficcional em que estava nosso dramaturgo mergulhado. Conhecer o encadeamento, a mobilidade e a fruição existente entre as diferentes formas literárias nos conduziu a um outro elemento: a vida de Nelson Rodrigues, de que nos ocupamos no capítulo denominado “*Nelson Rodrigues: um autor polêmico*”.

Com “*Um pirata de suas próprias criações*”, buscamos identificar como as experiências individuais do autor, e vivências de conhecidos e amigos próximos, foram por ele tomadas de empréstimo para a consumação de suas intrigas e ajustamentos de seus enredos.

Paralelamente, vislumbramos, no capítulo “*Suzana Flag e Myrna: frutos de uma época*”, o período histórico em que essas obras foram publicadas, buscando discutir o fenômeno de leitura que elas representaram e o papel reproduzido por elas nas formas de pensar as relações sociais do momento de sua divulgação. Nele procuramos observar principalmente como a ideologia tradicionalista da pequena classe média das décadas de 1940 e 1950 refletiu no desenvolvimento de seus enredos; e também como a fórmula folhetinesca clássica operou na edificação do feitiço de seus principais romances-folhetins. A partir das dimensões cotidianas captadas no Brasil de 1940, investigamos as representações sociais reproduzidas nos enredos criados por Nelson Rodrigues na pele de Suzana Flag e Myrna, discutindo com mais ênfase o retrato da mulher, do casamento e do amor adúltero dentro de uma sociedade conservadora.

Principiamos, então, o levantamento dos títulos de Suzana Flag. Como os folhetins de Suzana Flag e Myrna são bastante extensos, por alguns meses nos detivemos em sua leitura e fichamentos. Logo pareceu-nos possível trabalhá-los nas seguintes direções: a) destacando estrutura teatral de Nelson Rodrigues em germe nos folhetins; b) realçando as constantes temáticas do teatro de Nelson Rodrigues, presentes nas “histórias fatiadas”; c) vislumbrando as relações sociais por ele estigmatizadas em seus enredos.

Concomitantemente a isso, demos início ao levantamento e descrição da fortuna crítica. Não foi surpresa topar com o desprestígio dispensado ao trabalho folhetinesco do dramaturgo; também não foi muito fácil lidar com a falta de observações e análises referentes ao assunto. Por uma questão de classificação e também por julgamento de valor, quase todos os estudiosos de Nelson Rodrigues dispensaram um inegável desprezo por Suzana e Myrna.

Mesmo com toda as dificuldades provenientes do descaso à obra, prosseguimos nossos estudos, fundamentando nosso interesse nos comentários feitos pelo biógrafo Ruy Castro. Segundo ele, mesmo com todo o desprezo, em pouco tempo Suzana conquistou um

público fiel e admirável. Ela recebera, na época em que escrevia *Meu destino é pecar*, inúmeras cartas por mês e suas fãs chegaram a invadir a redação de *O Jornal* para saber o final de um episódio não publicado em virtude de um erro por parte da gráfica. Por que tanto sucesso? O que esse folhetim revela a respeito da época e do próprio autor? Por que atraía tanta gente? Essas questões fizeram-nos pensar sobre o fenômeno de leitura que ela representou e nos deu ânimo para dar continuidade ao projeto.

Fez-se premente, então, sintetizar cada uma das narrativas. Para tanto, dividimos as obras segundo “autores” e, dentro dessa categoria, seguimos a ordem cronológica em que foram publicadas. De Suzana Flag, *Meu Destino É Pecar* (1944), *Escravas Do Amor* (1944), *Minha Vida* (1946), *Núpcias De Fogo* (1948) e, por fim, *O Homem Proibido* (1951). De Myrna, um romance-folhetim chamado *A mulher que amou demais* (1949). De Nelson Rodrigues “ele-mesmo”, por sua vez, estudamos os folhetins *A mentira* (1953) e *Asfalto Selvagem*, (1959-60).

No capítulo “*Um universo emaranhado: gêneros, procedimentos...*”, buscamos desvendar os vínculos existentes entre as diversas formas de composição com que o autor trabalhou. Explicitando as características das personagens folhetinescas e sua semelhança com as personagens dramáticas; apontamos a recorrência de cenas, situações e recursos semelhantes entre o teatro e as romanescas histórias de Nelson Rodrigues; vislumbramos ainda os aspectos estruturais análogos, os procedimentos internos parecidos e a formulação da lógica que conduz todas as formas narrativas do autor. Chegando um pouco mais perto, procuramos estabelecer como a desintegração da família e dos padrões sociais, baseada nas temáticas do casamento e do incesto, apareceu nos diversos gêneros por ele trabalhados.

Por fim, buscamos demonstrar no capítulo denominado “*A mentira e Asfalto Selvagem: um inventário das obsessões compartilhadas*” como os entrelaçamentos desenvolvidos no capítulo anterior se concretizavam na prática.

2. As origens do folhetim como gênero e seus desdobramentos no Brasil

As origens do gênero a que estamos nos propondo a analisar dentro da estética rodriguiana foi idealizado inicialmente pelo ambicioso e perspicaz editor do jornal francês *La Presse*, o jornalista Émile de Girardin - que percebeu a conveniência social e financeira que obteria se democratizasse o jornal e suprisse os anseios da nova e ameaçadora classe social que vinha se estabelecendo desde a Revolução Francesa⁵ - o folhetim, apesar de relegado pelos críticos e estudiosos literários, desde seu surgimento mostrou-se relevante. Destinado a um público ainda pouco afeito às delícias da língua escrita, os romances folhetinescos eram impressos em letras de tamanho grande, generosas e espaçadas. Sem a gravidade indispensável às literaturas legitimadas, nem a tintura sublime das consagradas produções, ele invadiu lares, emocionou raparigas, movimentou a imprensa escrita, permutou as formas da estética canonizada, ditou tendências e, perdoem-nos a ambigüidade, fez história.

Desde o início, o interesse do público a que se voltou o “romance das massas” sempre esteve vinculado ao conteúdo substancial apresentado na trama (à intriga, ao conflito, ao clímax e, mais especificamente, à catarse). Crimes, amores adúlteros, sexo, sonhos e aventuras são alguns dos ingredientes indispensáveis desse material. Nunca é muito para quem quer acorrentar o leitor ao “próximo capítulo” recorrer a suspensões de cenas apimentadas, romances proibidos, perseguições atormentadoras, traições indesculpáveis, vilões horripilantes e cruéis, troca de bebês e assassinatos sanguinários. Também são substâncias imprescindíveis os episódios dramáticos, os fatos recheados de suspense e as

⁵ Émile de Girardin, pelo que é possível captar na leitura do texto de Marlyse Meyer (2005), tinha plena consciência do papel consolador, ou mesmo regulador que o entretenimento podia desempenhar numa sociedade. As publicações dos folhetins em seus jornais, além de lhe trazerem rendimentos vultosos, acabaram apoiando diretamente os poderes públicos, que tentavam conter as insatisfações que se instalaram na alma de frustrados agitadores da Revolução Francesa. As histórias folhetinescas, ao projetarem anseios e aspirações, aliviavam, pelo menos em parte, as necessidades agressivas dos insatisfeitos revolucionários franceses.

reiteraões (para quem eventualmente perdeu um capítulo). É uma regra para o folhetinista engendrar acontecimentos inusitados, abluir suas heroínas em infinitas lágrimas, perturbá-las com anseios, sobressaltos, amores impedidos, inundar os enredos com filhos abandonados pelos pais, mães desesperadas por encontrar suas crianças, raptos, seduções e loucuras.

Segundo Meyer (2005, p.57), que haveremos de citar continuamente, a seção *Variétés* - como no início do século XIX era chamado o espaço específico do jornal francês que tinha por finalidade precisa entreter leitores menos afeitos à acuidade das chamadas “notícias sérias” – fomentou o que hoje conhecemos como *feuilleton*⁶ ou, folhetim para nós. Naquela seção, conforme a autora, capítulos inteiros de romances folhetinescos dividiam espaço com todo e qualquer tipo de frivolidade. Ali, contavam-se piadas, falava-se de crimes e de monstros, propunham-se charadas, ofereciam-se receitas de cozinhas ou de beleza, criticavam-se as últimas peças teatrais, anunciavam-se livros recém-saídos, comentavam-se acontecimentos corriqueiros... enfim, produziam-se textos exclusivamente destinados aos assuntos de ordem doméstica.

É na década de 1830 que a ficção folhetinesca alcança notoriedade e passa a ser fator relevante para a comercialização e estabilidade de muitos periódicos de sucesso da época. Algumas narrativas ganham significância e espaço semanal exclusivo e, em pouco tempo, a fórmula das “histórias fatiadas” recebe um lugar de destaque nos periódicos pequeno-burgueses. Somente no decorrer da década de 1840, no entanto, pelas mãos de autores como Alexandre Dumas, Eugène Sue, Paul Feval, Ponson du Terrail, Honoré Balzac, M. Frédéric Soulié, Montepin, entre outros nomes especialmente convidados por Émilie de Girardin para

⁶ *Feuilleton*, na época do *Variétés*, também era um termo genérico que designava essencialmente o espaço da disposição das matérias do jornal. Com o tempo, sua abrangência foi sendo reduzida e ele passou a indicar tipos de textos com características próprias, até se transformar no que hoje conhecemos como romances-folhetins. O sucesso da fórmula foi tamanho junto aos jornais da época, que quase todos os romances passaram a ser publicados “em fatias”, prejudicando temporariamente a fruição estética encontrada em romances de volume único: “A invenção de Dumas e Sue vai se transformar numa receita de cozinha reproduzida por centenas de autores. A fórmula tem outra consequência: uma nova conceituação do termo folhetim, que passa então a designar também o que se torna o novo modo de publicação do romance”(MEYER,2005, p.63).

o desenvolvimento de romances folhetinescos, é que esse novo gênero textual ganha cor e encontra sua configuração definitiva:

O passo decisivo é dado quando Girardin, utilizando o que já vinha sendo feito para os periódicos, decide publicar ficção em pedaços. Está criado o mágico chamariz “continua no próximo número” e o *feuilleton-roman* *O Lazarillo de Tormes* foi o primeiro a receber esse tratamento, em 1836, e, logo, no fim do mesmo ano, Girardin encomenda especialmente a um autor, Balzac, uma novela para sair em série, *La Vieille Fille* (MEYER, 2005, p.31).

O novo jeito de se publicarem romances provocou em todos um certo desconforto. Autores e editores sentiram o peso do valor mercadológico que o romance-folhetim imediatamente adquiriu. Com a publicação semanal de *La Vieille Fille*, a comercialização do periódico *La Presse* aumentou admiravelmente e, junto, cresceu a autoridade dos consumidores diante da criação do romancista. O sistema de produção cultural e as necessidades individuais dos consumidores passaram a interferir deslavadamente no curso da criação narrativa. Para se ter uma idéia de quão significativa foi essa intervenção, basta lembrar que Girardin recebeu muitas cartas de leitores indignados apontando a indecência de um romance de Balzac e se viu obrigado a ceder aos apelos do público e rescindir acordo com o escritor.

Os primeiros folhetinistas franceses do século XIX estão intimamente associados às lutas pela organização das classes laboriosas. Logo depois de seu nascimento (pós-revolução burguesa de 1830), o romance-folhetim adquire inestimável importância sociológica e política. *Lês mystères de Paris*, de Eugène Sue, publicado em folhetim no *Journal des Débats* entre junho de 1842 e outubro de 1843, é bom exemplo disso⁷. Ele teria funcionado, conforme o crítico Martín-Barbero (2001, p.91), como um convite à mudança e uma justificativa para o levante das massas parisienses ocorrido naquele mesmo período contra os regimes políticos então vigentes. Eugène Sue, através de episódios entusiasmantes e conhecidíssimas personagens, impregnou os periódicos com os ideais que o socialismo

⁷ Em 1849, logo após a publicação de *Os mistérios de Paris*, Sue foi eleito deputado e, pouco depois, foi expulso da França, acusado de incitar o levante de 1848.

reverberava contra as aspirações capitalistas dominantes em quase toda a Europa naquela época. Em pouco tempo, conforme Meyer (2005, p.76), Sue tornou-se um porta-voz dos humilhados e preteridos, e passou “*a sugerir uma série de reformas: das prisões, do sistema judiciário, do regime dos asilos, do penhor, da organização do trabalho no campo etc*”. O universo imaginário criado por Eugène Sue adquiriu vida real para o leitor, que acabou se projetando e se identificando com as figuras dramáticas inventadas por ele. Desdobramentos simultâneos e complementares entre os leitores e as circunstâncias narrativas do *Lês mystères de Paris* levaram alguns proletários a enviarem mensagens ao escritor denunciando a realidade miserável em que viviam e apontando-lhe semelhanças entre acontecimentos vivenciados em seu cotidiano e a trama a que estavam submetidos os heróis. Humberto Eco (1991, p.45), ao desvendar a importância política adquirida pelo autor de *Lês mystères de Paris* e enfatizar ainda mais “*a força de sua pena*”, relata o episódio em que Sue ganha dinheiro do público para socorrer a família Morel e cita o momento em que o autor recebe uma carta de um operário desempregado chamado Bazire pedindo o endereço de Rodolfo, o Príncipe de Gerolstein, “*para poder recorrer a esse anjo dos pobres e defensor dos indigentes*”.

A esse período de instauração e elaboração do romance folhetinesco (1836 a 1856) - de que Sue, Balzac e Dumas são modelos inquestionáveis -, seguem-se outros dois períodos, cujas vertentes básicas também podem ser inventariadas junto às sucessivas fases da luta do operariado francês, a saber: de 1851 a 1871 (ou segunda fase folhetinesca) e de 1871 a 1914 (a etapa dos folhetins conhecidos como “dramas da vida”).

O período de 1851 a 1871 é uma época de ressurreição do romance-folhetim - que havia sido eliminado da imprensa às vésperas do golpe de 18 Brumário, por ordem do então príncipe-presidente Napoleão III. Essa segunda fase compreende um tempo de grandes conturbações sociais. Tivemos, além da consolidação do golpe de Estado dado por Luís

Napoleão Bonaparte, a tardia Revolução Industrial francesa, novos ricos desfilando nos grandes *boulevards* iluminados a gás, e pobres operários sendo expulsos para o subúrbio de Paris. Houve perseguições contra associações proletárias e censura aos militantes que haviam resistido aos massacres de 1848. Surgiu uma baixa classe média que, embora também fizesse parte do povo, se diferenciava dos proletários por se constituir, pelo menos em sua maior parte, de profissionais alfabetizados e independentes (costureiras, lojistas, balconistas etc.). Os jornais da época refletiam com ênfase ainda maior a vida cotidiana das cidades e buscavam cada vez mais atender à demanda desse novo público (menos ignorante, mais exigente e igualmente contestador). Obras de Paul Féval e, principalmente, de Ponson du Terrail invadem os periódicos. Há uma volta à convencional receita para se produzirem histórias em pedaços, mas, desta vez, esvaziada de teor social. Diferentes dos romances do período anterior, que eram populares e, de certa forma, até igualitários, o folhetim pertencente à era Luís Napoleão é conservador e pequeno-burguês. Em cena, não mais os heróis dos espezinados, mas os egoístas, compelidos em realizar seus desejos e vontades, como o imortal Rocambole, um herói

aventureiro a serviço das mais reles causas, tão safado quanto proteiforme, cujo mau-caratismo se conjuga a uma imperturbável audácia, atirado em incongruentes peripécias artimanhadas por um inventivo falso visconde, um cascatear de resfolegantes aventuras ficcionais que movimentam o imaginário e prolongam as pífias, irresponsáveis e nada imaginárias aventuras do cotidiano imperial. (MEYER, 2005, p.104).

O terceiro período, por sua vez, começa nos derradeiros anos do novecentos e tem como principais representantes Richebourg e Xavier de Montepin. Compreende as obras posteriores aos horrores da Comuna de Paris e do pós-guerra franco-prussiana. A França estava vivendo sua Terceira República, estabelecida sob o patronato industrial e o temor. A burguesia industrial triunfava, enquanto o operariado era oprimido e massacrado pela necessidade burguesa da obtenção do lucro desmedido. Com o patronato industrial, surgiu a militarização da fábrica e a submissão operária. É também o período em que Paris é

modernizada pelas reformas de Haussmann e as casas operárias são erradicadas do centro urbano parisiense para se instalarem na embrionária periferia. Por outro lado, esse tempo foi uma época em que houve uma significativa democratização do ensino e das escolas; época em que muitos jovens humildes conseguiram, através de estudos e especializações, conquistar espaço social e adentrar o círculo hermeticamente fechado das famílias tradicionais.

Os romances-folhetins dessa terceira fase folhetinesca são ainda mais menosprezados que seus antecessores pelos críticos literários e pela burguesia em ascensão, pois, além de serem destinados às classes populares, eram também escritos por provincianos e medíocres escritores. Sua rubrica “mais definitivamente infamante” foi, segundo Meyer, a de “romance popular”:

O romance popular é burguês porque é conservador, porque propõe modelos burgueses de aspiração de vida, porque é o responsável pela ruína do verdadeiro espírito popular, o do Povo, visto como abstrata e divinizada categoria.(MEYER, 2005, p.219).

Não trazem mais arraigado em si o anseio sôfrego por aventuras mirabolantes, tão pouco apresentam heróis ávidos por igualdade e mudanças sociais significativas para o povo; retratam, antes, a vida da burguesia triunfante, por quem as classes populares nutrem verdadeiro fascínio. Seus enredos misturam-se aos dos *faits divers* (uma espécie de “informação folhetinizada” de que mais tarde falaremos melhor) e, materializando as peripécias narradas e ilustradas nessas notícias sensacionalistas, aproximam-se ainda mais do gosto popular. A vida e os costumes parisienses são exaustivamente retratados nas páginas folhetinescas, que passam então a ditar moda no outro lado do Atlântico. Todas as intrigas ganham certas nuances feministas, chegando, em 1900, a colaborar com o estabelecimento dos direitos da mulher. As obras ganham a alcunha de “romances da vítima”, pois, além de predominantemente sentimentais, exploram a vitimização da mocinha em detrimento dos desejos de seu algoz. Temas como a maternidade, a loucura, a traição, o rapto, o incesto, o

desejo incontido, o casamento e a sedução são obsessivamente explorados. Nessa nova fase, às “histórias em pedaços” - de puro divertimento cotidiano – é somada a função conselheira e orientadora. Essas narrativas passam a prescrever maneiras de pensar e proceder. Soluções para as mais diversas e complicadas esferas da vida feminina são propostas nos enredos, a fim de criar uma atmosfera romântica e aventureira. Uma oferta sutil de felicidade tecnicamente construída sustenta o interesse de leitores, que nesse período já se encontram divididos entre os folhetins, as crônicas e os *fait divers*.

Daí por diante, embora tenham ocorrido sucessivos registros sobre a bancarrota decisiva do gênero, não demorou muito para que o folhetim adquirisse condições de irromper em novos meios de comunicação de massa e, pouco a pouco, embrenhar-se século XX adentro. Sua capacidade de absorver as modificações sugeridas pelo contexto social e sua inclinação para atender à vontade do grande público fez com ele se reformulasse e se reconstruísse sob novas indumentárias: a da fotonovela, a da radionovela e, posteriormente, a da teledramaturgia. Sua essência, contudo, manteve-se quase inalterada. Continuou operando com categorias semelhantes às que o tornaram insuperável: os mesmos temas, a mesma riqueza de detalhes, a crueza do relato, o recurso do corte, a mesma estrutura “sem arremate” (em que sempre se pode acrescentar um novo desdobramento), o mesmo dinamismo, os freqüentes sobressaltos temporais e, acima de tudo, a mesma competência de fascinar a massa e garantir sucesso.

2.1 O folhetim no Brasil

Falar sobre “romance-folhetim” no Brasil é tarefa que se apresenta um tanto quanto complicada, principalmente porque o surgimento do “romance-folhetim” no país é concomitante ao florescimento do próprio romance brasileiro. Isso implica certa confusão ao

que se refere à acepção definitiva da palavra “folhetim” em âmbito nacional, uma vez que o vocábulo, desde o início, além de ter sido utilizado para designar o espaço ocupado na primeira página do jornal -como ocorria na França-, era empregado para nomear a maneira de se publicarem romances e também para designar a forma de estruturá-los. Para esclarecer melhor, citamos as palavras da professora Tania Rebelo:

O romance [nacional] em folhetim tem preocupações estruturais e temáticas que diferem das do romance-folhetim, mais voltado para o grande público em busca de diversão, embora esta não seja negada no romance em folhetim. A diferença básica está nos objetivos literários: o romance em folhetim está sempre atento à sua organização interna, com vistas a uma unidade da estrutura narrativa necessária para seu valor estético, enquanto o romance-folhetim pode ir sendo construído no dia-a-dia até o total esgotamento da curiosidade do público, o que causa, freqüentemente, falhas nessa unidade. (SERRA, 1997, p.21).

A autora ainda acrescenta que não havia noção rígida de classificação para os gêneros na época: A palavra “romance” era empregada no lugar de “conto”, como *Os romances da semana*, de Macedo. A mesma coisa, segundo ela, acontecia com a palavra “novela”.

O pátrio folhetim-folhetinesco, assim como o romance oficial brasileiro em folhetim, consolidou-se no país no início do século XIX, em plena sociedade escravocrata, portanto. Esse período foi, apesar do analfabetismo da população – então composta em grande parte por escravos – uma época de mudanças perceptíveis não só na imprensa brasileira, mas, principalmente, na literatura nacional. À medida que a intensificação dos trabalhos tipográficos ganhou expressão e aproximou os enredos ficcionais do “novo público consumidor”, muitos escritores (como Justiniano José da Rocha, Manuel de Araújo Porto Alegre, João Manuel Pereira da Silva, Joaquim Norberto de Souza Silva, Manoel Antonio de Almeida, entre outros) abandonaram o anonimato para, com sua literatura burguesamente rosada, invadir sobrados entupidos de serviçais e conduzir sinhazinhas a abundantes lágrimas.

A independência de nossos escritores, no entanto, não foi imediata. Muito foram

reproduzidas as pegadas dos originais franceses até os autores brasileiros conseguirem autonomia e sucesso. Tão veloz e flamejante era a infiltração do folhetim francês em terras brasileiras, que quase não havia espaço para os escritores iniciantes buscarem o sucesso. Em pouco tempo, uma longa lista de antigos folhetins estrangeiros foi publicada no Brasil e estendida a todos os jornais da corte. Obras como *O judeu errante*, *A volta de Rocambole*, *A toutinegra do moinho* e outras grandes produções passam a servir de “guia prático” aos nossos incipientes escritores.

Nos idos de 1830, os folhetins nacionais, tal como os franceses, principiam sob a denominação *Variedades*. Do mesmo modo que na França, aqui, *Variedades* era um espaço específico dos jornais (o rodapé da primeira página) onde se registravam assuntos fortuitos como poemas, cartas, notas políticas, eventos regionais, crônicas, e diversos outros preciosos textos indicadores da vida cultural da época. *O Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas (pai), foi o primeiro romance-folhetinesco traduzido do francês por A. Muzzi a sair em jornais brasileiros. Publicado no *Jornal do Comércio*, de 10 de março de 1838 a 13 de abril de 1839, ele circulou por muitas alamedas, ruas e casas de negócios, adentrou os sobrados urbanos, deslumbrou sinhazinhas civilizadas - propensas aos arrebatamentos do coração-, e, sem fazer cerimônia, consolidou definitivamente por nossas terras o sucesso da fórmula.

A conexão entre a prosperidade do jornal e a publicação de folhetins também no Brasil foi bastante próxima. Até mesmo jornais sisudos como o *Jornal do Comércio* se valiam dessa literatura para garantir uma tiragem de proporções admiráveis para a época. O *Jornal do Brasil* é exemplo de quão imprescindíveis tornaram-se as notas recheadas de frivolidades e de “ficção em pedaços” para o desempenho satisfatório das tarefas jornalísticas:

E a prova de que a ficção no rodapé é indispensável para qualquer nova empreitada jornalística está no *Jornal do Brasil*, fundado em 1891, que acolherá grandes nomes da política e das letras, mas não escapa à regra. Publica no jornal e na coleção “Biblioteca do *Jornal do Brasil*” muitos folhetins de Montépín e autores

do gênero. (MEYER, 2005, p.297).

Anunciados com uma regularidade semanal, geralmente aos domingos, os romances folhetinescos brasileiros nada tinham de literatura engajada. Não falavam sobre a realidade da época, tampouco mencionavam a desordem social por que passava o país. É verdade que muitos recursos narrativos de nossos folhetins, assim como os da matriz francesa, foram baseados em notícias dos próprios jornais, como assassinatos, seqüestros, roubos e outros crimes que faziam parte da rotina cotidiana; mas não houve no Brasil - a não ser depois do surgimento de Machado de Assis (sem, é claro, menosprezar o esforço alencariano) -, quem delineasse os fragmentos da estrutura do conjunto cultural da nação e fixasse as constantes especificidades das relações sócio-econômicas daquela nação ainda mergulhada no prosaísmo imperial. Machado de Assis já dizia:

Escrever folhetins e ficar brasileiro é na verdade difícil. Entretanto, como todas as dificuldades aplanam, ele podia bem tomar mais cor local, mais feição americana. Faria assim menos mal à independência do espírito nacional, tão preso a essas imitações. A esses arremedos, a esse suicídio de originalidade e iniciativa. (ASSIS, Machado; apud MEYER, 1992, p.95).⁸

Apesar das nítidas influências e atrelamentos indiscutíveis - como atestou acima nosso grande escritor - os romances folhetinescos nacionais conseguiram manter, ainda que muito superficialmente, certa autonomia em relação aos folhetins europeus. Os primeiros romances-folhetinescos nacionais diferiram dos franceses principalmente pela especificidade dos temas tratados, pelo tipo de linguagem utilizada, e pelo público a que foram endereçados - composto principalmente por moças e senhoras residentes na Corte. Enquanto o folhetim francês, segundo Martín-Barbero (2001, p.199) discorria a propósito do “sujo e violento popular-urbano”, denunciando as condições sociais miseráveis do universo operário da França, “passando pelos hospícios e as casas de prostituição”, os primeiros romances brasileiros arrimavam-se no universo burguês que vagarosamente se edificava nas prosaicas

⁸ ASSIS, Machado de. Crônicas, vol. 20.s/d.

idades da Corte. Marlyse Meyer, no capítulo em que explora o gênero em terras brasileiras, nos lembra bem que algumas obras folhetinescas nacionais (como *Minas de Prata*, por exemplo) foram mais que pura imitação de autores franceses, uma vez que acabaram mimetizando a realidade de então através da estrutura confusa e emaranhada que apresentaram.

Não há um consenso sobre quem é o verdadeiro precursor do folhetim-folhetinesco nacional. Serra (1997, p.50) destaca duas pequenas obras: *O aniversário de Dom Miguel em 1828*, de João Manuel Pereira da Silva e *Os assassinos misteriosos, ou a paixão dos diamantes* de Justiniano José da Rocha. O primeiro, publicado em 1839, foi rotulado pelo próprio autor como “romance histórico”, mas não podemos dizer com precisão em que gênero ele poderia ser inserido. Foi um livro escrito com total influência européia, a começar pelo local em que se passa a história: Portugal. Narra em seis pequenos capítulos a conturbada vida de um jovem casal enamorado (Maria e Frederico), na época em que Portugal vivia sob a opressão do rei Dom Miguel I. O amor do casal, na verdade, é tomado como um pretexto para o autor denunciar as embaraçosas situações políticas por que passava o reino português ao tentar conservar a todo custo o poder monárquico. Pela voz cansada do velho pai de Frederico, o autor acusa, sem delongas, as atrocidades cometidas pelo tirano D. Miguel I e sua corte:

- Nada tema de mim V.M., sorrindo de piedade disse o velho. Tema do futuro. Se fosse eu o único que tivesse de queixar-me de seu governo, decerto que eu me calaria; mas Portugal tem muitas contas a ajustar com ele, porque Portugal é hoje um país de desolação, onde passeia alegre a morte, assassinando em nome d’el-rei; onde se olvidou a honra, o pundonor, o brio e todos os sentimentos nobres, onde se desprezam os homens virtuosos e bravos, e só se premiam os algozes; onde se despovoam as casas para se povoar os cemitérios, e tudo por ordem d’el-rei; onde o monarca, por graça de Deus, e por direito de legitimidade, faz com tanta perfeição a felicidade do seu país, que todas as vezes que qualquer vê força levantada e uma cabeça decepada, diz corrido de vergonha: - D. Miguel por ali passou! (PEREIRA DA SILVA, (1839); apud SERRA, 1997, p.50)⁹.

⁹ PEREIRA DA SILVA, João Manuel (P. da S). *O aniversário de Dom Miguel em 1828* (romance Histórico). In *Jornal do Commercio*. RJ: 16 a 22 de janeiro de 1839. RJ: Typ. Villeneuve, 1839.36p, (folheto em 8º.). OR-38, 7, 21. In *Os precursores do conto brasileiro*. Org. Barbosa L. Sobrinho.

Não apresenta, no entanto, as características específicas dos romances-folhetins, tampouco trata de assuntos legitimamente nacionais, o que, para muitos, é suficiente para diminuir seu valor e interesse dentro de nossa história literária.

Já no romance de Justiniano José da Rocha, *Os assassinos misteriosos, ou a paixão dos diamantes*, publicado no *Jornal do Comércio* em março de 1839, é possível encontrar algumas peculiaridades típicas dos folhetins, tal como o mistério, as peripécias e a vingança. O amor proibido entre os parisienses Oliveiros (bondoso rapaz de origem pobre) e Matilde (sobrinha do rico e problemático ourives Cardillac) serve de fundo para o desenvolvimento de muitas das mais sonoras características folhetinescas dessa história; todavia também esse romance carece de elementos verdadeiramente brasileiros. E, se o critério para sua consagração é legitimidade e autenticidade nacionais, nem a esse poderíamos dar a alcunha de pioneiro, já que o próprio autor diz que se trata de uma tradução livre do francês:

Será traduzida, será imitada, será original a novela que ofereço, leitor benévolo? Nem eu mesmo que a fiz vo-lo posso dizer. Uma obra existe em dois volumes, e em francês, que se ocupa com os mesmos fatos; eu a li, segui seus desenvolvimentos, tendo o cuidado de reduzi-los aos limites de apêndices, cerceando umas, ampliando outras circunstâncias, traduzindo os lugares em que me parecia dever traduzir, substituindo com reflexões minhas o que me parecia dever ser substituído; uma coisa só tive em vista, agradar-vos (ROCHA, 1839, apud, SERRA, 1997 p.57 e 58)¹⁰.

Fugindo dos exemplares trazidos por Tania Rebelo Costa Serra, resta-nos, como possível pioneiro do gênero, Teixeira e Sousa e sua obra *O filho do pescador*, de 1843, que, além de ter sido escrito por um fluminense de Cabo Frio, tem como cenário o Rio de Janeiro e possui um número razoável de elementos que a inserem na categorização de “folhetinesco”. Para Candido (1995, p.112) não só a obra *O filho do pescador*, mas quase todas as obras de Teixeira e Sousa concebem traços de forma e conteúdo do folhetinesco, pois trazem em sua

¹⁰ ROCHA, Justiniano José da. *Os assassinos misteriosos, ou a paixão dos diamantes*. In *Jornal do Comércio*. RJ: de 27 e 28 março de 1839. RJ: Typ.de Villeneuve, 1839.29p. OR-85, 1, 43. In *Os precursores do conto brasileiro*. Org. BLS. José Maria Vaz Pinto Coelho classifica-o como tradução do francês.

configuração “*processos e convicções, cacoetes, ridículos e virtudes*” do gênero. Entende o crítico que as obras desse autor têm qualidade literária de “terceira plana”, pois “são limitadas e fechadas em si mesmas”. Peripécia, digressão, crise psíquica e conclusão moral são as características que Candido julga serem essenciais na classificação dos romances de Teixeira e Sousa como “romances folhetinescos”. Para ele, a maneira como o autor de *O filho do pescador* concebe o enredo de suas obras é prosaica e ordinária, uma vez que as peripécias não passam de banal elemento de concatenação dos acontecimentos: “...o acontecimento é totalmente esgotado, sem deixar qualquer margem para a imaginação; e todos os mistérios, rigorosamente esclarecidos”. Já a digressão empregada por Teixeira e Sousa nada mais é, segundo o crítico, que artefato auxiliar para desvendar o passado; e a crise psíquica, por sua vez, só existe em função dos ensinamentos morais que a estória visa a inculcar no leitor.

Depois de Teixeira e Sousa, não raras vezes na história literária nacional vamos encontrar autores tencionando seguir a fórmula do “romance em fatias”, até mesmo porque, como dito anteriormente, se nossos escritores não escreveram folhetim propriamente dito, certamente escreveram romances em folhetim. Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Capistrano de Abreu, Ramalho Ortigão, Raul Pompéia, Tomás Alves (o Hop-Frog) e até mesmo Machado de Assis, se não se aventuraram por aquelas trilhas de maneira contundente e proposital, sem dúvida penetraram muitas vezes pelas veredas cheias de mistérios e histórias repletas de interrupções, lágrimas e amores impossíveis que todo bom folhetinista adora estadar.

Não é difícil reconhecer, por exemplo, em obras de Joaquim Norberto de Souza Silva – contemporâneo de Teixeira e Souza, Gonçalves de Magalhães e Manoel Pereira da Silva, entre outros, - procedimentos tipicamente folhetinescos. Textos da coletânea *Romances e Novelas*, publicado em 1852, segundo Azevedo (2000, p.49-79), não eram

propriamente romances, apenas “*imitavam as práticas convencionalizadas do discurso enquanto gênero tendo, quando muito, uma compreensão do romance no nível funcional, e não enquanto realidade discursiva estrutural*”. Talvez porque, de acordo com as palavras de Antônio Candido citadas pela autora, o gênero romance, nas décadas de 40 e 50 do século XIX - época em que Joaquim Norberto publicou suas principais obras - era considerado “*uma espécie de bastardinho brilhante, sem tradição nem regras, perigosamente festejado pela curiosidade popular*”.

Tal qual muitos textos filiados à literatura folhetinesca importada da Europa, as histórias da coletânea de Joaquim Norberto - apesar da pequena extensão apresentada - encerram procedimentos bastante conhecidos dos escritores de histórias em pedaços, a começar pela exploração do tema da vingança:

No caso de *Maria ou Vinte anos depois*, trata-se da vingança sem intenção. Já no caso de *Januário Garcia ou As sete orelhas*, tem-se a vingança premeditada [...]. Em *As duas órfãs* é de vingança passional [...] Quanto ao último texto, *O testamento*, a vingança tem caráter moralizador. (AZEVEDO, 2000, p.49-79).

Além desse expediente, Joaquim Norberto lança mão ainda do *flash-back* - recurso bastante explorado pelos folhetinistas de todos os tempos- bem como de quadros descritivos - que enquadram espacial e temporalmente cenas e personagens; expedientes melodramáticos (como diálogos intensos, monólogos elucidativos e cenas de um sentimentalismo exagerado) e estrutura fragmentada e apelativa, como é possível notar pela análise de Silvia Maria:

Dividido em quinze capítulos, além da conclusão (que também vai aparecer nos demais) aquele era o texto ideal para ser plicado em periódicos, devendo ter rendido vários meses de entretenimento para os leitores e bons lucros para os editores. Os títulos dos capítulos, assim como seu final apontam igualmente para a adequação da narrativa ao veículo em que passa a circular. Agradar ao leitor e aguçar-lhe a curiosidade devem ter sido as razões que levaram Joaquim Norberto a escrever capítulos com títulos como os seguintes; “Quero porque quero!”, “Cinquenta contos de dote”, “Mal por bem”, “Juramento!”, “Ver e amar”, e tantos outros de igual apelo. (AZEVEDO, 2000, p.49-79).

Mas, o tempo - e o próprio anseio que surgia nos escritores em busca de uma literatura nacional verdadeiramente célebre- encarregou-se de dar rumos bem diferentes às

obras folhetinescas e às composições em forma de folhetim. Cresceram as pressões para a composição de uma identidade nacional e, com isso, o romance folhetinesco - que no início compartilhou generosamente seu modo de publicação com o nascente romance nacional- fora impiedosamente suplantado por obras preocupadas em mimetizar a realidade da época e servir como exemplo de boa literatura. Os romances românticos que dominaram o panorama literário a partir da segunda metade do século XIX - seguidos dos romances realistas e, pouco depois, dos naturalistas-, publicados em folhetim, aos poucos distanciaram-se da fórmula folhetinesca e alcançaram projeção literária e apoio crítico.

As publicações genuinamente folhetinescas, no entanto, de acordo com Marlyse Meyer, continuaram a fazer sucesso; só que, agora, relegadas a segundo plano pelos olhos críticos de escritores que buscavam a consolidação de uma autêntica literatura nacional. Narrativas de reconhecido valor, traduzidas de ficções estrangeiras, como *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas e *Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, voltaram a ser publicadas em importantes jornais da corte como o *Jornal do Comércio*, *Gazeta de notícias*, *Jornal do Brasil*, e também em semanários como *O Arlequim*, *O Bazar* (substituto do primeiro) e *A vida Fluminense*:

O folhetim do rodapé atravessa a última década do século e vara o novo, publicando indistintivamente Alphonse Daudet (*Jack*), Jules Mary (*O regimento de 145*), autores nacionais. Entre estes, *Craciema*, por Américo Werneck, e um romance brasileiro militar por Joaquim S. de A. Pimentel, natural do Rio Formoso, Pernambuco: *Heroína entre heróis (caráter feminino)* de janeiro de 1895. (MEYER, 2005, p. 296).

E, pouco adiante, continua:

Sondagens rápidas nos jornais do interior de Campinas, de Guaratinguetá, no Monitor Campista, na abundante produção jornalística do século XIX em Ouro Preto, nos jornais de Recife, de Salvador, confirmam a presença do folhetim e o eterno retorno de autores como Dumas, Richebourg, Ponson, Ohnet, Montépin etc. (MEYER, 2005, p.297).

Produções folhetinescas nacionais - de qualidade um tanto duvidosa - misturam-se aos clássicos do gênero. Nos idos de 1850, obras de insignificantes encantos narrativos, como

Os mistérios da roça, de Félix de Castro, ou ainda *Mistérios da Tijuca* (*Girândola dos amores*) e *As memórias de um condenado*, ambas de Aluísio de Azevedo, repetem dos modelos franceses os mistérios, os assassinatos e os amores sofridos, mas nem perto chegam da excelência e perícia dos inauguradores do estilo.

De 1890 a 1910, uma leva de romances-folhetins aproximados da ópera e do melodrama italianos invadem o país com seu sentimentalismo exagerado, seu gosto pela oratória e suas exaltadas paixões. Melodramas à italiana travam disputa acirrada com os folhetins. O mesmo público que afoitamente esperava os capítulos das histórias de *O ébrio*, de Vicente Celestino, disputa um lugar junto às apresentações de óperas como *O diletante*, *A favorita* e *Norma*:

O culto à ópera e ao bel canto continua tempo afora pelo Brasil, abarcando encasacados e populares, participando dessa outra mistura geral de formas, ritmos, harmonias e gêneros musicais que jorram pela Belle Époque brasileira. Mistura geral que elimina fronteiras de gêneros, de público, de palco, do teatro lírico ao circo (...) (MEYER, 1996, p.333).

Em princípios do século XX, o país começa a viver, então, um relativo avanço econômico e social. A partir dos lucros acumulados durante a Primeira Grande Guerra, e também dos empréstimos e investimentos de capitais estrangeiros, o esperado progresso da nação enfim se tornava notório. A incipiente expansão econômica, alavancada pela industrialização, que crescia a olho nu, trazia reformas em todos os setores do país. Milhares de europeus e asiáticos chegavam em busca de oportunidades de trabalho e ascensão social. No campo, a agricultura pleiteava seu lugar junto às potências econômicas; nas cidades, junto com a ampliação das indústrias, ocorria um avanço da expansão da classe média urbana. O Centro-Sul do país, apesar de assentado quase que exclusivamente no setor agrário cafeeiro, começa a apresentar uma saliente diversificação agrícola e um relevante crescimento urbano. A indústria têxtil, principalmente a de tecidos de algodão, junto com as indústrias alimentícias e de bebidas, já evidenciam significativas melhoras na qualidade dos produtos.

Os mercados de consumo, por sua vez, atingiam não só o centro das cidades como as regiões à sua volta, servidas pelas estradas de ferro que se expandiam velozmente. Expressivos movimentos populares da classe operária passaram a ser freqüentes no Rio de Janeiro e em São Paulo. Revoltas, paralisações, greves, reivindicações, sindicalizações, indenizações e lutas por uma nova legislação trabalhista são evidências claras do amadurecimento social da nação. No campo político, verificam-se desgastes entre as oligarquias nas sucessões presidenciais, ataques aos imperialismos dos grandes estados, criação de uma justiça eleitoral e insatisfação militar. No setor cultural, as reformas não foram menores: há um aumento significativo da vida artística e literária. Instrução pública, estudos históricos e sociais encontram condições para seu florescimento. A tomada de consciência ideológica e artística - que timidamente nasce nos 1900 - intensifica-se com rapidez e pouco depois culmina na Semana de Arte Moderna, em 1922.

Século XX adentro, modernidade configurada e o fluxo folhetinesco em solo pátrio não cessa. Entre uma e outra informação sobre revoltas paulistas, levantes cariocas e contestações sulistas, lá estavam os folhetins nacionais disputando espaço com as mirabolantes histórias de Rocambole. O gênero, apesar de todos os contratempos, continua agradando a mocinhas abastadas e a jovens operárias. Resistindo às abrasadoras notícias econômicas, sociais e culturais (que agitavam o Brasil e o mundo), as narrativas em folhetim não só continuaram dividindo diariamente seu lugar no jornal com os fatos cotidianos, como também seguiram sendo um dos principais chamarizes da audiência nos veículos de comunicação que então começavam a se estabelecer. Velhos nomes como Montépin, Ponson du Terrail e Dumas conseguem sobreviver às exigências do novo século e garantir a permanência dos folhetins em solo nacional. *Os mistérios do Rio*, de Benjamim Costallat, *Os três irmãos siameses*, de Veiga Miranda e *O regimento 145*, de Jules Mary, enchem de frivolidades os rodapés de sisudos periódicos do início do século - como *O jornal do*

Comércio, Correio Paulistano e Correio da Manhã - e garantem lucros excepcionais.

Ilustrativo – e divertidíssimo, diga-se de passagem - é o trecho de *Brás, Bixiga e Barra Funda* (1927) em que Antônio de Alcântara Machado, ao tentar fixar alguns aspectos da vida íntima e quotidiana dos ítalo-brasileiros no começo do século XX no país, nos põe diante de circunstâncias em que provavelmente os romances-folhetins eram lidos naquele tempo. O conto “*Carmela*” traz a atmosfera da época à tona. No trecho abaixo encontramos a costureirinha, frívola e sonhadora, deleitando-se com as aventuras trazidas pela leitura folhetinesca, antes de ser abruptamente despertada pela intempestiva fala do italiano Giuseppe:

Antes de se estender ao lado da irmãzinha na cama de ferro, Carmela abre o romance à luz da lâmpada de 16 velas: Joana a Desgraçada ou A Odisséia de uma Virgem, fascículo 2º. Percorre logo as gravuras. Umas tetéias. A da capa então é linda mesmo. No fundo o imponente castelo. No primeiro plano a íngreme ladeira que conduz ao castelo. Descendo a ladeira numa disparada louca o fogoso ginete. Montado no ginete o apaixonado caçula do castelão inimigo de capacete prateado com plumas brancas. E atravessada no cachaço do ginete a formosa donzela desmaiada entregando ao vento os cabelos cor de carambola. Quando Carmela reparando bem começa a verificar que o castelo não é mais um castelo mas uma igreja o tripeiro Giuseppe Santini berra no corredor:- Spegni la luce! Subito! Mi vuole proprio rovinare questa principessa! E - ráatá! - uma cusparada daquelas. (MACHADO, 1961, p.31).

Após 1930, contrariando os anseios de muitos escritores e críticos literários, o prestígio do romance folhetinesco junto às classes menos abastadas só fez crescer. Devido ao surto editorial que ocorreu nessa época, as “histórias em pedaços” passaram, enfim, a ser verdadeiramente acessíveis. A escrita ágil, a organização da história em capítulos curtos, o interesse demonstrado pela classe média em situações melodramáticas, e, principalmente, a facilidade de adquirir a continuação do enredo deram sustentação ao gênero e garantiram seu lugar junto às novidades que começaram a invadir o período.

Nos decênios que se seguiram, os folhetins voltaram-se ao público feminino. Modernos periódicos como *Fon-Fon, Selecta, Jornal das Moças, Querida, e Cláudia* - todas de caráter bastante popular - revelavam que o gosto pela ficção em pedaços não havia

chegado ao fim. Com diagramação reformulada, projeto gráfico apelativo, fotografias de artistas hollywoodianos em destaque, reclames estimulantes e conteúdos variando de acordo com os anseios das jovens leitoras, essas revistas não dispensavam a tradicional fórmula do “continua amanhã”. Editavam ininterruptamente traduções estrangeiras de todo tipo.

Em função da ausência de uma forte tradição da cultura letrada, a “literatura em fatias” deixa os limites estreitos a que estava submetida nas páginas dos jornais e atinge outras dimensões. Incrementadas pelos artifícios da transmissão radiofônica - como as inflexões de voz e recursos de sonoplastia - as folhetinescas histórias ganham uma significação adicional e, com a denominação de radionovela, passam a incidir de forma profunda na vida cotidiana. Nelas, velhos e conhecidos esquemas que prolongaram o êxito de obras como *Os mistérios de Paris* ou *Os três mosqueteiros* se atualizam. Com a chegada da televisão, na década de 50, mais um veículo hospedar e divulgará a velha fórmula. Artifícios estruturais tornam a se repetir, mas com um toque ainda maior de ousadia:

Um produto novo de refinada tecnologia, nem mais teatro, nem mais romance, nem mais cinema, no qual reencontramos o de sempre: a série, o fragmento, o tempo suspenso que reengata o tempo linear de uma narrativa estilizada em tramas múltiplas, enganchadas no tronco principal, compondo uma “urdidura aliciante”, aberta às mudanças segundo o gosto do “freguês”, tão aberta que o próprio intérprete, tal como na vida, nada sabe do destino de seu personagem. (MEYER, 1996, p.387).

E continua:

E sempre, no produto novo, os antigos temas: gêmeos, trocas, usurpações de fortuna ou identidade, enfim, tudo que fomos encontrando nesta longa trajetória se haverá de reencontrar nas mais atuais, modernas e nacionalizadas telenovelas. [...] Sempre de modo a satisfazer o patrocinador. (MEYER, 1996, p.387).

E foi assim, transmutando-se quando necessário e fazendo-se gostar cada vez mais pelo povo, que o romance-folhetim, com aleivoso comedimento e falsa despretensão, conseguiu afiançar sua presença Brasil afora e, de quebra, seduzir sagazes e intrigantes escritores. Nelson Rodrigues que o diga!

3. A eterna simpatia pela ficção e realidade romanceada

Antes de mergulharmos no universo folhetinesco de Nelson Rodrigues, cabe ainda lembrar que o romance-folhetim não foi o “filho único” de sua época. O período em que ele eclodiu apresenta todo um contexto propício tanto ao florescimento dele como à divulgação e perpetuação de outros gêneros textuais. As inovações tecnológicas que invadiram as tipografias na virada do século XIX deram margem ao surgimento e disseminação de diferentes composições que então passaram a atender as demandas de uma legião de leitores repletos de distintos interesses.

Tanto em nossas terras como fora delas, o cronista, o jornalista, o autor do melodrama e o folhetinista se confundiram, não raro, em um só corpo. Às vezes, antes mesmo de serem cronistas, os homens da incipiente imprensa já eram consagrados romancistas e reconhecidos teatrólogos. Não é à toa que contigüidades estilísticas entre romance-folhetim, melodrama, crônica e *fait divers* foram, e ainda hoje o são, freqüentemente constatadas. Não pouco comum era encontrar jornalistas se valendo de recursos folhetinescos para chamar a atenção do leitor e garantir diversão instantânea. Nada excepcional também era o fato de obras folhetinescas serem transformadas em melodramas e conquistarem instantaneamente artistas e espectadores. Igualmente corriqueiro era encontrar soluções melodramáticas invadindo tecidos folhetinescos ou sendo exploradas por cronistas e romancistas ávidos pelo reconhecimento efetivo do novo leitor, e não menos sôfregos por entusiasmar editores. “*Não é de se espantar*” - diz Meyer (1996, p. 60) ao mencionar a prática de Alexandre Dumas (pai) como folhetinista - “*que a boa forma folhetinesca tenha nascido das mãos de um homem de teatro*”. Dumas, segundo ela, já era consagrado romancista e reconhecido dramaturgo quando se propôs a escrever folhetins.

Falar sobre essas contigüidades se faz interessante porque o universo rodriguiano sempre se apresentou híbrido. Em Nelson Rodrigues, como veremos adiante, a interseção

entre jornalismo, dramaturgia e ficção foi marca evidente de seus textos e reflexo instantâneo de sua vida. Da mesma forma que a sua objetividade jornalística sempre esteve permeada pelo imaginário fabulativo que lhe era característico, suas criações literárias viviam grávidas da cotidianidade que o cercava. Suas experiências pessoais não poucas vezes deram suporte à estruturação de vários de seus folhetins e à produção de quase toda sua dramaturgia. Em contrapartida, os aspectos trágicos, satânicos, sublimes ou grotescos captados por sua subjetividade literária interferiram constantemente em seus relatos jornalísticos. Em suas notícias policiais, por exemplo, a riqueza de detalhes, as fofocas ouvidas durante a cobertura dos fatos, as suposições dos vizinhos sobre os acontecimentos e o sensacionalismo com que narrava os episódios, ao mesmo tempo que garantiam a fidelidade de leitor ávido por escândalos e bizarrices, extrapolavam os limites da realidade e punham seus escritos jornalísticos em consonância com seus folhetins. Para João Barreto da Fonseca,

A preferência de Nelson Rodrigues pelas tramas policiais também é responsável por transformar as vítimas do jornalismo em personagens. A travessia da ponte entre realidade e imaginário tem como motor o reino das afetividades. A simpatia do autor com seu objeto revela uma escolha regida por uma afinidade ou sentimentalidade. Daí a relação íntima entre o modo de dizer (folhetim, peça de teatro, crônicas etc) e aquilo que se diz (a vida nas ruas). (FONSECA, 2002, p.2):

Também em suas crônicas, - como hábil transformador da experiência vivida em narração – Nelson Rodrigues penetrou densamente na matéria-prima de seu tempo, concebeu o mundo como substância literária e relatou os episódios mais pulsantes que presenciou com o filtro de sua inventividade e o coloquialismo agradável da linguagem simples do dia-a-dia.

Lançando um olhar mais direcionado sobre cada um desses quatro diferentes tipos de textos, perceberemos que o parentesco que entre eles existe ultrapassa a elementar “consangüinidade paterna”. Como veremos, tanto a forma por eles assumida e a matéria de que se ocuparam, como o meio por que foram divulgadas e o público a quem se dirigiam, apresentaram, desde o princípio, profundas semelhanças.

A crônica, por exemplo, tem muito mais de *fait divers* e de folhetim do que ela

mesma poderia supor. Exceto em seu embrionário conceito - quando foi tomada como um tipo de texto atrelado ao registro dos acontecimentos históricos da corte portuguesa, na época de Fernão Lopes, a crônica, assim como os *fait divers*, é um gênero miscigenado, uma mistura de jornalismo e lirismo, uma mescla de substâncias históricas e elementos literários. Tal qual seus “irmãos de sangue”, ela sempre esteve fortemente ligada ao consumo imediato, à vida cotidiana, aos fatos miúdos e corriqueiros, às publicações transitórias e, sobretudo, à capacidade de proporcionar entretenimento humano.

Se tomarmos o jornal como amostra representativa das inovações modernas do século XIX, poderemos dizer, abusando dos ensinamentos de Candido (1992), que esse gênero, da mesma forma que as “histórias fatiadas”, foi filho bastardo da imprensa e da era mecânica. É na rubrica *Variedades* que a crônica - então frívola e de substâncias variadas - vai aparecer pela primeira vez:

Antes de ser crônica propriamente dita foi folhetim, ou seja, um artigo de rodapé sobre as questões do dia - políticas, sociais, artísticas, literárias [...] Aos poucos o “folhetim” foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância, depois, entrou francamente pelo tom ligeiro e encolheu de tamanho. (CANDIDO, 1992, p.15).

Nesse começo, além de disputarem com os folhetinistas e jornalistas a atenção da recém-iniciada classe de leitores, os cronistas esforçavam-se para fazer crescer as tiragens dos periódicos e garantir o lucro que os empresários da nascente imprensa insistiam em alargar. Não demorou muito para que eles se adaptassem às exigências do frenético mercado consumidor e imprimissem novo ritmo à vida literária que então começava a se constituir. Mas, para conseguirem superar a tensão constantemente estabelecida pelo acelerado fechamento das edições diárias e ainda por cima assegurar a rentabilidade esperada pelos empresários da informação, os cronistas, muitas vezes, esqueciam-se de que não eram máquinas de produzir textos e escreviam em escalas surpreendentes. Não poucas vezes, porém, aquecidos pela velocidade desmedida imposta pela modernidade do século XIX,

deixavam de revisar seus apontamentos e, como consequência, assumiam o risco de serem tomados como autores secundários, uma vez que, sem despendar o tempo necessário ao operoso trabalho da escrita, não chegavam a atingir a austeridade exigida pela informação sisuda, nem a alcançar a rigorosa configuração estabelecida como regra aos textos literários.

Entretanto, se por um lado isso distanciou os cronistas da glória e do prestígio destinados aos escritores da consagrada literatura, por outro, garantiu a aproximação dos leitores de seus textos e estimulou a edificação definitiva da forma despretensiosa e deslissante que ainda hoje encontramos no gênero. Pelo fato de não se comprometerem com os protocolos exigidos às notícias sérias, as crônicas foram assumindo como essência fabulativa um tom leve, quase de “conversa fiada”. Com o passar do tempo, isso agradou tanto, que ela não só ganhou novo e privilegiado espaço nos periódicos, como também conquistou a simpatia incondicional de leitores e escritores encantados com sua natureza variável e espontânea¹¹.

À medida que foram se distanciando do registro fiel dos fatos e, conseqüentemente, da objetividade jornalística, as crônicas passaram a desvendar os aspectos políticos, culturais e sociais de seu tempo sob o prisma da inventividade e das impressões pessoais de seus autores. Isso fez com que o cronista desenvolvesse, segundo Lopez (1992, p.168), uma função educadora: “...na medida em que o cronista esposa uma idéia, uma posição,” -diz o crítico- “seu compromisso torna-se tácito, vivido nas opiniões que vai emitindo despreocupadamente no decorrer do texto”. Tal característica, aliada ao espírito fugaz que lhe é típico, foi relevante para que a crônica se perpetuasse como um gênero capaz de incitar a percepção do mundo e estimular paixões.

¹¹ Vale lembrar que, para Davi Arrigucci Jr., no artigo “Fragmentos sobre a crônica”. Folha de São Paulo. 1º de maio de 1987. Folhetim. p.6B-9B, destaca que, para grande parte dos cronistas dos primeiros tempos, a crônica tinha “um ar de aprendizado de uma matéria literária nova e complicada, pelo grau de heterogeneidade e discrepância de seus componentes, exigindo também novos meios lingüísticos de penetração e organização artística”

Também o *fait divers* - isto é, a “notícia extraordinária, transmitida em forma romaneada, num registro melodramático” (Meyer, 1996, p.98) – tem capacidade de incitar ponderações e instigar ardores. Tal qual os seus “irmãos consangüíneos”, o *fait divers* está no perímetro instável que separa o jornalismo da literatura; e, assim como eles, teve sua divulgação estimulada pela necessidade que a incipiente imprensa do século XIX sentia de disponibilizar entretenimento, angariar a simpatia da nova massa de leitores e promover a venda dos periódicos, que cada vez mais se tornavam populares.

Acreditam alguns que os primeiros indícios de sua existência aparecem ainda na Idade Média, quando os trovadores, buscando satisfazer a curiosidade do homem fascinado pelo inesperado das situações corriqueiras, cantavam histórias de assassinatos, adultérios e incestos através das *complaintes* e das *lais*¹². Mas é o século XV que efetivamente traz algo que poderia ser tomado como o ancestral mais próximo do que depois veio a ser conhecido por *fait divers*, as chamadas *nouvelles*. Tais composições, segundo Meyer (1996, p.101), eram oralmente transmitidas por um *nouvelliste* que, sobre tablados colocados nas ruas, narrava para as pessoas as últimas notícias, reais ou imaginárias, ocorridas à sua volta. Essas *nouvelles*, posteriormente, transformaram-se nos populares *canards*, ou *ocasionelles*, que nada mais eram que apontamentos de diversas naturezas, impressos em folhetos, cujos registros mais remotos, conforme Maurice Lever -citado por Valéria Guimarães (2006)-, datam de 1488. Nessas primeiras versões impressas das “notícias romaneadas”, fica evidente a ocorrência de significativas particularidades que mais tarde serão associadas aos *fait divers* e seus parentes da imprensa popular: histórias sangrentas, oralidade, intervenção do público na confecção das notícias e muito sensacionalismo. A expressão *fait divers* propriamente dita, segundo notas de Meyer (1996, p. 101), só veio a substituir os termos

¹² ALENCAR, Ana Maria de. *O que é o fait divers ?* Considerações a partir de Roland Barthes. Disponível em: <www.lettras.ufrj.br/ciencialit/docente/trabalhos/ana_alencar_fait_divers.html>. Acesso em: 30.08.2007, 14h 14min.

canards, nouvelles e *occasionelles* em 1866, com o *Le Nouvel Illustré*, suplemento dominical de *Le Petit Journal* (periódico que, na época, foi confeccionado exclusivamente para atender às demandas das classes mais populares).

O conceito *fait divers* – apresentado no catálogo da exposição sobre o gênero, organizada em 1982 pelo *Musée National des Art et Traditions Populaires de Paris* e transcrito pela autora de *Folhetim* (Meyer, 1996, p. 98) – traz enraizado em sua etimologia a natureza híbrida pela qual é constituído: “A própria expressão [*fait divers*] tem dois sentidos: um, jornalístico, de categoria de informação, o outro costumeiro e público, que visa os próprios fatos, na sua realidade”. Nesse tipo de “notícia romanceada” é impossível não notar como são tênues os limites entre as substâncias constituintes de sua essência fabulativa, uma vez que não há contradições severas entre realidade e ficção.

Também Barthes (1971, p. 188-189), estabelecendo com os conceitos da Semiologia uma teoria sobre os *faits divers*, considera duplo o elemento-base de sua edificação. Em seu *Ensaio Crítico*, constata o autor que as duas categorias sobre as quais está organizado esse gênero textual – a saber, a Causalidade e a Coincidência¹³ - estão direcionadas para a apreensão da excepcionalidade – introdutora, por sua vez, da noção de conflito:

O *fait divers* é o acontecimento caracterizado pela perturbação de uma causa, por exemplo: um médico assassina uma moça com o estetoscópio ou ainda pela anomalia do acaso: ganhou na Loteria 40 vezes... (BARTHES, 1971, p.188-189).

Para o crítico, o gênero em questão é auto-suficiente, pois

contém em si todo o seu saber: não é preciso conhecer nada do mundo para consumir um *fait divers*: ele não remete a nada além dele próprio; evidentemente, seu conteúdo não é estranho ao mundo: desastres assassinatos, raptos agressões, acidentes, roubos, esquisitices, tudo que remete ao homem: à sua história, à sua alienação, a seus fantasmas, aos seus sonhos, aos seus medos. (BARTHES, 1971, p.188-189).

¹³ A Causalidade para ele está subdividida em duas partes: Causa Perturbada (em que há o desconhecimento causal, ou uma pequena causa provocando um grande efeito) e Causa Esperada (em que a causa é conhecida e a ênfase recai nos personagens dramáticos como mãe, crianças e idosos); já a Coincidência é formada pela Repetição (onde o igual se reproduz com diferença no âmbito de uma matéria jornalística) e pela Antítese (onde duas personagens antagônicas são fundidas em uma única realidade).

Elucida Barthes que a Causalidade e a Coincidência, apesar de tornarem o conflito no *fait divers* inexplicável pelos recursos da racionalidade e dos pressupostos da intelectualidade, são capazes de permitir ao homem, através da Identificação Projetiva, uma saída catártica. Segundo o semiólogo, o *fait divers* se converte - “em uma verdadeira grade de sentidos, através da qual o discurso jornalístico maneja uma certa idéia de destino”. A lógica edificada pela Fatalidade, nesse sentido, seria capaz de conferir uma explicação para o inexplicável, e isso bastaria para despir o homem de sua responsabilidade histórica e garantir a desculpa suprema para todas as suas culpas. O reconhecimento obtido pelo gênero, então, não viria apenas por meio do que é dito através dele, mas pela forma como é narrado. A edificação da situação conflituosa, dessa forma, importaria mais do que o conteúdo das histórias expostas, ou seja, um atropelamento só seria uma ocorrência capaz de justificar um *fait divers* se estivesse cercado de fatalidades suficientemente interessantes para surpreender o leitor; uma bala perdida, da mesma maneira, só teria importância dentro desse tipo de composição caso fosse um objeto capaz de fundir numa única realidade duas personagens absolutamente antagônicas.

Tal qual o romance-folhetim, o *fait divers*, desde o princípio, esteve especialmente voltado às classes mais desprovidas - e, conseqüentemente, menos instruídas. Apesar disso, diferente do que se pode supor, esse tipo de composição não agradou somente à massa desprivilegiada intelectual e financeiramente. Ainda que muitos leitores instruídos - envergonhados por se deixarem fascinar pelas “desclassificadas notícias” - tentassem esconder tal fato, era impossível negar o interesse denotado pelas classes mais abastadas por essa forma textual. Através de anúncios de jornal, é possível restaurar assuntos e acontecimentos noticiados na época e, de quebra, dar uma noção da capacidade absurda que crimes hediondos, execuções e supostas anomalias psíquicas tinham de despertar o interesse

e instigar as paixões do leitor magnetizado pelo mundo sórdido dos escandalosos casos do cotidiano.

Os autores dessas “notícias extraordinárias”, longe das regras inibidoras da imprensa, não só dramatizavam a vida concreta como também revelavam particularidades capazes de expor a padronização dos gostos e interesses de um público encantado pelo excepcional da banalidade. Manchetes escandalosas, como "*Mordido por um cão*", "*Drama de sangue*", "*Tentativa de Suicídio*", "*Queda e ferimento*", "*Amor Funesto*", "*Desastre*", "*Agressão num botequim*", "*Os Amigos do Alheio*", "*Polícia de Costumes*", "*Menor Espancado*", "*Ódio e Sangue*", "*Loucura Fatal*", "*Os Desocupados*", entre outras encontradas por Valéria Guimarães (2006), publicadas nos primórdios dos 1900, na seção “*Notícias Diversas*” de *O Estado de S.Paulo*, nos dão uma idéia de quão deladoras dos gostos sociais foram aquelas amostras de cotidianidade suburbana.

Por meio da capacidade investigativa de que dispunham, mas, principalmente, através de sua habilidade criadora, os primeiros jornalistas da “Imprensa Marrom” - se é que assim podemos rotulá-los – desvendavam os acontecimentos do universo prosaico com alvoroço e exagero. Deixando entrever o caráter espetaculoso das notícias e, de quebra, entremostrando as peculiaridades da fórmula sensacionalista (de que o *fait divers* desde sempre se fez partidário), os escritores popularizavam escândalos, confidenciavam bisbilhotices e revelavam curiosidades mundanas das mais variadas espécies. Perdidos entre absorventes coloquialismos da linguagem cotidiana, pontos exclamativos, vírgulas e interrogações alucinadas, esses artigos espalhafatosos se avizinhavam do leitor, seduziam-no e despertavam sua indiscreta curiosidade. O tom exagerado com que alongavam os acontecimentos supostamente verdadeiros e a desenvoltura com a qual abasteciam a narração de detalhes picantes traziam às “notícias romanceadas” uma tonalidade fictícia tão grande, que raro era quando não duelavam com os romances-folhetins a atenção dos leitores. Essa

concorrência entre gêneros, no entanto, longe estava de ser danosa a qualquer um que fosse. Na realidade, um não só promovia a divulgação do outro (pela identificação imediata do público com as figuras dramáticas compartilhadas pelos dois) como também alimentava o “concorrente” com temas e procedimentos narrativos. Além da estrutura interativa (que conservava no público o costume da intromissão na história) e de sua capacidade de manter o leitor atento aos próximos acontecimentos, artefatos tais como o acúmulo de incidentes, a repetição exaustiva do modelo, a abordagem atemporal e a forma apelativa de expor as coincidências tornavam os folhetins e os *faits divers* “parentes” bastante próximos. Além disso, ambos se valiam de um exagero dramático tão evidente, que freqüentemente se aproximavam de outro gênero comum à época: o melodrama.

O melodrama, não fugindo ao que também é característica notória das crônicas, dos folhetins e dos *faits divers*, traz em sua essência constitutiva certa “mestiçagem genética”¹⁴. Diferente deles, porém, seu hibridismo caracteriza-se menos pela ligação entre história e ficção que pela ambigüidade apreendida no entrelaçamento da melodia e do drama. Nascido na Itália, ainda no século XVII, o melodrama, segundo Thomasseau (2005, p.17), sempre esteve emaranhado ao tecido social e conseguiu alcançar importância inestimável, principalmente nas épocas de crise em que valores sociais eram redefinidos e em que a necessidade de uma ação mítica e compensatória se fazia necessária.

A palavra “melo-drama”, desde o princípio, esteve intimamente associada à ópera e era especificamente usada para designar um drama inteiramente cantado. Com o tempo, a expressão passou a classificar peças cuja composição - distante dos critérios clássicos - tinha a música como apoio para a obtenção de efeitos dramáticos. Quando em 1775 apareceu na

¹⁴ Segundo Chevalier (CHEVALIER, Louis. *Classes laborieuses et classes dangereuses*. Paris, Plon, 1958, apud Meyer, 2005, p.233) os três (melodrama, fait divers e folhetim) são gêneros do excesso. O melodrama, para o crítico, “concretiza no palco os temas do folhetim e do *fait divers*, através de personagens de carne e osso, dinamizando as violentas imagens que saltam das páginas dos ilustrados para o palco, dando vida às mesmas situações e exprimindo-as com a mesma intensidade e paixão”.

França, ela ganhou novo formato e significação. Passou então a designar cenas líricas repletas de breves monólogos entrecortados por frases musicais que enfatizavam ações dramáticas chamadas pantomimas. Mas foi somente em ocasião da edificação e desenvolvimento das chamadas classes populares, em Paris, que seus contornos conseguiram atingir o feitio pelo qual ainda hoje o gênero é conhecido. Tida como a tragédia adequada ao clima que a civilização industrial produziu, ela encontrou terreno fecundo para seu alargamento e perpetuação junto a um público angariado principalmente nas camadas populares sensíveis a emoções violentas e tramas apaixonantes.

Sua notoriedade, entretanto, não adveio apenas porque o estilo satisfazia com rapidez e eficiência às demandas da incipiente massa trabalhadora francesa; mas, sobretudo, pela desenvoltura com que também supria as necessidades apresentadas por outras parcelas da população. Ao veicularem aspirações e perspectivas das classes trabalhadoras, os melodramaturgos não deixavam de impor ao imaginário popular ideais consagrados pelas instituições conservadoras e isso lhes assegurava unânimes simpatias. Assim, para as classes mais populares, os espetáculos melodramáticos serviam como forma de protesto contra a opressão e os valores sociais aniquilados; já pela burguesia, as peças eram vistas como interessantes meios pelos quais poderiam difundir valores tradicionais, como o culto à família e o senso de propriedade; à aristocracia, o melodrama convinha porque era tido como um eficaz dispositivo para o fortalecimento das instituições sociais, uma vez que preservava o senso de hierarquia e o reconhecimento do poder preestabelecido.

Estudos de Thomasseau (2005) revelam que, em virtude da demanda histórica, três foram as fases pelas quais o gênero melodramático passou. A primeira, chamada Clássica, distende-se de 1800 a 1823, e é relevante por definir e estipular as convenções iniciais das técnicas melodramáticas que mais tarde seriam usadas por todos os teatrólogos interessados no gênero. A segunda, que vai de 1823 a 1848, ocorre concomitantemente ao florescimento

dos romances-folhetins e se faz notar pelas numerosas adaptações que estabelece aos estereótipos pincelados pela fase anterior. A terceira fase, por sua vez, ocorre no fim do século XIX e, embora não evidencie profundas modificações técnicas, traz em seu repertório quatro grandes momentos.

Na primeira fase é Pixérecourt - autor de *Coelina* ou *l'Enfant du mystère*, tomada pela crítica como a peça inaugural do gênero - quem de início estabelece as regras típicas do estilo e delinea os elementos essenciais para a composição do que ficou conhecido como melodrama. O sucesso de sua peça *Coelina* foi tamanho, que em pouco tempo o gênero passou a desempenhar um importante papel na vida social e cultural do período e a ser visto como a arte que melhor evidenciava os importantes assuntos da época. Os melodramaturgos clássicos logo tomaram para si a obrigação de desempenhar de forma satisfatória a dita “missão civilizadora” da qual cronistas e folhetinistas também partilharam. Segundo o inaugurador do gênero, era o melodrama mais do que qualquer outra forma de arte quem dava “à classe da nação que mais deles necessita belos modelos de atos de heroísmo, traços de bravura e de fidelidade” (PIXERÉCOURT, apud THOMASSEAU, 2005, p. 49)¹⁵.

Para Pixérecourt, era o estilo melodramático que freqüentemente instruía a massa popular a tornar-se melhor porque era ele [o melodrama] o único gênero que verdadeiramente estava ao alcance de todos. Desapego, inclinação para o sofrimento, altruísmo, renúncia, grandeza d'alma e caridade não faltavam em seus enredos. Os heróis de Pixérecourt eram formulados tendo em vista os exemplos de equidade e virtude propostos pela moral burguesa; e seus vilões sempre praticavam ações que transgrediam o código convencional tomado como norma de conduta por todos de sua época.

Assim como no “romance-fatiado”, a tenacidade da fórmula e a recepção positiva junto ao público também estiveram relacionadas a sua viabilidade econômica e a sua

¹⁵ PIXERÉCOURT, Charles Guilbert. *Livre des Cent-et-um*. (Sem indicação de página, editora e ano).

capacidade de extrapolar o sisudo moralismo estabelecido, a fim de trazer entretenimento aos espectadores. As tramas, ao mesmo tempo em que educavam por estarem permeadas de ensinamentos morais, serviam de válvula de escape. Ações alucinantes distraíam os que se encontravam cansados das conturbadas circunstâncias delineadas por aquele período de revoluções e garantiam ao espetáculo um prolongado período de apresentações.

Conforme Thomasseau (2005, p.34), desde a primeira fase, o gênero se assentou sobre a bipolaridade temática da Perseguição e do Reconhecimento¹⁶. O duelo entre o bem e o mal, desde o início, funcionou como o núcleo temático das intrigas melodramáticas mais comoventes. Nunca uma trama desse tipo era estruturada sem a presença de um opressor perseguindo um mocinho e perturbando o mundo harmonioso em que este se encontrava antes de sua chegada. É o vilão quem prejudica a felicidade entre as personagens e torna inconstante o equilíbrio inicial da situação. É na Perseguição praticada pelo terrível opressor que a batalha maniqueísta se instala e aos poucos se intensifica. Em virtude do tema da Perseguição, numerosos desenganos e equívocos (como cartas extraviadas, desencontros amorosos, falsos endereços, crianças trocadas e mentiras) são inseridos no decorrer da trama e logo alcançam proporções assombrosas. Todas as peripécias incitadas pela Perseguição transmitem a idéia de que a desgraça se abaterá sobre os bons e que os perversos triunfarão. Desdobramentos inesperados surpreendem o público a todo instante e, quando finalmente o vilão parece ter vencido e nada mais haverá para aliviar os sofrimentos do herói, entra em cena o tema do Reconhecimento. É o Reconhecimento quem desfaz os mal-entendidos e repara os equívocos. Ele ocorre mais no final das peças, e é através dele que se encerra a Perseguição e que o patético do drama se instala. Pressentimentos, fatalidades e acasos auxiliam para que o Reconhecimento aconteça. É a Fatalidade que, transformando-se em

¹⁶ Tanto a “Perseguição” quanto o “Reconhecimento” são cacoetes estilísticos que garantem o suspense e mantêm preso o espectador ávido por um bom e instigante enredo. Assim como acontece com a Causalidade e a Coincidência nos faits divers, esses cacoetes servem para a apreensão da excepcionalidade e, através de uma Identificação Projetiva, são capazes de permitir ao homem uma saída catártica.

Providência, intervém para que o facínora, depois de muito perturbar a vida dos mocinhos, acabe sendo desmascarado e punido. Sem ela, a vitória da virtude sobre o vício nunca se concretizaria. É por causa da Providência divina que, no fim, os inocentes se salvam e os culpados são castigados.

Além dessa batalha maniqueísta invariável, outros elementos estruturais garantiram a dinâmica inerente ao gênero melodramático e o súbito sucesso por ele obtido. A busca por figurinos exuberantes e a exploração de cenários incrementados, por exemplo, eram elementos permanentemente utilizados pelos dramaturgos para a obtenção dos efeitos desejados. Do mesmo modo, o emprego de monólogos recapitulativos (que serviam para apresentar aos espectadores as peripécias ocorridas antes do início da intriga) e de monólogos patéticos (usados para instigar e sustentar o *pathos* do vilão) eram tomados como componentes essenciais no processo de estruturação da intriga. Também a utilização dos chamados “*à partes*” (usados pelos vilões para conservar o público informado sobre as complicações da trama) e a exploração sistemática dos efeitos patéticos eram praticados com frequência para garantir a aceitação e a simpatia do público.

Na segunda fase do melodrama, ocorrem notórias e significativas alterações na estrutura das tramas. Importantes questões estéticas sobre a afinidade entre os gêneros melodramático e romanesco se estabelecem então e um novo espírito se instaura nos modelos já consagrados. Em virtude dos gostos e preferências surgidas em meio à efervescência dos novos e conturbados tempos de Napoleão III, na fórmula do “melodrama civilizador” da primeira fase são introduzidos novos elementos temáticos e tipológicos. Em pouco tempo, o melodrama Pós-Revolução Francesa se irmana muito ao romance-folhetim e muitos procedimentos deste são agregados às suas convenções iniciais.

Não tarda para que os assuntos abordados nos teatros da época se repitam nas infinitas páginas romanescas e, em contrapartida, engenhosos procedimentos do romance se

alastrem pelos palcos. Se tomarmos a receita de Jean-Louis Reybaud para a construção de um romance-folhetim e a colocarmos justaposta à prescrição de Grimm a propósito da estruturação do melodramático, veremos quão imperceptível se tornou, nesse segundo momento, o arcabouço de diferenças entre os dois gêneros. Reybaud, ao escrever sobre o modelo folhetinesco, parece estar inventariando técnicas que deveriam ser utilizadas pelos melodramaturgos:

O senhor tome por exemplo uma mocinha infeliz e perseguida. Acrescente um tirano sanguinário e brutal, um pajem sensível e virtuoso, um confidente dissimulado e pérfido. Quando tiver em mãos esses personagens, misture todos rapidamente em sete, oito, dez folhetins e sirva quente. É principalmente no corte que se reconhece o verdadeiro folhetinista, meu senhor. É preciso que cada número caia bem... que peça, que desperte o desejo, a impaciência de se ler a continuação. (REYBAUD, apud MEYER, 2005, p.49)¹⁷

Grimm, por sua vez, ao traçar os lineamentos melodramáticos, mais parece estar repetindo o receituário proposto por Reybaud do que propriamente informando sobre a estruturação de outra forma literária:

Pegue dois personagens virtuosos e um malvado, que seja tirano traidor e celerado; que este último perturbe dos dois primeiros, que os faça infelizes durante quatro atos, ao longo dos quais ele desembestará a dizer um repertório de frases horrorosas, enriquecido de venenos, punhais, oráculos etc., enquanto os personagens virtuosos recitarão seu catecismo de máximas morais. Que no quinto ato o poder do tirano seja aniquilado por alguma rebelião, ou traição do celerado descoberta por algum personagem episódico e salvador. Que os malvados pereçam e que as pessoas honestas da peça sejam salvas. (GRIMM, apud THOMASSEAU, 2005, p.18)¹⁸

Do estilo romanesco, tanto dos romances *noirs* ingleses -o chamado romance negro, delineado por Ann Radcliffe- como dos romances franceses - ricos em episódios atribulados e tramas perversas -, o melodrama passa a tirar grande parte de seu contingente de roteiros e aventuras. Pouco a pouco os valores apresentados nos melodramas tradicionais começaram a esmorecer. Mesmo contrariando alguns autores, um progressivo abandono da unidade dramática dos três atos (que no início era usada para aproximar o melodrama do prestígio da

¹⁷ REYBAUD, Louis. Jérôme Paturôt à la recherche d'une position sociale, pp.76-77.

¹⁸ GRIMM. Correspondence littéraire.(sem edição).

tragédia) acontece em função da repartição da peça em numerosos “quadros”, tal como os capítulos dos folhetins. A lógica dramática interna é preterida em razão da estrutura partitiva emprestada dos folhetins. Em substituição aos monólogos recapitulativos e patéticos, surgem os Prólogos, que se prestam a explicar os ângulos obscuros da intriga e tornar o espectador cúmplice das situações motivadoras do conflito. O número de personagens também sofre um aumento significativo devido às adaptações para os palcos das obras de Xavier de Montepin e Ponson du Terrail. Obras romanescas como *As memórias do Diabo*, de Soulié, *A história dos Treze*, de Balzac, e, especialmente, *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue deixam permanentes vestígios na temática e tipologia dos melodramas desse segundo momento.

Sob a influência romântica, o patético do amor-filial da primeira fase é substituído pelo amor-paixão, repleto de casos infelizes, separações e adultérios. A temática comum torna-se mais nebulosa e compatibiliza o sublime com o grotesco. Pouco a pouco o exagero e a desmedida são acoplados às convenções burguesas. A esperteza do mocinho pobre e astuto colide com a índole vulgar e ordinária dos que constituem a classe média mais abastada. Tiranos, malfeitores e facínoras transformam-se em heróis, como que num protesto contra a situação social preestabelecida. A Fatalidade, cada vez mais bestial, não mais se transforma em Providência e os vilões acabam escapando aos castigos. Em pouco tempo, novidades como o magnetismo e o hipnotismo - tão comuns aos “romances fatiados” em voga - começam a fazer parte do repertório inventivo dos melodramaturgos. O casamento, que no “melodrama clássico” estabelece e garante a harmonia familiar, é substituído por relações menos duráveis. Filhos bastardos, mães solteiras, consortes adúlteros e relacionamentos corrompidos acabam por dar aos quadros um toque ainda mais folhetinesco.

De 1848 a 1914, o melodrama da terceira fase se delineia. Contínuas trocas entre romance e teatro seguem ocorrendo. A estrutura dos melodramas dessa fase não se torna muito diferente do que as da etapa anterior, mas mudanças significativas ocorrem na temática

abordada. Embora simplificações maniqueístas, heróis destemidos e mocinhas defloradas continuem constituindo-se como elementos imprescindíveis para que o estilo possa se materializar, quatro diferentes contextos se estabelecem em virtude dos gostos e hábitos do novo público que emerge como resultado da explosão dos meios de comunicação de massa.

Primeiro, reaparecem os enredos de “capa e espada” em função da retomada da expansão territorial francesa. Pouco depois, é a vez dos “melodramas de costumes” - também conhecidos como “melodramas naturalistas”. Neles, os elementos clássicos são apimentados com as novas teorias científicas e o recém-incorporado gosto pelo realismo. Questões familiares como casamentos entre desiguais, ciúmes e preconceitos vêm para o centro do palco. A vida operária da época nos é oferecida em seqüências inspiradas pelo clima de insegurança instalado em virtude das ações anarquistas e dos insurgentes protestos socialistas. Essa singular consagração à desventura social só é abandonada quando a esfera de ação dos heróis torna-se dilatada devido às possibilidades introduzidas pela nova colonização e pelas descobertas científicas: surgem, então, os “melodramas de aventura e de exploração”. O gosto pela peripécia volta a roubar a cena e os romances marítimos novamente se tornam interessantes. Meios de transporte como navios e locomotivas a vapor dão o toque de inovação. Não demora muito, no entanto, para que os “melodramas policial e judiciário” invadam os palcos e despertem as atenções. Não à toa os melodramaturgos, para a configuração de suas tramas, começam a tomar de empréstimo aos *fait divers* os crimes por eles popularizados. Em cena, longos inquéritos, delitos hediondos, dramas cotidianos e elementos que apelam para os valores do grotesco.

De 1920 em diante, o melodrama ganha novo ânimo. Com o surgimento dos meios de comunicação de massa e o novo rumo tomado pela cultura em geral, os procedimentos melodramáticos – que para a história literária não passavam de degenerescências da tragédia – ajustam-se às inquietações modernas e conquistam ainda mais espaço. Sem abandonar o

uso de fórmulas valorizadas pelos amantes do gênero, nem renunciar ao emprego de recursos estilísticos consagrados, o melodrama se adapta tão bem aos novos e conturbados tempos, que nos deixa de herança modelos até hoje cultivados com grande sucesso.

Para Huppes (2007, p. 145), a ênfase na expressividade da forma foi o que garantiu a sobrevivência e os desdobramentos do gênero na era do capitalismo moderno. Expõe a autora que a superioridade do formato em detrimento da anterior primazia do conteúdo norteou o eixo dos novos princípios de composição. Segundo ela, a ligação das tramas melodramáticas com processos estruturais correntes na modernidade e a sintonia que os melodramas alcançaram junto às demandas populares também contribuíram para que o gênero encontrasse uma aceitação favorável no século XX. *“O estilo”* - diz a autora - *“revela-se poroso para a absorção de mudanças. Abrevia referências complexas; dispensa o saber prévio; limita o espaço das palavras em função de apelos visuais e sonoros”*.

Huppes (2007, p.155) acrescenta ainda que a facilidade com que o melodrama se familiarizou aos novos tempos também tem a ver com satisfação que conseguiu instigar na platéia. Para ela, a flexibilidade demonstrada pelos melodramaturgos frente aos novos gostos e anseios afiançaram o desdobramento do gênero pelo século XX e garantiram a sua ambientação junto às rádios e emissoras de televisão.

Nos anos 50, com energia ainda mais revigorada, a arte do melodrama passa então a assentar-se quase que completamente nas situações inusitadas que a modernidade impunha ao “homem de massa”. Com excessiva distorção da sociedade (conquanto nela fundamentada), passa a privilegiar o grotesco do comportamento humano e incorpora às tramas uma dimensão psicológica até então dispensada pelas fases anteriores.

Dominado inteiramente pela obrigatoriedade do lucro capitalista, o melodrama (tal qual seus “irmãos de sangue”) trata de acrescentar ao seu arcabouço temático valores sociais coletivamente reconhecidos pela sociedade de consumo, entre eles, a catarse otimista e o

entretenimento. De olho nos rendimentos, não hesita em inserir em sua estrutura as adaptações requeridas pela conjuntura da era do espetáculo, tal como a incorporação do som e do movimento, a inclusão da agilidade no corte, as sobreposições e os procedimentos cênicos exigidos pelos modernos meios de comunicação. A preocupação com a função lúdica distancia as tramas melodramáticas do conceito de utilidade para aproximá-las de uma faceta mais emocional. A mensagem edificante torna-se elemento secundário e a possibilidade de propiciar diversão para uma ampla parcela do público acaba por se estabelecer como componente indispensável aos novos enredos. Evocando uma tática de apelo aos “mitos condutores do lazer¹⁹”, que focalizam tanto os desejos individuais como as aspirações coletivas, os melodramaturgos passam a supervalorizar a catarse de caráter positivo e, com isso, atribuir às peças uma energia reformadora e ao espectador, consolações gratificantes.

Seguindo o mesmo caminho percorrido pelos *faits divers* e romances-folhetins, o melodrama moderno trata de entrelaçar a realidade com a imaginação. A escolha dos temas passa a ser feita a partir de dois eixos: em virtude dos acontecimentos empíricos -que se banalizavam frente à caótica atmosfera estabelecida - e também em função dos casos do imaginário urbano - que tomavam de assalto o gosto popular e se estabeleciam como mitos dos novos tempos. Um bom melodrama passa a ser aquele que, além de possuir um enredo sensacionalista, sabe como explorar, de forma engenhosa, o encadeamento dos fatos.

Tal qual os *faits divers*, os espetáculos melodramáticos voltaram sua atenção à impressão causada nos destinatários do show. Pequenos escândalos, crimes passionais, suicídios, aventuras burlescas, casos de seqüestros, execuções fatais e infortúnios diários passam a ser encenados com o propósito de instigar as paixões de uma platéia extenuada pelos dissabores da modernidade. Aumenta-se a disposição para mostrar a trivialidade da

¹⁹ Expressão utilizada por Edgar Morin em seu livro *Cultura de Massa no século XX. Neurose*. Vol.1. Edição brasileira de *O espírito do Tempo*. Forense Universitária. 9ª edição.

vida corriqueira e a inclinação para desconfiar dos heróis sem defeito algum. Excessos, redundâncias, imoralidades, paixões obsessivas e vulgaridade imprimem o tom, que, diga-se por alto, se aproxima ainda mais da tonalidade imposta pelos jornais sensacionalistas.

Daí se ver que, não por acaso dizíamos, há muitas e inquestionáveis afinidades entre os quatro gêneros mencionados. Semelhantes no perfil e na coloração, esses textos de retumbante sucesso popular nunca se importaram em deixar transparecer as contigüidades estilísticas por eles compartilhadas. Todos, emergentes dos efeitos acarretados pela sociedade de consumo, operaram numa mesma esfera: a do lucro capitalista. Em cada um dos quatro, a exposição crua da leviana “rapinagem narrativa” – para usar um termo de Marlyse Meyer- e a revelação voluntária de seu caráter mercadológico revelam a necessidade permanente que sentiam de se ajustarem à economia do mercado.

Imitação, paródia, apropriação, citação, montagem e plágio não são, aos olhos dos compositores dos gêneros, artifícios reprováveis ou vergonhosos. A reprodução contínua da estrutura do “faz-de-conta” dá-lhes a certeza de sucesso e isso é o que basta. Quiçá por isso tanta afinidade, talvez por isso o aglomerado de métodos e fórmulas e a proximidade entre os procedimentos fabulativos e, finalmente, quem sabe por essa mesma razão, tanta notoriedade e força, tantos desdobramentos e permanência.

4. Nelson Rodrigues: um autor polêmico

Depois de passar parte de sua infância em Recife, onde nasceu aos 23 de agosto de 1912, Nelson Falcão Rodrigues, o quinto dos quatorze filhos de Mário Rodrigues e Maria Esther, mudou-se em 1929 para o Rio de Janeiro, cidade em que viveu até sua morte, a 21 de dezembro de 1980, num domingo. Aos 68 anos de idade, foi vítima de insuficiência vascular cerebral, após ter sofrido sete paradas cardíacas.

Polêmico por natureza, desde os primeiros momentos da meninice Nelson scandalizou as vizinhas “gordas e patuscas” da rua Alegre, na Aldeia Campista, onde fora morar com os pais e irmãos assim que chegou ao Rio. Aos quatro anos, conta-nos ele que fora chamado de tarado por d.Caridade, uma das moradoras do bairro, só porque se aproximou da filha de três anos da mulher. Ela entrou aos berros em sua casa dizendo a sua mãe: *“Todos os seus filhos podem freqüentar a minha casa, dona Esther, menos o Nelson!”*.

Aos sete anos começou a desenvolver sua veia literária na Escola Prudente de Moraes, na Tijuca, Zona Norte da cidade. A professora da turma, d. Amália Cristófano, criou um prêmio para a melhor redação da classe e, embora ele não tenha ganhado o primeiro lugar, a história de adultério que diz ter escrito já mostrava as obsessões que sempre o acompanhariam.

Aos treze, Nelson Rodrigues começa a trabalhar no jornal do pai, *A manhã*. O periódico mal tinha sido inaugurado por Mário Rodrigues (que, naquela ocasião, acabava de sair da prisão, por ter publicado um artigo cheio de ironias contra a esposa do então Presidente Epitácio Pessoa) e já dava um lucro considerável. O jovem Nelson e todo o restante da família se beneficiava com as abundantes verbas que Mário Rodrigues recebia do governo para apoiar a candidatura de Júlio Prestes e acabar com a de Getúlio Vargas. Nessa época, vivem numa luxuosa casa na r Joaquim Nabuco, em Copacabana.

Aos quatorze anos, já familiarizado com os trâmites de organização de periódicos,

Nelson cria seu próprio jornal, um tablóide de quatro laudas apenas, denominado *Alma Infantil*, o qual, segundo Castro (1992, p.60), ele “*escrevia-o quase todo, paginava-o e o mandava compor e imprimir nas máquinas de A manhã*”. Em 1928 é “promovido” às páginas do editorial do jornal de Mário Rodrigues, onde começa a escrever suas primeiras crônicas. *A tragédia de pedra...*, texto inaugurador de sua carreira como jornalista profissional, já traz incrustadas as obsessões que posteriormente marcariam sua obra. Segundo Caco Coelho (RODRIGUES, 2004a, p. 26), é possível encontrar nesses primeiros trabalhos “*centenas de traços, frases, situações, histórias, personagens que retornam e se repetem em sua produção, trazendo a palavra viva, ainda úmida de rua, suada de cotidiano, suada de paixão e morte, sem nunca falsificá-la*”.

Depois de, cheio de dívidas, Mário Rodrigues perder *A manhã* para o sócio Antônio Faustino Porto, ele lançou um jornal que angariou ainda mais a simpatia do público. Falamos de *Crítica*. Lá, Nelson passou a trabalhar em companhia dos irmãos Milton, Roberto e Mário Rodrigues Filho. Sua história pessoal, a partir de então, é marcada por uma série de tragédias.

Com 17 anos ele vê Roberto Rodrigues ser assassinado (fato que, como veremos posteriormente, marcou profundamente a sua trajetória literária e a vida de toda sua família). Foi por causa desse episódio, vale antecipar, que seu pai, Mário Rodrigues, inconformado com o atentado contra o filho cartunista, passa a exagerar na bebida, emagrece violentamente, e, pouco mais de dois meses depois, morre vítima de uma trombose cerebral.

Não bastassem as mortes familiares, Nelson e seus dois irmãos confrontaram-se com o empastelamento de *Crítica*, que, tal qual *A noite*, *A Notícia*, *O Jornal do Brasil*, *Vanguarda* e outros periódicos opositores do governo de Getúlio Vargas, foi invadido e fechado tão logo Washington Luís aceitou sua demissão do cargo de Presidente.

Os anos posteriores, para os Rodrigues, foram de fome e miséria. Cada um dos que já tinham idade para trabalhar se arranjou como pôde. Mário Filho, a convite de Roberto

Marinho, foi trabalhar em *O Globo* por 550 mil réis por mês. Ele carregou consigo Nelson e Jofre, que no início trabalharam sem nada ganhar.

Em 1934, então com 22 anos, Nelson se viu às voltas com a “morte branca” (como era chamada a tuberculose naquele tempo). Foi para o Sanatorinho, em Campos de Jordão, e lá viu a decadência de seu corpo de perto. Foi lá também que, de acordo com Castro (1992, p.130), ele teve sua primeira experiência na arte da dramaturgia:

Já em 1935, um doente teve a idéia de encenarem um teatrinho, uma comédia. Por que não? Tinham o elenco (um ou outro homem se vestiria de mulher), a platéia (os enfermeiros e os doentes em pior estado) e até mesmo o autor: Nelson. Afinal, ele não era jornalista e, ainda mais, de “O Globo”? Nelson gostou da idéia. Escreveu um “sketch” cômico sobre eles mesmos, criou situações em que todos poderiam se reconhecer. A platéia, logo às primeiras cenas, começou a gargalhar e foi uma patuscada geral. Alguns, de tanto rir, tiveram acesso de tosse, e só por isso a brincadeira não se repetiu. Texto e título desse “sketch” se perderam, mas foi ele, e não “A mulher sem pecado”, cinco anos depois, a primeira experiência, digamos, dramática de Nelson Rodrigues. (CASTRO, 1992, p.130).

Não foi Nelson, porém, o refém da tuberculose na família dos Rodrigues. Jofre, o irmão mais querido de Nelson e dele o mais chegado, contamina-se com a doença e apenas sete meses depois vem a falecer, em dezembro de 1936, na cidade de Correias, distrito de Petrópolis, onde esteve internado.

Quando volta a trabalhar em *O Globo*, Nelson conhece Elza Bretanha (a secretária de um dos gerentes da redação) e, contrariando a família da moça, se casa com ela, aos dezessete dias do mês de maio de 1939. Juntos, têm dois filhos Jofre Rodrigues e Nelsinho, o qual, durante a ditadura militar (cujas diretrizes, até não ver o filho preso, Nelson defendeu escancaradamente), ficou sete anos encarcerado.

Apesar de reacionário e conservador, o que não faltou a Nelson foram amantes. Além de Eleonor Bruno (a Nonoca, para quem escreveu *Dorotéia*), enamorou-se de Sônia Oiticica (que o dispensou gentilmente), e de Yolanda (com quem manteve um caso durante cinco anos). Por Lúcia, Nelson chegou a se separar de Elza e se casar novamente.

Quando ainda era casado com Elza, no entanto, por conta de uma hemorragia intra-

ocular, ficou parcialmente cego. Fato que, para ele, foi pior que ter morrido. Desde pequeno, conta-nos o próprio escritor, que tinha verdadeiro horror da cegueira:

... Saí da janela, fiz a volta e fui ver, de perto, os ceguinhos. Eram portugueses [...] Fiquei ali, na esquina, em adoração. E os cegos – todos de chapéu – tocaram uns vinte minutos. Lembro-me bem: - um deles tinha, atravessando o colete de um bolso a outro bolso, uma corrente de ouro. No fim o guia passou o pires. Cada um pingou seu níquel. E , então, voltei correndo para casa. Não falei com ninguém, meti-me na cama. Minha vontade era morrer. Fechei os olhos, entrelacei as mãos, juntei os pés. Morrer. Minha mãe entrou no quanto, pousou a mão na minha testa: - “o que é que você comeu?”. Comecei a chorar [...]

E, de repente, uma certeza se cravou em mim:- eu ia ficar cego. Deus queria que eu ficasse cego. Era a vontade de Deus. [...] Nunca mais me esqueci dos cegos e posso repetir sem medo da ênfase: - nunca mais. Mas por que, meu Deus, pensava neles, dia e noite? Pode parecer uma fantasia de menino triste. E se disser que, já adulto, homem feito, a obsessão continuava intacta? Obsessões, sempre as tive. Mas essa nunca me abandonou. Aos trinta anos, 35, quarenta, eu sonhava com os cegos; e os via escorrendo do alto da treva. (RODRIGUES, 1993a, p. 46).

Tempos depois, como que cumprindo uma profecia, sua filha Daniela, fruto do amor entre ele e sua segunda esposa, Lúcia, nasce cega. Isso lhe rendeu um dos mais comoventes relatos de toda sua carreira como memorialista:

“Se for menina, o nome é Daniela”- disse Lúcia. Achei um nome doce e triste (gosto dos nomes tristes) de personagem de Emily Brontë. Uma noite, Lúcia foi internada, às pressas, na Casa de Saúde São José. Parto prematuro. [...] Foi uma corrida de médicos, enfermeiras, irmãs. [...] Tudo aconteceu em uma progressão implacável. Daniela nasceu e não queria respirar. Dr. Marcelo Garcia fazia tudo para salvar aquele sopro de vida. De manhã, quase, quase a perdemos. [...] Dr. Cruz Lima, dr. Marcelo, Silva Borges lutaram corpo a corpo com a morte. Mudaram o sangue da garotinha. E ela sobreviveu. [...]

Dois meses depois, dr. Abreu Fialho passa na minha casa. Viu minha filha, fez todos os exames. Meia hora depois, descemos juntos. Ele estava de carro e eu ia para a TV Rio; ofereceu-se para levar-me ao posto 6. No caminho, foi muito delicado, teve muito tato. Sua compaixão era quase imperceptível. Mas disse tudo. Minha filha era cega. (RODRIGUES, 1993a, p.48).

A tuberculose e a cegueira (sua e de sua filha), entretanto, não foram as únicas atribuições pela qual passou durante a vida. Enfrentou também uma grande úlcera no duodeno, tirou a vesícula e fez várias cirurgias. Como se não bastassem esses problemas físicos, ele enfrentou outros tantos desafios familiares: seu filho Jofre também adoecera por conta do contato com a tuberculose. Tempos depois, seu irmão Paulinho, sua cunhada e seus sobrinhos morreram soterrados no desabamento do prédio onde moravam.

Em 1941, Nelson escreve oficialmente a sua primeira obra teatral, *A Mulher sem*

Pecado. Ele gostava de contar que, no início, a peça fora composta sem outra intenção que não a de ganhar dinheiro. Por isso pensou em escrever uma chanchada, já que era esse o gênero dramático que mais dava retorno financeiro aos autores da época. As marcas de sua infância e adolescência, aliadas à sua atitude inovadora, porém, fizeram com que a história se transformasse num terrível drama. Em suas palavras:

Eu me lembro da minha primeira peça, *A mulher sem pecado*. Minha intenção inicial, e estritamente mercenária, era fazer uma chanchada e, repito, uma cínica e corajosa chanchada caça-níqueis. Todavia, no meio do primeiro ato, começou a minha ambição literária. E o curioso é que, até então, eu me sentia romancista e não teatrólogo. (RODRIGUES, 1993a, p.153).

Somente em 1942 *A mulher sem pecado* foi levada aos palcos. Encenada pela primeira vez pelos atores da *Comédia Brasileira* (sob direção de Rodolfo Mayer, no teatro Carlos Gomes), a peça foi aplaudida por uns e criticada por outros, mas não fez grande estardalhaço, como esperava o autor. O reconhecimento desejado só veio mesmo em 1943, com *Vestido de Noiva*, que, sob direção do consagrado diretor polonês Ziembinski, deu a ele o estimável título de “Inovador do teatro nacional”.

Depois do sucesso de *Vestido de Noiva* -que em pouco tempo ganhou fama mundial- Nelson foi convidado a trabalhar nos *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand, ganhando sete vezes mais do que ganhava em o *Globo Juvenil*. Lá, em 1944, sob o pseudônimo de Suzana Flag, publicou o primeiro romance-folhetim, *Meu Destino é Pecar*. A ele, seguiram-se mais quatro: *Escravas do amor* (1944), *Minha vida* (1946), *Núpcias de Fogo* (1948) e *O homem proibido* (1951). Além desses, publicou no jornal *Diário da Noite*, sob o pseudônimo de Myrna, a obra *A mulher que amou demais* (1949); e, assinados com o próprio nome, outros dois folhetins: *A mentira* (1953), *Asfalto Selvagem I e II* (1959- 1960). Escreveu ainda, em 1966, o romance *O casamento*, que embora não tenha saído em formato folhetinesco, possui todas as características do gênero.

Sua obra teatral conta com mais quinze peças. Ela é dividida por Sábato Magaldi em

três fases: **peças psicológicas**, onde estão inseridas além de *A mulher sem pecado* (1941) e *Vestido de Noiva* (1943) - citadas anteriormente - mais três: *Valsa no. 6* (1951), *Viúva, porém honesta* (1957) e *Anti-Nelson Rodrigues* (1973); **peças mitológicas**: *Anjo Negro* (1947), *Dorotéia* (1949) *Álbum de Família* (1946); *Senhora dos afogados* (1947); e **tragédias cariocas**, onde estão a maior parte delas: *A Falecida* (1953), *O Beijo no Asfalto* (1960), *Perdoa-me por me traíres* (1957), *Os sete gatinhos* (1958), *Boca de Ouro* (1959), *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962); *Toda nudez será castigada* (1965); *A serpente* (1978).

Centenas de contos também foram publicadas ao longo de sua vida. A reunião de alguns deles, sob o título *A vida como ela é...*, foi publicada em 1961, em dois volumes. Crônicas e memórias também não faltaram. Elas foram agrupadas em quatro volumes, a saber: *Memórias de Nelson Rodrigues* (1967); *O óbvio Ululante* (1968), *A cabra Vadia* (1970) e *O reacionário* (1977).

No decorrer de sua jornada, Nelson motivou muitas controvérsias. Tanto por estudiosos como pelos amigos mais próximos, valores completamente antagônicos foram vinculados ao seu estilo. Enquanto uns o chamaram de louco, tarado e obsessivo, outros o denominaram “gênio literário”. A crítica habituada às peculiaridades estilísticas dos palcos europeus, por exemplo, refutou com desprezo as produções rodriguianas que se afastavam do tom literário por excelência. Em contraposição, estudiosos, como Sábato Magaldi, Gilson Ribeiro, entre outros, aclamaram Nelson Rodrigues justamente por causa dessa capacidade de trabalhar com elementos, por assim dizer, “inovadores” na história do teatro brasileiro.

Para Sábato Magaldi a teatralidade obtida com a exploração de um linguajar simples do cotidiano, por exemplo, significava a concretização efetiva do que faltava na arte teatral do Brasil. Segundo o crítico, o despojamento lingüístico constantemente usado pelo dramaturgo foi a melhor forma que Nelson Rodrigues encontrou para atingir a dramaticidade desejada:

Ao entrar no domínio da tragédia carioca, em que é imprescindível, pelo qualificativo, a observação de costumes, - atenta o crítico - Nelson utiliza amplamente a linguagem coloquial. Ela assume diversas características: a mistura de tratamentos (a segunda e a terceira pessoas), a incorreção gramatical deliberada, para o diálogo manter a forma popular (“Tem gente?”, “Te tapiou!” etc.), o uso da gíria em lugar no vernáculo (mas sempre a gíria assimilada, que não envelhece e portanto é compreendida em qualquer tempo). Certas expressões, de uso corrente, são adaptadas à necessidade do diálogo, como, por exemplo: ‘O que é que tem a praia com as calças?’ (MAGALDI, 1992, p.54)

Gilson Ribeiro, por suas vez, em análise publicada no volume 4 do Teatro quase completo de Nelson Rodrigues, em 1966, articula:

Dentre todas [as inovações feitas pelo dramaturgo], sua inovação mais importante foi no campo da linguagem dramática. O linguajar da vida diária, com seu ‘né e ‘pra’ invadiu o palco como um reservatório que tivesse rebentado – o povo entrava palco adentro. Os personagens em cena, pela primeira vez numa peça brasileira, começaram a falar de acordo com a maneira de expressar popular, familiar, com toda a espontaneidade das imperfeições gramaticais e de uma sintaxe defeituosa. (RIBEIRO, 2004. p.277).

E, pouco adiante, acrescenta:

Muitas vezes, a linguagem em suas mãos se torna, ao contrário, o instrumento brutal e eficaz do achincalhe que os personagens sórdidos utilizam contra os que, em sua galeria feroz, raramente se aproximam do sublime no plano dos ideais e das intenções altruístas [...] a gíria carioca desempenha a função dupla que lhe foi confiada pelo autor: a de servir de veículo para seu tipo macabro de humor (hoje chamado de humor negro) e como tipificação de um Milieu específico que ele coloca sob seu microscópio impiedoso para examinar os germes da miséria humana, da autodestruição e do combate incessante entre os seres humanos. (RIBEIRO, 2004. p.277).

Para seus depreciadores, entretanto, esse “despojamento lingüístico”, ou mesmo essa “capacidade de criar personagens marcadas por excessos e redundâncias”, nada mais era que o resultado de uma obra acomodada ao gosto de um público desqualificado e sem princípios, como pode ser observado na severa censura feita por Paschoal Carlos Magno contra *Senhora dos Afogados*:

Não tem defesa, porque não tem teatro [...]. Certos míopes intelectuais a defendem, e até procuram quichotesicamente explicá-la: atribuem-lhe ineditismos; chamam-na renovadora. Não cremos em verdade que a renovação humana – sobre a qual se debruçam na Rússia e fora dela tantos pesquisadores da genética – possa operar-se efetivamente pelo incesto. [...] A inovação do sr. Nelson Rodrigues consiste em montar uma indústria cênica que participa do incesto – produzido em série – e da metralhadora com que o autor desesperado acaba matando a todos os seus personagens. (MAGNO; 1954, *apud* FASCINA, 2004. p.53)²⁰.

²⁰ MAGNO, Paschoal Carlos. *Correio da Manhã*. 8 de junho de 1954.

Ou neste outro artigo, de Álvaro Lins, intitulado “*Tragédia ou farsa?*”:

Álbum de Família é vulgar na forma e banal na concepção. E maciça vulgaridade num caso destes, fecha todos os caminhos, não deixa lugar para outra sensação além do desencanto, da decepção e do aborrecimento. Peça mal planejada e ainda pior executada *Álbum de Família* será condenada antes de tudo pelo senso literário e artístico dos seus possíveis leitores ou espectadores e só poderá despertar prazer ou interesse lascivo naqueles que estejam atingidos por alguma perversão nos últimos graus da baixeza humana (LINS, 1946; *apud* FASCINA, 2004, p.46)²¹.

Ou ainda neste, feito por Tristão de Athayde, ao responder a uma enquete sobre a interdição de *Álbum de Família*, para o jornal *O Globo*:

A peça é literariamente nula. Nela, nada se salva, nem o tema, nem a expressão, nem o efeito dramático. Não passa da mais vulgar sublitteratura. A própria monstruosidade sistemática, a que não escapa qualquer personagem, lhe tira toda humanidade. Quanto à interdição, me parece, no caso, perfeitamente legítima. [...] Os loucos do *Álbum de família*, que se despem moralmente no palco, também podem legitimamente ser convidados a fazê-lo de modo mais discreto. A exibição de uma patacoada obscena não é menos nociva, ao grande público, que o funcionamento de uma roleta. E todos aplaudimos o fechamento dos cassinos de jogos... (ATHAYDE, 1946; *apud* FASCINA, 2004: 48)²².

Em se tratando de suas obras folhetinescas, esse antagonismo fica ainda mais patente. Ao mesmo tempo em que são reconhecidas pelos que naturalmente se sentem atraídos pelo gênero, seus “romances-folhetins” são atacados com veemência pelos detratores de sua obra. Segundo a professora Adriana Fascina, a crítica que cuidava de desmerecer esteticamente os textos teatrais de Nelson Rodrigues, não raro aproveitava-se do sucesso de Suzana Flag nas páginas dos *Diários Associados* - já que Suzana não era segredo no meio jornalístico - para questionar o valor artístico de suas peças. Mencionando um artigo do também dramaturgo Raymundo Magalhães Júnior, intitulado “*A farsa erótica do Sr. Nelson Rodrigues*”, ela nos dá uma idéia razoável de como isso se ordenava:

Seus personagens são brutos, eróticos, desenhados mais ou menos linearmente, de forma primária e grosseira; todos eles anormais, tarados, digamos mesmo monstruosos, chafurdando-se na degradação e todos eles dominados por um pensamento único: o de continuarem se degradando.

²¹ LINS, Álvaro[1946] *apud* Programa de *Álbum de família*, 1967.

²² ATHAYDE, Tristão de [1946] *apud* Programa *Álbum de família*, 1967.

A ‘improbabilidade’ nessa peça entra pelos olhos. Uma família como aquela, muito provavelmente nunca terá existido. A impressão que o Sr. Nelson Rodrigues nos dá é a de que quis fazer uma peça para escandalizar e para provocar polêmica, um pouco cabotinescamente. [...]. Oxalá não se esgote um talento como o seu em tarefas inferiores, como os folhetins rocambolescos que escreve sob pseudônimo feminino, nem falte ânimo para enterrar este pobre *Álbum de Família*.”(MAGALHÃES JÚNIOR, 1946; *apud* FASCINA, 2004, p.47, grifo nosso),²³

Causar polêmica, no entanto, parece mesmo ter sido parte das estratégias de Nelson Rodrigues para fazer sucesso. Diz Fascina (2004, p.32) que algumas imagens públicas criadas pelo dramaturgo em torno de si mesmo ao longo de sua trajetória artística eram vistas por seus “opositores” como artifícios promocionais. Segundo a autora, a elaboração de uma “ilusão biográfica” a partir de diferentes imagens públicas construídas por ele, e em torno dele, serve para desvendar de que forma se deu a consagração de Nelson Rodrigues como “uma das figuras mais importantes e conhecidas da cultura brasileira”:

O mapeamento de suas crônicas, memórias, entrevistas e depoimentos, assim como das críticas à sua obra, em um período de quase quatro décadas, mostra um processo dinâmico em que vários desses personagens vão sendo criados e se sobrepondo na imagem pública de seu autor: o gênio revolucionário e vanguardista, o autor tarado e maldito, o escritor que descreve com realismo a vida nos subúrbios cariocas, o autor de folhetins (alguns deles com pseudônimos femininos, Suzana Flag e Myrna), o cronista reacionário e anticomunista, o jornalista esportivo etc. (FASCINA, 2004, p.32).

Seja lá como for, uma coisa não podemos negar: essa “conjuntura metamorfoseante” por que passa o escritor, por si só, já seria razão suficientemente capaz de despertar o interesse pela trajetória artística de Nelson Rodrigues. E, talvez por isso, talvez porque, embora distintas, as várias facetas de Nelson Rodrigues sejam intrinsecamente complementares, ele mereça que voltemos nossos olhos sobre sua obra, não sem o senso crítico, mas sem as pedras do preconceito que alguns - por uma questão de classificação e também por julgamento de valor - vez por outra costumam lançar contra aqueles que fogem aos modelos consagrados. Afinal, como o próprio Nelson gostava de dizer, toda coerência é, no mínimo, suspeita.

²³ MAGALHÃES JR, Raymundo [1946] *apud* Programa *Álbum de Família*, 1967.

5. Um pirata de suas próprias criações

Como dissemos anteriormente, basta percorrermos um pouco a trajetória literária de Nelson Rodrigues para percebermos que seu universo como escritor é emaranhado e complexo. Embora reconhecido principalmente por sua atuação como teatrólogo, ele soube muito bem marcar presença como jornalista, cronista e folhetinista, e, dessa combinação, tirar bom proveito. Desde o início de sua carreira, claros vestígios de amalgamação entre gêneros são identificados em suas criações e não raro as experiências individuais do autor, assim como as vivências de conhecidos e amigos próximos, são por ele tomadas de empréstimo para a consumação de suas intrigas e ajustamentos de seus enredos.

Numerosas vezes Nelson Rodrigues combinou a representação fidedigna do jornalismo com as situações do imaginário fabulativo e acabou por deixar claro que a falta de fronteiras bem definidas entre os vários estilos por ele trabalhados foi reflexo instantâneo de sua forma de captar a realidade e vivenciar o momento. Para Fonseca (2002, p.4), a carência de uma diferenciação transparente entre a objetividade das notícias jornalísticas e a fabulação literária influenciou a produção de Nelson Rodrigues *“como se um gênero exercesse uma rotação sobre o outro”*. Quando ainda era repórter aprendiz no periódico comandado por seu pai Mário Rodrigues, Nelson já impregnava de carga dramática, voluptuosidade e sentimentalismo a realidade das notícias por ele levadas a público. Não à toa Carlos Heitor Cony (In RODRIGUES, 2004, p.10), apropriando-se da imagem machadiana sobre Capitu, diz que *“o Nelson adulto, o Nelson de A vida como ela é... de O casamento, de O beijo no asfalto, já estava dentro daquele rapaz magro, com ar de colegial, tal como a fruta ‘dentro da casca’.”*

Antecipando a Era de ouro do rádio, os jornais brasileiros da época, consolidados como o meio de comunicação mais próximo das massas populares do país, não só desempenhavam um papel essencial na materialização e permanência dos padrões

conservadores da sociedade, mas também funcionavam como um narcótico atenuante da sensação de aflição e agonia sentida pelas camadas pobres da população. Quase todos os repórteres do período - tomados como “os últimos românticos da imprensa” - longe estavam de se limitar à exposição objetiva dos acontecimentos. Os jornalistas da seção policial, por exemplo, eram, segundo Rui Castro (1992, p. 47), os astros da redação e não poupavam esforços para conseguir uma espalhafatosa e lucrativa notícia:

A caravana [como se intitulava a parelha de repórter e fotógrafo] era onipotente. (...). Quando chegavam antes da polícia, repórter e fotógrafo julgavam-se no direito de vasculhar as gavetas da família e surrupiar fotos, cartas íntimas e róis de roupa do falecido. Os vizinhos eram ouvidos. Fofocas abundavam no quarteirão, o que permitia ao repórter abanar-se com um vasto leque de suposições. Como se não bastasse, era estimulado, quase intimado pela chefia, a mentir descaradamente. De volta à redação, o repórter despejava o material na mesa do redator e este esfregava as mãos antes de exercer sobre ele os seus pendoros de ficcionista. (CASTRO, 1992, p.47).

Encaminhado às páginas policiais por seu irmão Milton Rodrigues, Nelson, então com treze, acompanhando o padrão sensacionalista da época, fez de seus textos um amálgama entre a arte literária e a expressão jornalística. Noticiou pequenas ocorrências policiais, insignificantes conflitos domésticos e corriqueiras confusões de rua, mas jamais se restringiu à exposição fidedigna dos fatos. Na realidade, Nelson nunca conseguiu perceber distinção efetiva entre essas duas naturezas. Suas primeiras reportagens, como veremos adiante, nem de longe se limitaram à simples informação. A aptidão literária, que desde sempre o acompanhou, ofuscava qualquer intento de objetividade a que ele pudesse aspirar e, talvez por isso, as notícias de que se ocupava não carregavam a sisudez exigida por uma reportagem séria, pois toda a dramaticidade e emotividade pretendidas por um literato estavam nelas incrustadas.

Todos os acontecimentos que se prontificou a registrar não recebiam ponto-final sem que antes o aspirante a escritor os recheasse de elementos romanescos e efeitos melodramáticos. Ocorrências banais e monótonas, sob os cuidados do jovem Nelson, logo se

tornavam episódios intrigantes, repletos de arrebatamentos sentimentais e reviravoltas alucinantes:

Nas suas mãos o atropelamento de uma velhinha na rua São Francisco Xavier, no bairro do Maracanã, tornava-se uma saga digna do melhor sub-Anatole France [...] nenhuma dessas matérias era assinada, mas a leitura da coleção de “A Manhã” entre 1925 e 1928 faz saltar aos olhos inúmeros e inconfundíveis nelsonrodrigues, ainda que infanto-juvenis. (CASTRO, 1992, p.48).

Sob influência da morbidez encontrada nas ilustrações feitas pelo irmão Roberto Rodrigues e inspirado pelo prestígio que obtinham os jornalistas do caderno policial de *Crítica* (jornal fundado por Mário Rodrigues, em 1928), Nelson erigiu a espinha dorsal de suas obras. Dizia ele: *“Eu acho que o ficcionista que não foi repórter policial tem um desfalque, porque, em três meses de reportagem policial diária, ele adquire a experiência de um Balzac”*.²⁴ Logo em suas primeiras notas, ele conseguiu edificar os procedimentos literários que o acompanhariam por sua vida inteira. O arsenal temático obsessivamente utilizado pelo autor quando adulto teria sido resultado das sórdidas histórias de adultérios, delitos e suicídios que relatou em coluna semanal no periódico do pai. Todas as imagens e os cenários, os estereótipos e as obsessões, os diálogos e as vertentes que mais tarde lhe dariam o título de “autor maldito” já estavam ali incubados:

Todo o meu teatro tem a marca de minha passagem pela reportagem policial. E tanto mais que foi aí que eu conheci o cadáver, porque os defuntos que eu tinha conhecido, havia uma certa distância entre mim e eles. Eu olhava, mas não me tornava íntimo. Agora o repórter policial, este sim, torna-se íntimo do cadáver e da morte.²⁵

Também o grotesco das situações cotidianas, o gosto pela morbidez, o exagero repetitivo, as personagens sobrecarregadas de emotividade e a apresentação cruel de uma atmosfera social opressiva e desumana já se encontravam ali, à espera da maturidade do autor.

²⁴ Citação disponível em <<http://www.nelsonrodrigues.com.br/entrevistas.php>>. Acesso em: 02.05.07. 15h. 38 min.

²⁵ Ibidem.

A primeira nota que o candidato à jornalista escreveu para as páginas policiais do jornal do pai *A manhã*, criado em 29 de dezembro de 1925, foi justamente a notícia de um atropelamento. Repleta de excessos lingüísticos, adjetivos impetuosos, frases de impacto, frenéticas ousadias literárias e pontuação exagerada, a reportagem deixava à mostra a atmosfera da imprensa para qual o autor escrevia. Em crônica memorialista escrita nos idos de 1967 para o *Correio da Manhã* a convite do jornalista e amigo Francisco Pedro do Coutto, Nelson, aos 55 anos, rememora, não sem o toque de ficção que a lembrança insiste em permitir às pessoas, o curioso momento em que se pôs a escrever sobre o acidente:

Não vou me esquecer nunca: - era uma notícia de atropelamento. Um rapaz, ao atravessar a rua São Francisco Xavier, fora apanhado por um automóvel. (...) Comecei pelo nome, claro. Escrevi à mão. E procurei, inclusive, trabalhar a caligrafia. “Fulano de tal, de 27 anos” (não sei se era essa a idade). O morto era preto. Muito bem: - preto. Mas a reportagem policial tinha, então, certos achados estilísticos. Por exemplo: - preto era pardo. E eu continuei: - “Pardo, solteiro”. Realmente, o estado civil do atropelado está na minha memória. Não há menor dúvida: - solteiro. E fui na minha adiante: - “Pardo, solteiro, foi colhido”. Ninguém era simples e crassamente atropelado, e sim “colhido” (RODRIGUES, 1993^a, p.189-190).

Embora com uma distância de aproximadamente 40 anos entre o presente de 1967 e os episódios relatados, é possível intuir que aquele Nelson mirrado, de cabelos revoltos, ainda buscando sair de “*dentro da casca*”, mas orgulhoso por estar inaugurando seu primeiro par de calças compridas, já trazia como concepção definitiva a idéia de que era impossível esquadrihar a verdade absoluta de um fato concreto sem que a efusão lírica projetasse sobre a vida das personagens reais os desejos, as aspirações e as necessidades dos leitores habituados às estripulias ordinárias do gosto popular.

Crendo que a fecunda imaginação era quem amparava e alimentava a notícia, o autor não economizava esforços quando era para tornar ainda mais intensos os episódios que relatava. Sem o menor acanhamento, utilizava-se de recursos tipicamente folhetinescos para obter as impressões e efeitos estilísticos desejados em seus textos, o que deixava suas reportagens bastante próximas ao que depois veio a ser chamada “folhetinização da

informação”:

Penso, penso e não me ocorre nada. – Sim, é pouco “colhido e morto por um automóvel”. Faltava algo. Desde que me destinaram à reportagem policial, eu andava lendo, relendo e meditando as notas de atropelamento. Puxo pela memória. E, de repente, baixa uma luz e completo a frase: “-Colhido e morto por um automóvel em disparada”. (...) E, súbito, brota uma idéia que a mim próprio surpreendeu. No Brasil, quando alguém morre na rua, aparece uma vela acesa, ao lado do cadáver (...) E eu me lembro de terminar com uma menção à vela. (...) Em seguida, comecei a enriquecer a idéia. Podia dizer que uma senhora, vestida de preto, acendera uma vela etc etc. (RODRIGUES, 1993a, p.189-190).

Outra significativa ocasião em que pode ser vislumbrada a admiração do escritor pelas indefinidas fronteiras entre ficção e realidade é o momento em que ele relata como conseguiu abrilhantar uma reportagem sobre a morte selada entre dois adolescentes. Contamos que, para não ficar preso à invariável e enfadonha história do casalzinho que resolveu se matar porque a família não aprovava o namoro, resolveu inundar a matéria de fantasia a fim de conferir um pouco de dramaticidade ao caso. Junto à descrição da menina correndo em chamas pela casa, introduziu um personagem especial: o passarinho da garota. Segundo sua reportagem, ao mesmo tempo em que a menina morria no quintal, o pássaro silenciava na gaiola. Confessa-nos ter sido inspirado por uma antiga reportagem feita por Castelar de Carvalho, o qual, irritado pela banalidade de um incêndio sem acontecimentos espetaculosos, inventou um passarinho que só parou de cantar depois de ser consumido pelo fogo:

Hoje, a reportagem de polícia está mais árida do que uma paisagem lunar [reclama Nelson, defendendo seu posicionamento a favor da emotividade e imaginação na representação dos fatos da realidade]. Lemos jornais dominados pelos idiotas da objetividade. O repórter mente pouco, mente cada vez menos. A geração criadora de passarinhos acabou em Castelar. Eis o drama: - o passarinho foi substituído pela veracidade que, como se sabe, canta muito menos. Daí por que a maioria foge para a televisão. (RODRIGUES, 1993a, p.189-190).

O “pacto de morte”, diga-se por alto, sempre foi assunto privilegiado em suas histórias. Desde suas primeiras reportagens esse assunto esteve presente como verdadeira obsessão:

Eu li, certa vez, no jornal, o pacto de morte de um rapaz e uma menina. E pensei então, por outras palavras: quem nunca morreu com o ser amado, não sabe o que é amor e é um impotente da alma. (RODRIGUES, 1993a, p.144).

Em matéria publicada nas páginas policiais de *Crítica*, aos 26 de junho de 1929, intitulada “*Em uma alameda de sombra e poesia, o contraste sangrento de alucinado pacto de sangue e amor!*”, o autor já revela todo seu encanto pelo tema. Como era de costume, Nelson começa a matéria com uma introdução filosófica sobre aspectos da vida e, logo depois, conta-nos, não sem pouco devaneio, o caso de amor entre Eunice Moreira (casada com Bastos Moreira) e seu amante Manuel Martins de Melo. Bem ao gosto folhetinesco, o autor lança mão de recursos que ocultam a sordidez e “embelezam” os encontros clandestinos entre dois:

Aquelas duas almas românticas, que se abrigaram no caminho verdejante, sombreado pelas trancas das grandes árvores, para o desfecho de um grande amor, entregaram-se antes a devaneios e fantasias (...) E naquele hotel, numa alcova quente e perfumosa, entre beijos e estremecimentos de lascívia, criavam ânimo para a cena heróica que idealizaram, excitados pela morbidez do espírito. (RODRIGUES, 1993a, p.225).

Ao apresentar a situação que motivou o pacto de morte, deixa entrever códigos e convenções sociais de sua época. Ao mesmo tempo em que ressalta a boa conduta do cônjuge traído, relata com fervor e certa maledicência a deslealdade imperdoável que a adúltera cometera contra o bom e sincero marido:

Durante dois meses - dois meses de violências - de orgias dionisíacas, viveu para o seu amante. Deixara o marido, abandonara-o, aproveitando um pretexto fútil. Ao esposo, nem lhe passava pela mente que a sua Eunice o enganava. (RODRIGUES, 1993a, p.227).

O filho de quatro anos, abandonado pela adúltera, é o motivo pelo qual a moça tenta, num sinal de desespero, o suicídio. A história se torna ainda mais picante quando o amante, aflito pelo ato desvairado de sua amada, compromete-se a morrer com ela em nome do amor existente entre os dois:

Ambos animados pelas idéias absurdas concertaram o suicídio. Dias antes da data marcada excederam-se nas orgias (...). Anteontem, deixaram à tarde Nilópolis e foram para Niterói. Andaram pelas praias, pelos lugares ermos, num doce idílio, num pecaminoso tête-à-tête. Depois, foram para um hotel e celebraram as bodas da morte. (RODRIGUES, 1993a, p.229).

Para tornar ainda mais envolvente e provocante a notícia, não poupa cacoetes

narrativos e uma boa dose de fantasia folhetinesca. Pormenores e intimidades são oferecidos com abundância e onisciência. Assim, os relatos ganham um pouco de veracidade quando o autor insere depoimentos e confissões; entretanto, nem mesmo isso o aproxima da objetividade esperada pelas notícias sérias:

Julgando-se sós, ambos colaram os lábios num grande beijo de amor. Ao longe, trabalhadores riam-se à socapa daquele par de namorados, que se beijavam, beijados também pelo sol. Foi um beijo longo, em que cada um parecia querer sorver a vida do outro. (RODRIGUES, 1993a, p.230).

Mas, se amores quase irreais - de tão desesperados - influenciaram na construção de seu universo literário, ódios desmedidos - sem motivos consistentes que aos olhos de Nelson Rodrigues os pudessem legitimar- marcaram profundamente não apenas sua obra como também sua vida e a vida de toda sua família. O caso do assassinato de Roberto Rodrigues, seu irmão cartunista, é bom exemplo disso. Foi por causa do exagero amplificador de um *Fait divers* publicado em *Crítica* com o aval de Roberto Rodrigues, um dia depois do Natal de 1929, que a história da família Rodrigues se tornou matéria digna das primeiras páginas dos cadernos policiais de que Nelson tanto gostava. Sob o título “*Entra em juízo nesta capital um rumoroso caso de desquite*”, os repórteres do periódico, de forma caluniosa e sem o mínimo de discrição, levam a público os supostos motivos que induziram o casal Thibau (a escritora Sylvia Seraphim e o médico João Thibau Jr.) ao fim do casamento. Segundo consta, poucas horas antes da impressão do jornal, ela ainda tentou impedir que seu nome fosse difamado, pedindo ao próprio Roberto (ilustrador da matéria) que intercedesse junto ao editor do jornal, mas, como sua solicitação não foi atendida, simplesmente resolveu “sem paixão, nem irritação” - como diz Nelson -, que mataria um dos Rodrigues. No espaço da memória reconstruído com a perspectiva que vem do presente de 1967, Nelson lembra com angústia e profundo ressentimento a cena que deu margem à construção de tantas personagens e temas das peças e romances rodriguianos:

Ouço a voz perguntando, cordial, quase doce:- “Dr. Mário Rodrigues está?”

Não ocorreu a nenhum de nós a mais leve, tênue, longínqua suspeita de nada. (...) Nova pergunta: “-E Mário Rodrigues Filho está?”. “Também não”. Continua, perfeita, irretocável, a naturalidade de maneira e de tudo. (...) A voz pede (e já um vago sorriso); “-O senhor podia me dar um momento de atenção?”. Roberto está do outro lado da mesa, sentado. Ergue-se “-Pois, não”. Lá dentro, não houve tempo para uma palavra. Roberto levou um tiro ao entrar (RODRIGUES, 1993a, p.86).

Nelson, ainda menino, nunca escondeu o fascínio que a figura de Roberto exercia sobre ele. Tinha-o quase como um ídolo. Encantava-se tanto com sua sedutora beleza hollywoodiana, que, quando ganhara do pai uma câmara filmadora, fizera do irmão o astro de suas filmagens juvenis. Os desenhos de Roberto, carregados de morbidez e lascívia, repletos de faunos, ninfas sensuais, bordéis, corpos dilacerados de volúpia, orgias, mulheres de maiôs e prostitutas seminuas, não poucas vezes serviram de inspiração para o escritor. Até mesmo a tragédia vivenciada pelo irmão - conforme depoimento do próprio Nelson anos mais tarde - serviu de motivação para muitas das intrigas inventadas por ele:

Um dia, Lúcio Cardoso me disse: “-O assassinato de seu irmão Roberto está naquela cena assim, assim, de Vestido de Noiva”. Era verdade. (...) segundo o romancista eu estaria fazendo, ali, uma imitação da vida. Era Roberto que morria outra vez, assassinado outra vez. E, confesso: -O meu teatro não seria como é, nem eu seria como sou, se eu não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato de Roberto. (RODRIGUES, 1993a, p.85).

Para Sábato Magaldi não existe dúvida a esse respeito. Diz o crítico - em ocasião das apreciações feitas por ele de *A mulher sem pecado*- que Nelson nunca conseguiu se recuperar das tragédias familiares por que passou:

Elas [as tragédias domésticas] estão no substrato das histórias mais inocentes que [Nelson] compôs. A obviedade leva a assimilar todos os desfechos irônicos e trágicos das peças ao episódio biográfico do assassinio do irmão Roberto, desenhista de grande talento (...) Ironia do destino, no melhor sentido moderno da Moira grega, que Nelson incorporou, com a verdade da experiência pessoal, ao seu teatro. (MAGALDI, 2004, p.13).

E em outra ocasião, prossegue:

O dramaturgo não esconde que o sentimento de pessimismo e de absurdo se fincou nele a partir do assassinio do irmão, o excelente desenhista Roberto Rodrigues. [...] Esses episódios, semelhantes ao arbítrio do destino, na tragédia grega, dariam o substrato do escuro pensamento do escritor. (MAGALDI, 1992, p.68).

Nelson Rodrigues deslumbrava-se com a versatilidade e capacidade de liderança de Roberto. Gostava de seu jeito de vestir, de seus modos com as mulheres, de seu ar soturno e melancólico, e de seu quê de suicida. Muitas das suas obsessões resultam de Roberto. De sua história, de seu modo de agir, de suas ilustrações e mesmo de sua precoce morte saíram muitas das temáticas que mais tarde Nelson empregará em suas tramas:

Quero dizer que Roberto sempre me parecera muito mais um suicida. Teve sempre um olhar, uma atmosfera, um halo de quem vai morrer cedo. Vejam sua obra. Não sei se já escrevi que ele desenhava a própria cara nos bêbados, loucos e enforcados de sua ilustração. Lembro-me de uma ilustração: - um homem era esfaqueado; e a vítima era ele. A vítima, a vítima. Era sempre ele que morria, assassinado pelos outros. (RODRIGUES, 1993a, p.84).

Ecos dos pensamentos de Roberto frente aos desafetos da vida parecem ressonar permanentes na formação intelectual do irmão. Se lêssemos coisas como *“A minha arte é sincera. Sou eu mesmo. Não tenho a preocupação de fazer blague, nem me interessam a gramática artística ou a cartilha social”*, ou ainda: *“Muita gente acha horrível o que faço. Pode ser. Não fosse a vida a minha inspiradora...”*, ou então: *“Às vezes prefiro o necrotério, com as mães chorando, a Copacabana, com as meninas bonitas e alegres. No resto, sou igual a qualquer mortal — tolero a vida por covardia”* sem saber que foram escritas em *Crítica* (1928) pelo Rodrigues-cartunista²⁶, facilmente aceitaríamos serem de autoria do Rodrigues-dramaturgo.

Três anos depois da morte de seu irmão, em 1933, Nelson Rodrigues, inspirado num desenho de Roberto Rodrigues chamado *A tortura da vida e a serenidade da morte*, escreve dois artigos em que nos dá a dimensão de seu deslumbramento por Roberto. Intitulados *“O estilista do amor e da morte I e II”*, esses textos constituem, como bem nos lembra Caco Coelho (In. RODRIGUES, 2004, p.31), *“o primeiro pronunciamento estético sobre a ‘obra’ dos Rodrigues”*. Neles, guardadas as devidas diferenças procedimentais, Nelson parece fazer

²⁶ Roberto Rodrigues em defesa de sua arte, num artigo publicado em *Crítica*, em 1929. Disponível em <<http://www.nelsonrodrigues.com.br/entrevistas.php>>. Acesso em 27.12.2007 16h. 02 min.

um prognóstico do que mais tarde viria a ser sua própria maneira de captar a realidade:

Uma simples linha sua passava pela face imóvel de um assunto e logo este sofria como que uma sublimação. E animado; violento, quase demoníaco, de almas e formas. Inspirava-o, em todas as realizações artísticas uma imaginação cálida e agitante. Profundo como era, não se escravizava nunca à fisionomia consagrada dos seres.[...] Os seus homens e mulheres são estranhamente animados como se experimentassem a pressão de um passado e um presente, de um futuro e um fim. A objetividade que os colheu não visionou apenas um simples e eletrizante momento de alma, mas as ligações, também, que esse momento guarda com anteriores fenômenos morais ou físicos. Poderei dizer, sem incidir no erro de um exagero, que seus personagens abrem-nos o espetáculo de um organismo humano completo, com ininterrupta vida nervosa e psíquica. Como qualquer um de nós, que está dentro do movimento social, eles sofrem as mesmas influências remotas ou diretas, as mesmas repercussões históricas, as mesmas inquietudes ancestrais. O ilustrador via os humanos seres atormentados na agitação universal. Fixava as influências múltiplas que produzem a tortura da carne e da alma. A sua arte revelava-nos o homem numa luta sombria e titânica para se libertar das leis físicas e morais que o aniquilam. (RODRIGUES, 2004a, p.155).

Dos irmãos de Nelson, no entanto, Roberto não foi o único em quem o dramaturgo se inspirou. Também Mário Rodrigues Filho, o primogênito da família, teve seus méritos junto às intrigas sensuais desenvolvidas por Suzana Flag - a faceta folhetinesca de nosso dramaturgo. Algumas das cenas mais recorrentes em seus folhetins foram inspiradas em contos e novelas escritos por Mário Filho, antes de ele se tornar um grande cronista futebolístico. De livros como *Bonecas*, *A mulher de todo mundo* e *Senhorita 1950*, Nelson pirateou cenas e diálogos, intrigas e confusões. Derramamentos como “Mordeu os lábios até fazê-los sangrar” e “Não seria capaz de amar um assassino”, ou ainda “Prendeu a cabeça entre as mãos” - de grande impacto junto aos leitores ávidos pelo capítulo de cada dia - com o decorrer dos anos, segundo Caco Coelho (In. RODRIGUES, 2004, p.21), acabaram vinculando-se de tal maneira aos folhetins de Suzana que ninguém diria tratar-se de criações de Mário Filho.

Não há como negar, no entanto, principalmente em se tratando do Nelson folhetinista, que houve certa dose de “pilhagem narrativa”- usando as palavras de Meyer (1996, p.165) - para além das fronteiras consangüíneas. Nelson Rodrigues, no intuito de lidar com o leitor médio que se formava no Brasil de então, consegue revisitar de maneira muito

adequada e com afortunados frutos um gênero literário há muito suplantado. Ele entendeu ser necessário colocar em prática o que professa o adágio popular “Em time que está ganhando, não se mexe”. Isso fez com que mantivesse em suas “histórias fatiadas” os mesmos e velhos procedimentos desenvolvidos por Dumas, Eugène Sue, Paul Feval, Ponson du Terrail, Balzac, de quem, diga-se de passagem, foi leitor declarado:

Lia tudo, absolutamente tudo. Lia *Elzira*, a Morta virgem, fascículo delirante. Os três Mosqueteiros, o Conde de Monte Cristo, lia Emile Zola, Anatole France, os Contos de Hoffmann, romancistas americanos, Victor Hugo – Os Miseráveis, O Homem que Ri, O Corcunda de Notre-Dame. Eu lia pra burro e não fazia discriminação de livro (WERNECK, H & RODRIGUES, T. C. *apud* SILVA, 2002).²⁷

No período em que trabalhou como folhetinista, o dramaturgo ainda guardava na memória os anos de miséria passados depois da morte do pai e, por isso, não quis, ou melhor dizendo, não pôde “se dar ao luxo” - para não sairmos da coloquialidade que o tema consente - de arriscar novas formulações e ver sua tentativa como escritor popular se tornar um grande equívoco. Ele lançou mão de todos os procedimentos folhetinescos que absorveu em suas leituras adolescentes: de preterições e exageros gestuais a antecipações e enredos fabulosos; de prestidigitagens e temas redundantes a descrições imprecisas e prolixidades exageradas.

Mesmo depois do sucesso estrondoso de *Vestido de Noiva*, Nelson Rodrigues ainda possuía uma condição financeira muito instável. Precisava auxiliar a mãe no sustento de suas irmãs e, como o dinheiro que ganhava em *O Globo Juvenil* mal dava para as despesas de sua própria família, não teve outro jeito a não ser se deixar levar pelo mercantilismo literário e aceitar o convite de Freddy Chateaubriand para trabalhar na redação de *O guri* e *Detetive*. Embora lembrasse com ressentimento de como os *Associados* (periódico de Assis Chateaubriand) tinham tratado com desprezo o trágico episódio acontecido com seu irmão Roberto Rodrigues, Nelson se propôs a escrever folhetins em *O cruzeiro* (também do grupo

²⁷ WERNECK, H & RODRIGUES, T. C. “Playboy entrevista Nelson Rodrigues”. Revista Playboy, São Paulo, Abril, no. 52, novembro, 1979.

de Chateaubriand) para ver se aumentava seus rendimentos. Sabia que sua iniciativa tinha de dar certo e, arremedando os criadores do romance fatiado, reuniu condições indispensáveis para agradar ao público e garantir sucesso.

Plágios e suscetibilidades à parte, vale reforçar aqui que uma das maiores influências sofridas por Nelson Rodrigues fora ele mesmo. As experimentações juvenis, os traumas passados na infância e adolescência, a miséria pela qual se viu atormentado em alguns períodos de sua história, as experiências como jornalista, enfim, sua trajetória de vida inspirou-lhe boas personagens e excepcionais enredos. O próprio dramaturgo assim se posiciona:

Se me perguntarem quando é que comecei a ser Nelson Rodrigues, eu diria que foi na Escola Prudente de Moraes, na Tijuca. Eu estava, se não me engano, no quarto ano primário. A escola ficava perto do Hospital Evangélico. E, um dia, houve, na aula, um concurso de composições.

Geralmente, escrevíamos sobre vacas de estampa. Desta vez, porém, a professora deu-nos liberdade de assunto. [...] minha composição era todo um gesto de amor desesperado. Eu escrevia para a professora, isto é, para o ser amado. E me lembro de que começava assim; “- A madrugada raiava sangüínea e fresca”. Confesso que fiz o plágio com um segredo terror. [...] E não sabia que também Raimundo Correia furtara de um outro. E, na verdade, o que eu cometi, aos sete anos, foi plágio de um plágio. Mas a “sangüínea e fresca” madrugada havia de doer, por muitos e muitos anos, na minha consciência literária. [...] Mas a professora não percebeu nada. Parou na primeira frase. Disse, pondo o dedo na imagem: “-A madrugada raiava sangüínea e fresca”. Estava deslumbrada (ainda a vejo. Tinha papada e eu a amava). O menino do rajá olhou para mim com um ódio adulto. E as meninas, que me chamavam de maluco, já sorriam. [...] Em seguida, porém, veio o pânico. Eu passava do soneto para a mais deslavada *A vida como ela é...* e , por isso, escrevi que, ali, comecei a ser Nelson Rodrigues . *A vida como ela é...* é muito anterior à *Última Hora*, a de Samuel Weiner. Data de 1922; nasceu de um plágio, na sala do quarto ano primário da escola pública. Com oito anos incompletos, eu contava um adultério, com todos os matadouros. O marido saía e a mulher, nas barbas indignadas dos vizinhos, chamava o amante.

Eu era um moralista feroz, e não fui, confesso, nada compassivo. Um dia, o marido volta mais cedo. Ao entrar em casa, vê aquele homem saltar da janela, pular o muro e sumir. A mulher caiu-lhe aos pés, soluçando; -Não me mate! Não me mate! O marido agarrou-a pelos cabelos. E o que houve, em seguida, foi uma carnificina. Lembro-me de que a composição terminava assim; - “acabou de matá-la a pontapés” (RODRIGUES, 1993a, p.143).

O ator Jece Valadão²⁸, casado por quatorze anos com Dulce Rodrigues - a irmã caçula de Nelson - em entrevista a Eugênio Puppo, entre uma e outra confissão insigne, escancara o lado pessoal da família e endossa o fato de o dramaturgo ter utilizado muito de seu universo familiar em composições e enredos:

O Nelson buscou muita inspiração no seio da família, no comportamento de cada um. Ele retratava a família inteira, é um drama atrás do outro O universo rodriguiano está na vida dele, é lógico. Então ele já era o próprio personagem, um autoperpersonagem. Com catorze, quinze anos ele já estava escrevendo no jornal do pai, e isso deu a ele uma visão jornalística. E depois, os dramas na família, a prisão do Mário, a falência, o assassinato do irmão no lugar do pai, essas loucuras todas da política; e ele vai morar no subúrbio, começa a vivenciar a vida do subúrbio. Essa família um pouco neurótica, mas ao mesmo tempo carismática: tudo isso influenciou na formação dele, não há dúvida.²⁹

Numerosos foram, como veremos posteriormente, os tipos que se repetiram ao longo de toda a sua obra. Não raro encontramos nos textos jornalísticos da adolescência cenas e diálogos que funcionaram como sementes de sua produção adulta. Em um dos textos memorialistas, Nelson afirma: *Em toda minha obra teatral, o repórter de polícia é uma presença obsessiva* (RODRIGUES, 1993a, p.191).

Para Carlos Heitor Cony (In. RODRIGUES, 2004, p.26) Nelson, sem dolo ou constrangimentos, “surrupiou” de suas próprias criações juvenis histórias de paixão, adultério, suicídio e morte para formular o que mais tarde seria o ponto alto de sua criação: o teatro.

Da mesma forma, temas recorrentes em seus romances-folhetins revisitaram com certa insistência as crônicas e peças teatrais da maturidade. Foi sob o desprestígio das

²⁸ Jece Valadão, além de pertencer à família, participou ativamente da obra teatral, cinematográfica e televisiva de Nelson Rodrigues. Atuou como chofer na peça A mulher sem pecado, onde conheceu Dulce, e mais tarde encarnou o Diabo da Fonseca, de Viúva, porém, honesta. Em 1962, adaptou com os próprios recursos Boca de Ouro, que posteriormente vendeu para Jarbas Barbosa, por falta de verbas. Participou, em 1963, do filme Bonitinha, mas ordinária, junto com Odete Lara e sob direção de J. P. de Carvalho. Em 1964, participou junto com Vera Viana, Maria Helena Dias, Ambrósio Fregolente, Milton Carneiro, Roberto Duval e Lícia Magno, de Asfalto Selvagem, dirigido por J. B. Tanko. No mesmo ano, fez parte da novela O desconhecido, escrita por Nelson Rodrigues para a TV Rio. Por fim, sob direção de seu próprio filho Alberto encenou o filme A serpente, adaptado de uma peça homônima.

²⁹ Entrevista disponível em <<http://www.heco.com.br/nelson/influencias/universo>>. Acesso em: 02.05.07.

“histórias fatiadas” que Nelson Rodrigues pôs-se a exercitar as fórmulas e o sentimentalismo melodramático que mais tarde inundaram com eficácia sua “boa literatura”.

Para o crítico João Barreto da Fonseca, os folhetins escritos por Nelson sob o pseudônimo de Suzana Flag já haviam sido ensaiados em muitas reportagens policiais dos tempos do Nelson menino; e o repórter Amado Ribeiro, personagem da peça *Um beijo no asfalto*, traduziu muito bem o que foi na vida e obra do dramaturgo a imprensa espetaculosa de que Nelson fez parte:

O repórter Amado Ribeiro aparece como personagem exercendo a função mais de folhetinista do que de jornalista, adicionando sempre elementos fabulosos, oníricos, a partir de eventos do cotidiano, como um escritor que faz das ruas da cidade e da vida alheia o seu garimpo.(FONSECA, 2002, p.4).

Em artigo intitulado “*Seu palco sempre foi a redação de um jornal*” - saído no *Caderno Mais* de 22 de março de 1992 e citado por Tranquilin Silva - Otto Lara Resende deixa evidente a importância que o jornalismo teve para o dramaturgo:

O jornal estava no seu berço, ou no seu sangue... Só no Brasil, nas circunstâncias do momento em que viveu o Nelson, em que viveu sua geração, pode-se admitir que um autor dramático da sua importância tenha permanecido na mais sufocante tarimba de jornal (...) Tendo nascido com um tremendo faro jornalístico, repórter de polícia (...): Nelson tinha o instinto do sucesso popular (...) O companheirismo do jornal foi para ele uma lição de vida.(...) Foi sempre, arraigadamente, um homem de jornal. Seu sangue cheirava a tinta e sua pele era de papel linha d'água. (RESENDE, 1992, apud SILVA, 2002, p.52)³⁰.

Seguindo o fio condutor de Otto Lara, Arnaldo Jabor, no mesmo artigo, acrescenta:

Nelson é filho do Jornal. Do texto jornalístico. Do efêmero do texto do Jornal. Dos casos de polícia. Das noites nas delegacias. (...) Isto deu ao Nelson a profunda captação do óbvio da realidade. Isto deu a ele sensibilidade rara de profeta, haurida (...) nos crimes passionais da Lapa, no cotidiano das vilas, na verdade luminosa dos subúrbios, nas empadas de botequim, na crua verdade dos fatos. (RESENDE, 1992, apud SILVA, 2002, p.52).

O próprio dramaturgo, admirador declarado de suas obsessões e métodos, reconhece sua auto-imitação. Admite que a ligação entre literatura, jornalismo, dramaturgia e experiência pessoal foi característica pertinente de sua obra:

³⁰ RESENDE, Otto Lara. “*Um título que é*”. São Paulo. O estado de S. Paulo, Revista d’. 17 de novembro de 1991.

O meu amigo Alfredo C. Machado reclama que, por vezes, certas lembranças minhas parecem *A vida como ela é...* . Eu me justifico facilmente. Eis a verdade: todos os sonhos da carne e da alma estão em *A vida como ela é...* (RODRIGUES, 1993a, p.267).

Para ele, a fabulação não se separa da realidade, pois é parte dela. Não à toa Nelson ganhou de críticos e amigos o apelido de “flor de obsessão”. Do qual comenta:

Sou um obsessivo e houve alguém, se não me engano, o Cláudio Mello e Sousa, que me chamou de “flor de obsessão”. Exato, exato, e graças a Deus. O que dá ao homem um mínimo de unidade interior é a soma de suas obsessões. (RODRIGUES, 1993a, p.25).

E, em outra ocasião, continua:

Sou um dramaturgo, um romancista, um cronista que não tem medo da repetição. Eu me repito com o maior despudor, usando uma metáfora 150 vezes e mantendo as mesmas ações e situações em várias peças, romances e crônicas.³¹

Isso poderia nos fazer crer, como atenta Irã Salomão (2000, p.17), que o dramaturgo seria possuidor de uma capacidade inventiva reduzida, uma vez que apresenta repetições indigestas. Mas, ao contrário disso, o crítico nos alerta que temos de tomar as obsessividades sobrepostas como “*marca registrada, sabida e intencional de Nelson Rodrigues*”. O que pode ser comprovado pelas próprias palavras do dramaturgo:

Na verdade, não só estou me repetindo, como sempre me repeti e continuarei me repetindo. Mas aí está um aparente defeito, que é, na verdade, uma das minhas escassas virtudes. O que seria de nós e, repito, o que seria de nossa unidade interior, se não fossem três ou quatro idéias fixas? Vocês entendem? Três ou quatro idéias fixas que nos perseguem do berço ao túmulo? (RODRIGUES, 1996: 159).

Em 04 de dezembro de 1974, por ocasião da entrevista feita a Nelson, no Serviço Nacional de Teatro, Magaldi pergunta: “*Em que medida a sua biografia, isto é, todos os seus problemas, está refletida em sua obra?*”. A resposta não poderia ser outra:

Em que medida? Na medida profundíssima. Meu irmão Roberto Rodrigues foi à França quando eu tinha 17 anos. Isto está marcado no meu teatro, nos meus romances, nos meus contos. Todo autor é autobiográfico. O que acontece na minha obra são variações ao infinito do que aconteceu na minha vida. (RODRIGUES, 1981, p. 127).

³¹ Citação encontrada em <<http://www.nelsonrodrigues.com.br/entrevistas.php>>. Acesso em: 02.05.07. 15h. 38min.

6. Suzana Flag e Myrna: frutos de uma época

Meu destino é pecar é o livro inaugural de Nelson Rodrigues como folhetinista. Foi publicado em forma de folhetim entre 17 de março e 17 de junho de 1944, com 78 capítulos e lançado como livro em julho de 1944, com 39 capítulos. Segundo Ruy Castro, essa obra veio para substituir a compra de um folhetim estrangeiro encomendado por Freddy Chateaubriand, para dar uma guinada na venda de *O Jornal* que, em risco de extinção, se segurava com a tiragem de apenas três mil exemplares por dia. Nelson Rodrigues, que naquele momento se encontrava em uma situação financeira bastante difícil, ao saber de um possível interesse do jornal por uma obra folhetinesca, se ofereceu para escrevê-la.

O nome “Suzana Flag”, pseudônimo utilizado por Nelson para assinar cinco dos oito folhetins que escreveu, surgiu juntamente com essa primeira obra. Foi o próprio autor que, para evitar qualquer analogia dessa obra com seu teatro, propôs a utilização de tal artifício. Freddy Chateaubriand não fez oposição. Sugeriu, no entanto, que o nome deveria ser em inglês, pois os folhetins brasileiros não eram bem aceitos no mercado. Nelson, porém, insistia em um nome nacional. Daí, conforme Ruy Castro (1992, p.186), “a composição em duas mãos”: Suzana (nome da mulher de um primo de Nelson) e Flag (proposto por Freddy).

Myrna, a outra faceta feminina de Nelson Rodrigues, por sua vez, aparece em 1949. Na verdade, ela vem para substituir Suzana, de quem Nelson parecia estar cansado. É também por intermédio de Freddy Chateaubriand que seu nascimento se dá. Ao trocar suas funções de diretor em *O jornal* pela administração do *Diário da Noite*, Freddy leva Nelson Rodrigues junto e, lá, inventa Myrna que, além de escrever *A mulher que amou demais*, assina uma coluna chamada “*Myrna escreve*”, onde desfila opiniões, conselhos e advertências às leitoras que, através de cartas, buscam a resolução de seus problemas, dúvidas, anseios e aflições.

Em virtude dos poucos anos que as separam (e, claro, das mãos que as materializam),

Suzana Flag e Myrna compartilham os mesmos procedimentos estéticos, os mesmos valores morais, o mesmo público consumidor, temas... enfim, a mesma época histórica. Época esta, diga-se por alto, em que o anseio de ser moderno generalizava-se por toda a coletividade brasileira e as transformações no espaço urbano traziam alterações significativas ao espaço privado.

O território nacional - principalmente Rio de Janeiro e São Paulo – transformava-se em palco de tensões entre valores tradicionais e modernos. Junto à nova forma de vida, edificava-se o culto à juventude, à saúde e ao sucesso. A crença desmedida no desenvolvimento tecnológico e a necessidade de realizar os desejos de um crescente mercado consumidor mudavam a forma de lidar com o dinheiro, a beleza e o divertimento.

O homem passava a viver conforme a realidade fabricada pelos veículos de comunicação. O rádio se fazia ouvir com mais afinco, a televisão timidamente se punha a procurar um lugar nas salas-de-estar³² e a imprensa sensacionalista assentava-se definitivamente como a rainha da comunicação. Propagandas de simpáticos e inovadores produtos invadiam as páginas de jornais e revistas. Tudo passara a ser determinado: o modo de se vestir, de se relacionar, de se comportar, enfim, de viver.

Os filmes hollywoodianos ditavam regras e provocavam mudanças de comportamento, principalmente nos jovens, que se deixavam seduzir pelo *glamour* e magnetismo de seus astros. As mídias tentavam forjar necessidades a que os homens deviam se adequar para não serem excluídos: beber, fumar, beijar na boca e transgredir preceitos passam a fazer parte da nova ordem.

³² Segundo Esther Hamburguês, no texto intitulado “*Diluído Fronteiras: A televisão e as novelas no cotidiano*” In. *História da vida privada no Brasil* Vol.4 p.455, a primeira demonstração de televisão no Brasil foi realizada em 1939, na Feira de Amostras RJ e contou com a colaboração de cantores de rádio. A 4 de julho de 1950, onze anos após a demonstração inaugural, foi ao ar, através da TV Tupi de São Paulo, a primeira imagem de emissora brasileira. Durante os vinte anos posteriores, a TV permaneceu limitada a um público reduzidíssimo em função do baixo número de domicílios que possuíam aparelhos de televisão e da pequena extensão do território nacional capaz de receber os sinais da emissora, mas nem por isso deixou de ditar moda e validar condutas.

Questionamentos, resistências e refutações começam a pôr em risco os códigos de conduta e cooperam para o rompimento e superação de fronteiras preestabelecidas, principalmente no que se referia às mulheres. Práticas sociais como namoros, noivados, casamentos, separações e divórcios sofrem modificações perceptíveis.

Porém, contrariando as novas tendências, os papéis do feminino e do masculino, no Brasil, permanecem quase inalterados. As mulheres continuam sendo vistas prioritariamente como donas de casa, mães de família e esposas zelosas. Os homens seguem com os encargos da vida profissional, os perigos da rua, o sustento da consorte e o papel do pai provedor.

Enquanto aos rapazes prosseguiam sendo permitidas e incentivadas experiências sexuais com prostitutas e “mulheres levianas”, às moças solteiras cabia a moral ilibada. Tinham de respeitar os pais, acatar conselhos dos mais velhos, conservar a virgindade e a inocência sexual. Mocinhas cheias de iniciativas, que por ventura permitissem “intimidades físicas reprováveis” com namorados ou meros pretendentes, continuavam sendo apontadas como levianas e enquadradas na condição de mulheres sem valor e indignas da felicidade matrimonial:

Ficava mal à reputação de uma jovem, por exemplo, usar roupas muito ousadas, sensuais, sair com muitos rapazes diferentes ou ser vista em lugares ou em situação que sugerisse intimidades com um homem. (...) Também seria muito prejudicial a seus planos de casamento ter fama de leviana, namoradeira, vassourinha ou maçaneta (que passa de mão em mão), enfim, de garota fácil, que permite beijos ousados, abraços intensos e outras formas de manifestar a sexualidade. (BASSANEZI, 2006, p.631).

Submetidas a cuidados constantes e eternas vigilâncias, as garotas continuavam sendo ensinadas a conter sua libido em limites estreitos e a autocontrolar seus desejos, mesmo os mais manifestos.

Não obstante os desejos de mudanças que muitas traziam em pensamentos oprimidos, a idéia de que a mulher tinha um “destino natural”, e que ela havia nascido para ser a rainha do lar, a esposa perfeita e a mãe dedicada, continuava arraigada à mentalidade

comum ao período. Perpetuando a “sabedoria” transmitida por avós, mães, tias e até mesmo sogras, algumas moçoilas prosseguiram conferindo ao casamento importância extrema e achando que a felicidade matrimonial dependia unicamente do empenho feminino. A maior parte das esposas ainda se conservava sob domínio e autoridade de seus maridos e, em casa, evitava qualquer questionamento sobre a divisão do trabalho doméstico: cozinhar, lavar, passar, cuidar dos filhos eram deveres exclusivamente delas.

Ratificando toda essa conjuntura de sujeição e servilismo a que estava submetido o sexo feminino, o código civil continuou por longas décadas amparando o marido em caso de “induzimento a erro essencial” ou falta de conduta adequada por parte de sua recém-esposa. A lei previa a possibilidade de anulação do casamento, caso o marido percebesse que a noiva não era mais virgem ou desconfiasse que ela o tinha enganado.

Analisando revistas, tais como *Jornal das Moças*, *Querida* e *Cláudia*, de 1945 a 1964, Bassanezi (2006, p. 632) nos evidencia como os conselhos oferecidos pela imprensa feminina de então corroboravam para a sustentação dessa conjuntura. Diz a autora que mais do que refletir um aparente consenso social, elas (as revistas) promoviam os valores reconhecidos pela classe média, tais como a raça branca, a família tradicional e o poder masculino. Conselhos divulgados pelos magazines motivavam “as pequenas” a manter o casamento a qualquer custo, mesmo que para isso a esposa tivesse que fingir não saber da infidelidade do marido. Advertiam-nas também sobre a necessidade de redobrar os carinhos e provas de afeto para que nada desse errado em seu matrimônio. Além disso, aconselhavam as mulheres sobre como o bom desempenho nas tarefas domésticas e a boa reputação da esposa eram importantes na conquista e manutenção do casamento. Enfatizavam ainda como as esposas deveriam comportar-se frente a galanteios e flertes de outros homens, e como o cuidado com a aparência era fundamental para garantir o interesse do marido. Isso sem falar nas recomendações que faziam sobre como administrar o orçamento doméstico, como se

portar diante do consorte, como evitar uma separação etc.

Coisas do tipo “*Mesmo que um homem consiga divertir-se com sua namorada ou noiva, na verdade ele não irá gostar de ver que ela cedeu*”. (Revista *Querida*, 1954); ou “*O lugar da mulher é no lar, o trabalho fora de casa masculiniza*”. (Revista *Querida*, 1955); ou mesmo “*A esposa deve vestir-se depois de casada com a mesma elegância de solteira, pois é preciso lembrar-se de que a caça já foi feita, mas é preciso mantê-la bem presa*” (Jornal das *Moças*, 1955) eram freqüentemente apregoadas.

Conforme Bassanezi, as mulheres independentes não podiam esperar aquiescência social. Mães solteiras, por exemplo, deveriam viver somente em função dos filhos, a fim de atenuar o “deslize”. Esposas adúlteras, por sua vez, diferentes dos maridos infiéis -que tinham a seu favor a justificativa de que se comportavam de acordo com a natureza masculina- eram recriminadas de maneira explícita e rigorosamente castigadas. Mesmo mulheres hipoteticamente traidoras não eram perdoadas. Autoridades e, de modo geral, também a população absolviam, sem questionamentos maiores, crimes passionais contra esposas de moral supostamente duvidosa.

Em citação que faz de *O Cruzeiro* (28 jan de 1956), a autora explicita as normas:

[...] que atitude deve tomar um marido que se sabe enganado? Permanecer ao lado de quem o atraiçoa seria indigno de sua parte [...] Mesmo porque não se pode exigir de um marido que viva com uma mulher que lhe é infiel. [...] Num caso desses o pai tem que fazer da fraqueza das crianças a sua armadura de coragem para enfrentar sozinho as responsabilidades que deveriam ser desempenhadas a dois (BASSANEZI, 2006, p.634).

A punição maior que a mulher infiel podia receber – fora o de ser vítima do clássico crime passionai – era, segundo Carla Bassanezi, transformar-se em uma “separada”. Caso fosse submetida a tal condição, ficava - juntamente com seus filhos - estigmatizada pela sociedade. Não raro revistas femininas, apoiadas no adágio popular de que “quem avisa, amiga é”, preveniam sobre os problemas que mulheres separadas poderiam vir a enfrentar.

O desquite não abonava novos relacionamentos, ficando a desquitada sob o estigma

de concubina, caso viesse a estabelecer uma nova união. As que ousavam transgredir os padrões e se desquitavam, eram rotuladas de “mulheres fáceis”, “libertinas” e “liberadas”. Ficavam sujeitas ao assédio pervertido dos mais ignaros e, sob constante vigilância, tinham de abdicar de sua vida amorosa para não correrem o risco de perder a guarda dos filhos.

Adaptados ao quadro moderno, produtos culturais fabricados em série seguiam as tendências dos conflitos de sentimento e dos dramas vividos pelas mulheres divididas entre a paixão avassaladora e o comportamento esperado pela sociedade, mas sempre terminavam por garantir a regularidade da hipocrisia moral socialmente resguardada.

Não foi à toa que, nesse período, o samba-canção (assim como muitos outros tipos de produções artísticas que falavam de amores impossíveis, paixões proibidas, infidelidades, ciúmes, saudades, ressentimentos e esperas infinitas) ganhou espaço³³. Ali, cantando “dores e amores”, como diz a professora Maria Izilda Matos (2005, p.91), grandes nomes da música popular, tais como Dolores Duran, Antônio Maria, Lupicínio Rodrigues, Vicente Celestino, entre outros, divulgaram valores, expectativas e frustrações.

Nos versos “*Ninguém me ama/, Ninguém me quer/ Ninguém me chama/ De meu amor/ A vida passa / E eu sem ninguém/ E quem me abraça/ Não me quer bem...*”, por exemplo, Antônio Maria traz à baila experiências típicas de freqüentadores assíduos das noites boêmias de Copacabana, que, nesse tempo, diferente de outros lugares do Rio de Janeiro, como a Lapa e o Estácio, era freqüentada pelo *high-society*, políticos, intelectuais, colunistas da imprensa e visitantes em férias (Matos, 2005, p.98).

Tematizar o cotidiano noturno de Copacabana daquele período, com suas salas

³³ Segundo MATOS (2005) os sambas-canção, por terem grande potencial para a revelação da subjetivação de sentimentos e trazerem à tona vivências experimentadas, funcionam como representações culturais importantes, pois possibilitam interpretações de um tempo em que homens e mulheres se encontravam às voltas com subjetividades reprimidas e sonhos impossibilitados pela rigidez moral que, mesmo com todas as mudanças em processo, insistia em permanecer no país. Em suas palavras: “Se, por um lado, o compositor captava, reproduzia e explorava representações que circulavam elementos de uma experiência social vivida, por outro, o seu público incorporava, rejeitava, resistia a certas idéias, sentimentos e ressentimentos expressos pelo compositor” (MATOS, 2005, p.91).

pouco iluminadas e esfumaçadas, onde pares enamorados se encontravam entre uma e outra música sussurrada, seria, conforme Maria Izilda, o mesmo que resgatar as ambigüidades instaladas a partir das novas maneiras de viver que estavam sendo configuradas então. Das sessenta e duas composições de Antonio Maria, grande parte fala de dor, saudade e abandono. O amor, para ele, era um sentimento sofrido, sempre permeado de desencontros, dores-de-cotovelo, tristezas e perdas irreparáveis.

Da mesma forma, a música de Dolores Duran - ou por outra, Adiléia Silva da Rocha (nome de batismo) - tematizava as mudanças e as permanências do período que ficou conhecido no Brasil como “Anos Dourados”. Suas canções estavam intimamente ligadas à atmosfera cultural que se constituiu logo após a Segunda Grande Guerra. Cantando amores desiludidos e fragmentos do cotidiano, Dolores Duran conseguiu deixar impresso o tom imposto pela crise dos valores tradicionais -estabelecida pelas mudanças de costumes- e, de quebra, denotar as transformações que se edificavam em função dessa mesma crise:

A música de Dolores Duran ficou na memória desse território como representação dos anos dourados de Copacabana, em que se vivenciava um clima de pós-guerra com crescente esperança de se redescobrir o ser humano, libertar-se de tabus ancestrais e dependências existenciais, com um querer ultrapassar barreiras, num país assentado numa ‘tenra democracia’ que duraria pouco. Com rara sensibilidade, ela conseguiu flagrar o mistério sem esclarecê-lo, expressou de forma melódica o que todos sentiam: a paixão, tudo envolto no negro das roupas, dito ou cantado em sussurros, tendo em frente um copo de uísque e celebrando a culpa, o fracasso, os amores impossíveis e a solidão. (MATOS, 2005, p.113).

Com fortes sinais de coloquialismos, as letras de suas canções, além de ecoar o “pessimismo” que costumava envolver a noturna urbanidade carioca do período, refletiam a indefinição entre o desejo de mudanças e uma postura de obediência e aceitação diante dos padrões estabelecidos, conforme explana Maria Izilda:

De alguma forma, [suas canções] captavam representações, atitudes, hábitos, gestos, gostos que deviam ser copiados e reforçados, aceitos como conselhos. De outro lado, levavam os que as cantavam a pensar, rejeitar e/ ou refletir sob sua condição e seus sentimentos, tornando-se elemento fundamental no processo de subjetivação. (MATOS, 2005, p.23).

E mais adiante continua:

As canções [de Dolores] apresentam contradições e ambigüidades, tensões e conflitos nas relações afetivas. As mudanças nas relações entre os gêneros [feminino e masculino] são rápidas e visíveis, mas não são acompanhadas no mesmo ritmo e intensidade por todos. Ideais modernos são incorporados e os tradicionais se mantêm residualmente ativos, poderosos e simultaneamente asfixiantes e insuportáveis, contraditórios e irreconciliáveis com as novas experiências, assim, emergem tensões entre o velho e o novo, o arcaico e o moderno, o hierático e o igualitário. (MATOS, 2005, p.128).

Extraindo dos infortúnios reais o lirismo melancólico das letras de suas músicas, Dolores flagra as contradições e sedimenta situações morais preestabelecidas. Não raro, em suas canções, a cantora/compositora traduz o sofrimento e a insegurança que transtornam as mulheres de outrora. Por isso, o amor, em suas canções, tal qual em Antônio Maria, está sempre permeado de dores, perdas, saudades, remorsos, culpas e solidão.

Em versos como:

Eu desconfio que nosso caso
Está na hora de acabar
Há um adeus em cada gesto, em cada olhar
Mas nós não temos é coragem de falar”
(**Fim de caso**; Dolores Duran).

ou ainda,

Vivendo na esperança de encontrar
Um dia um amor sem sofrimento
Vivendo para o sonho de esperar
Alguém que ponha fim ao meu tormento
(**Solidão**; Dolores Duran).

ela revela a angústia existencial que nos anos de 1940 e 1950 ronda o universo feminino e sintetiza as inquietações e frustrações amorosas daqueles tempos.

Lupicínio Rodrigues, mais que Dolores Duran ou Antônio Maria, conseguiu captar e materializar as transformações sociais e sensibilidades populares que se operavam na ocasião. Com uma temática urbana fortemente carimbada pelas influências do tango e bolero, conta-nos vivências pessoais, situações e emoções experimentadas por ele ou por amigos próximos.

Também ele, cantando os “maus amores”, captou a cotidianidade e as tensões urbanas que emergiam em meio a ruas, bares e cabarés da cidade do Rio de Janeiro e em São

Paulo. De forma melodiosa e subjetiva (a maioria de suas canções estão em primeira pessoa) canta as mulheres da noite, as mulheres dos cafés, dos bares, dos teatros e, raras vezes, as mulheres do lar.

A mulher, como ele mesmo nos fala, é tema vital de suas composições: “*Quase todas as minhas canções falam da mulher. Acho que se Deus fez alguma coisa melhor que a mulher, fez para ele*”(RODRIGUES, apud MATOS, 2005, p.135). Nas representações que faz do feminino, diz ele estarem ali muitas de suas experiências pessoais mal-sucedidas:

Eu tenho sofrido muito nas mãos das mulheres, porque sou sentimental. Cada uma que me fez uma sujeira me deixou inspiração para compor algo. Tive muitas namoradas. Umas me fizeram bem, outras me fizeram mal. As que me fizeram mal foram as que mais dinheiro me deram, porque as que me fizeram bem esqueci. (RODRIGUES, apud DIAS, 1994, p.20).

Reiterando condutas disseminadas pelas revistas em voga, que, como vimos, repetiam valores e conceitos herdados das estruturas patriarcais fundantes de nossa nação, Lupicínio legitima modelos femininos tradicionais. A mulher da rua, que se opõe terminantemente à esposa honesta e dedicada, é retratada em suas canções como um objeto de desejo e fascínio, e tomada como símbolo do sensualismo e do prazer. No universo da rua, local por excelência da competição, da escolha, do erotismo, da massificação das relações, do trabalho e do prazer, encontramos as maiores culpadas pelos infortúnios do homem, tal como pode ser percebido nos versos:

Teu corpo lindo ofereces
A platéia a te saudar
Os homens, loucos, vibrando
Parecem lobos uivando
Famintos pra te abraçar...
Assisto espantado e mudo
A esse festival de carne
Do qual a estrela és tu
E à delirante platéia
Tudo tu ofereces
No show do teu corpo nu...
(**Rainha do Show**, 1955).

Ou ainda, nestes outros, onde confessa que só de longe contempla a mulher por

quem é apaixonado, já que não tem coragem de assumir um compromisso sério porque ela nunca seria somente dele:

Aqui no meu abandono
 Espero louco de sono
 O cabaré terminar
 Rapaz! Leve essa mulher consigo
 Disse uma vez um amigo? Quando nos viu conversar
 Vocês se amam
 E o amor deve ser sagrado
 O resto deixa de lado
 Vá construir o seu lar
 Palavra! Quase aceitei o conselho
 O mundo este grande espelho
 Que me fez pensar assim
 Ela nasceu com o destino da lua
 Pra todos que andam na rua
 Não vai viver só pra mim.
 (**Quem há de dizer**, 1948).

Como bem nos lembra a professora Maria Izilda, quando o assunto são as mulheres do lar, o lado conservador de Lupicínio se mostra ainda mais patente. Para ela, Lupi, como carinhosamente o chama, válida, em suas canções, comportamentos que na época eram esperados das “mulheres de bem” tais como honestidade, fidelidade, castidade, sinceridade, companheirismo, compreensão e obediência. No arquétipo da mulher doméstica, não há lugar para realizações, senão a de “rainha do lar”. A esposa dedicada, ou ainda, a mãe zelosa era sagrada e por isso não podia ser retratada com sensualidade ou erotismo:

Os versos de Lupicínio denunciavam a duplicidade feminina: sob a aparência frágil e dócil, ocultam-se a falsidade e a inconstância que levam à traição. A mulher está dominada por instintos primitivos: ciúmes, vaidade, infidelidade, crueldade. Como tem alma infantil e recebeu da natureza o instinto maternal, sua única e verdadeira vocação é a maternidade. Apesar de atribuir vários significados e predicativos às mulheres, na fronteira perceptível entre o dito e o não dito, apregoa a mulher voltada para o lar, o marido e a criação dos filhos... (MATOS, 2005, p.138).

Não há, no entanto, diferenciação entre a santa e a prostituta quando o assunto é traição. Ser infiel nas suas canções é prerrogativa feminina, não importa se no âmbito sagrado (a casa) ou no profano (a rua). Sobre o assunto, comenta Matos (2005):

Recrimina as mulheres, aponta seus erros, denuncia-lhes como “maldita”, “fingida”, “teimosa”, “perversa”, principalmente “ingrata”, “infiel-traidora” e “mentirosa”, mas também “cruel”, “malvada”, “vaidosa”, sempre muito faladeira, culpada pela infelicidade, “causa da perdição” chegando até a ser uma demoníaca

“semente do mal”. (MATOS, 2005, p.136).

Diz Maria Izilda, ainda, que a concepção negativa do feminino nas composições de Lupicínio Rodrigues contrasta com o universo masculino que ele configura. Segundo ela, o compositor legitima a superioridade masculina quando opõe o universo dos homens ao das mulheres. Em oposição a elas, eles, em suas composições, são fiéis, sinceros, isentos de emoções, provedores, viris, firmes e trabalhadores; zelam pela tranquilidade doméstica e sabem bem a diferença entre a rua e o lar. Se acaso há um deslize de conduta masculina, a culpa só pode ser delas, como nos mostra uma de suas letras:

Todos falam que sou um perdido
Um perdido pro mundo
Quando eu passo, os falsos amigos,
De mim acham graça
E murmuram, ali vai um ébrio
Cheirando a cachaça
Essa vida que levo, bem sei, não é vida normal
Vou contar a vocês, minha história
Este drama que me destruiu
Tive alguém que amei com loucura
Este alguém de traiu.
(Minha história, 1956).

Escritos também nessa época, os romances-folhetins de Nelson Rodrigues encontraram circunstâncias significativas para garantir seu prestígio e justificar sua existência. Apesar de reproduzirem modelos consagrados das histórias sentimentais e aventureiras e perderem parte de sua originalidade por efeito de sua ligação com o caráter reentrante da velha fórmula folhetinesca, tais obras -explorando sonhos e frustrações, hábitos e condutas- reproduziram os modelos preestabelecidos de homem e mulher, de namoro e casamento, de organização familiar e natureza humana.

A obediência aos rígidos padrões morais brasileiros, a repressão sexual e todas as outras situações resultantes da herança patriarcal a que fomos submetidos, estão interiorizadas em quase todas as histórias desenvolvidas por Nelson dentro do gênero folhetinesco. Através das condições em que são postas as mulheres nos seis folhetins

assinados com os pseudônimos de Suzana Flag e Myrna (e também nos dois escritos por “ele-mesmo”, como adiante veremos), é possível montar um amplo quadro das mudanças que estavam ocorrendo na sociedade de então, e é justamente aí que parece estar a importância do curto trajeto do “lado feminino” de Nelson Rodrigues.

Trabalhando com temas ligados à busca da liberdade, ao prazer e, principalmente, à família, essas histórias evidenciam opiniões, captam e expõem a retrógrada mentalidade de um Brasil que, apesar das movimentações progressistas e renovadoras que surgiam e começavam a agitar a cena nacional, insistia em continuar com a bandeira do atraso.

Assim como nos sambas-canção de que falávamos, a família, o casamento e o amor formam a estrutura basilar dessas intrigas. Em todas elas, a mulher tem papel relevante, mesmo quando aparecem subjugadas. Não raro, as falas das personagens femininas reproduzem os ensinamentos e conselhos divulgados pelos periódicos voltados às mulheres de então e muitos dos comportamentos assumidos pelas heroínas são extraídos desse tipo de revista, conforme pistas deixadas no próprio enredo de *Núpcias de Fogo*: “*Dóris chorava lágrimas de felicidade, como se diz nos livros da Coleção das Moças*”. (RODRIGUES, 1997, p.133).

Idéias como “*Uma esposa que não ama o seu marido talvez não mereça, do próprio, a necessária confiança. Segundo me parece, a maior garantia da fidelidade é mesmo o amor*”(RODRIGUES, 2007, p.398), ou “*No dia em que eu amar será para sempre, sempre...*”(RODRIGUES, 1998, p.110), ou então: “*O que ele devia era me pegar à força, se impor, eu quero um marido que me domine e não um bobo*” (RODRIGUES, 1998, p.116), não são raras de serem encontradas.

Sob a máscara da Myrna conselheira, por exemplo, o autor expõe e dá materialidade a um conjunto de padrões e elementos fundantes da sociedade patriarcal. A maneira como comenta certos assuntos, situações e comportamentos define pontos que regulam as

interseções entre a vida pública e a vida privada. Em cada carta que prontamente responde, em cada recomendação que amigavelmente faz e em cada conselho aparentemente despretenso que dá, muito do período histórico de que é parte vem à tona. Com sugestões do gênero “(...) *Se eu fosse você (...) aniquilaria cem mil vezes a minha personalidade aos pés da criatura amada*”, bem como “(...) *Mas, não diga nada, Sumatra. Responda à sua sogra, fazendo do seu bem-amado o mais feliz entre todos os homens*”, ou ainda “(...) *Faça-o daqui por diante ter pena de si. Como? Dizendo e repetindo que, sem ele, não viveria...*” (RODRIGUES, 2002) Myrna, cumprindo bem o papel a que se propõe, reflete a atmosfera de um tempo que se empenhava na sustentação de valores e ideais de um Brasil autoritário, hierarquizante e preconceituoso.

Para entendermos como Nelson Rodrigues em cada trama exibiu percursos e desvios de uma sociedade dividida entre a censura e a liberdade e em cada cena revolveu as aparências resguardadas por um povo hierarquizado e preconceituoso e, por fim, para percebermos como de cada protagonista ele retratou os desejos e ambições, os medos e as desgraças, os infortúnios e os sonhos reproduzidos mecanicamente por muitos leitores de então, faz-se necessário observar os detalhes na prática. Por isso, vamos a eles...

Meu destino é Pecar

O enredo de *Meu destino é pecar* é banal, similar a tantos outros enredos folhetinescos do período; mas, por meio dele é possível fazer reflexões sobre o imaginário coletivo e, ao mesmo tempo, delinear as peculiaridades do cotidiano de que viemos falando.

Trata-se da história de uma jovem de beleza nada surpreendente, que se casa - obrigada pela madrastra - com um viúvo rico, ainda preso ao amor que nutria pela primeira mulher. No primeiro quadro do livro, encontramos Helena, recém-casada, já a caminho de Santa Maria, fazenda pertencente a D. Consuelo, mãe de Paulo, seu marido. Logo ficamos

sabendo o motivo pelo qual ela se casou com Paulo, e tomamos conhecimento da repulsa que sente por ele.

Ao chegar, Leninha (como era chamada) se lança para fora do carro, pula uma cerca e corre desesperada. Levam-na para a casa-grande e lá o destino pecaminoso parece incrustar-se definitivamente na vida da personagem. Lena conhece Maurício, irmão de Paulo. De imediato, ela se fascina por Maurício, seu cunhado (que também se sente sugestionado a conquistá-la). Maurício é um belo exemplar masculino, a própria mãe tem por ele nítida preferência. Tanta beleza parece ferir o seu irmão Paulo que, além de não possuir tamanha capacidade encantatória em seus traços e gestos, traz uma imperfeição física na perna que o torna menos atraente ainda.

A raiva mordaz que Paulo sente por Maurício, entretanto, não é motivada por razão tão frívola e superficial assim, o que perturba o rapaz não é inveja do amor materno dispensado ao irmão ou sua beleza exuberante, o que impele Paulo a odiar o irmão é, acima de tudo, a traição - tema recorrente, diga-se de passagem, em toda a obra de Nelson Rodrigues. Ele tem certeza de que seu irmão e Guida (sua primeira esposa) mantinham um relacionamento.

É em virtude do caráter negativo pelo qual Paulo aparece caracterizado e também da incerteza sobre como e por que Guida fora morta que o autor consegue nos sugestionar que a morte dela não fora um acidente, e que seu marido é o principal suspeito pela tragédia.

A vida da heroína fica bastante complicada quando a meia-irmã, por quem Lena se sacrificou (casando com Paulo), aparece na fazenda. Ela chega no dia seguinte à vinda dos nubentes e atrás dela vem D.Clara, a madrastra má de nossa indignada heroína. Netinha, como é chamada a meia-irmã de Lena, perdera uma perna num acidente de bonde. Ela não sabe sobre a chantagem feita por Paulo a Lena em função da perna mecânica que lhe deu pouco depois do acidente, e nutre pelo cunhado um carinho tão terno, que chega a parecer paixão

platônica. Também não é do conhecimento de Netinha quão pérfida e dissimulada é sua mãe.

A partir daí, como acontece com muitas mocinhas das histórias fatiadas, a vida de Leninha parece estar predestinada e toma um rumo bem distante ao de seus desejos.

Uma atmosfera tensa é criada, então, por disputas de toda ordem. Personagens dispostas a tudo pela conquista de suas paixões pululam aqui e ali. Uma é Aurélia, antigo flerte de Paulo, que não hesita em enfrentar qualquer situação pelo amado. Outra é Lídia, sobrinha de D. Consuelo, que vive há anos na fazenda e aparece sempre envolta em uma atmosfera sobrenatural. Apaixonada por Maurício, Lídia fica enfurecida quando percebe que ele se interessa por Lena e faz tudo para afastar um do outro. Existe também a doce e apaixonada Regina, - ou melhor, Evangelina, como ficamos sabendo no final da trama - que abdica de tudo em nome do amor que sente por Maurício e vai morar em uma cabana no meio do mato, onde é visitada periodicamente pelo rapaz. Ela não se conforma com o desamparo a que é submetida depois da chegada de Leninha à fazenda. No desenvolver do enredo, não há episódio em que essas personagens não se encontrem em situações reprováveis, arrebatamentos sentimentais e exagerados conflitos internos.

Tal como acontece na dramaturgia de Nelson Rodrigues, os relacionamentos em *Meu destino é pecar* beiram ao doentio e propiciam o surgimento de obsessivas vontades e exacerbados embates. Na relação estabelecida entre as personagens, ora encontramos a desmoralização recíproca e discussões tolas, ora nos deparamos com o desejo velado e libidinoso, ora observamos o despeito mútuo e a obstinação incontida.

É em torno das situações que se edificam entre Paulo, Lena e Maurício que numerosas subtramas vão se formando. Lídia, por exemplo, parece tomada pela idéia fixa de conquistar Maurício e não vacila em utilizar toda a carga obsediante que a morte de Guida deixou por ali, para despertar o medo em nossa heroína. D. Consuelo, por sua vez, se horroriza de ver que o ódio existente entre os filhos se acirra ainda mais com a chegada de

Lena e se empenha em mudar a situação. Acusa a nora de ser o atual “pomo da discórdia” em sua família.

Nos episódios que se sucedem D. Consuelo tenta de todas as formas se vingar da jovem e para isso conta com sua capacidade de manipular as pessoas e com a animosidade que D.Clara (madrasta de Leninha) cultiva pela enteada. Para isso, vale-se dos sentimentos da ingênua Netinha, que parece ser a única personagem verdadeiramente boa da história; mas é frágil demais para suportar todo o preconceito social que lhe lançam os olhares alheios por causa de seu defeito físico. Não à toa seu final é similar as de outras tantas personagens de Nelson, que não conseguem se adaptar ao mundo. Ela se suicida depois de impedir que a mãe coloque em prática o plano de matar a irmã.

Regina, ao se ver desprezada por Maurício depois da chegada de Lena à fazenda, tenta se matar, cortando os pulsos, mas é salva pelo Pe. Clemente - amigo e conselheiro da família. Seus atos passam, então, a ser conduzidos pela necessidade que sente de reconquistar o rapaz e acabar com a vida da rival, o que rende à história diversos episódios.

A tudo isso, soma-se a incorpórea e obsedante presença da falecida Guida nos pensamentos daqueles que estavam fora da fazenda Santa Maria. A família dela não acreditava em desastre puro e simples e a vingança passou a ser a obsessão única de todos naquela casa. O pai promete vingar-se do genro a qualquer custo e para isso conta com os filhos Marcelo, Carlos e Rubens; com as meninas Lurdes, Lúcia e Ana Luísa e com a própria esposa D.Senhorinha.

Duas são as tentativas da família Figueiredo para liquidar aquele que julgam ser o responsável pelo falecimento da adorada irmã. A primeira diligência é frustrada. Eles confundem Paulo com Maurício que, naquele momento, tal qual o irmão, puxava uma perna por causa de um pequeno incidente ocorrido minutos antes. A segunda tentativa parece ser o momento de maior tensão da história. Dessa vez, Marcelo e seus irmãos não só capturam

Paulo, como também Lena e o padre Clemente (que, por azar, presencia quando apanham o rapaz e por isso acaba sendo levado junto). Os três são levados à casa dos Figueiredo, onde, ansiosa, a família de Guida espera vingança.

Quando tudo parece não ter mais saída, Lena vê um quadro de Guida pendurado na parede e reconhece nele Regina. Tudo, a partir daí, começa a ser esclarecido. Maurício é reconduzido à sala onde estão todos e acaba confessando que Regina é, na verdade, Guida e que eles mantêm um relacionamento amoroso desde o dia em que houve o suposto crime. Assim, a grande arquitetura de um formidável projeto de vingança é diluída.

Uma impressão de final feliz parece enfim se configurar, mas, como “desgraça pouca é bobagem” nesse gênero, o verdadeiro desenlace ainda aguarda o desvendamento de incontáveis segredos. Vemos, então, a decepção dominar o pai de Guida, que até o momento considerava sua filha uma mulher digna e de moral inabalável. Paulo é incitado pelo próprio sogro a se vingar da mulher. Ele apanha a arma que o pai de Guida lhe dá e se dirige à casinha da floresta, a fim de “lavar sua honra”. Quando encontra Guida (Regina), eles conversam e se entendem, mas Paulo volta dizendo que matara a traidora.

Maurício e o padre Clemente dirigem-se para o local, esperando encontrar uma terrível cena. Quando percebem que tudo está tranquilo, não entendem nada em princípio; mas logo Regina trata de dar os esclarecimentos necessários. Confessa a Maurício que ela é, na verdade, Evangelina, a irmã de Guida que misteriosamente desaparecera e de quem os Figueiredos evitavam falar, porque acreditavam que ela era uma pecadora que havia deixado sua casa para viver de maneira imoral. Diz que quis se passar por Guida porque sabia que Maurício só gostava de mulheres comprometidas e, como ela estava apaixonada por ele, não teve alternativa senão se passar pela irmã, já que a semelhança entre as duas era espantosa. Assume ter advogado em causa própria, quando fica sabendo que Maurício havia beijado Guida e que Lídia a estava ameaçando porque presenciara o beijo. Então, fingindo querer

ajudá-la, concebe um plano para poder se aproximar do rapaz. Porém, Guida pressente suas verdadeiras intenções e, como também já estava envolvida pelo rapaz, resolve assumir seu caso com o cunhado e fugir. Para garantir sua vitória nessa disputa, Evangelina conta que conseguiu boicotar o plano de fuga da irmã, trocando o bilhete que Guida havia escrito para Maurício. Admite ter se aproveitado da morte da irmã para tomar de uma vez por todas o lugar dela no coração do rapaz.

O motivo exato da morte de Guida não nos é revelado. Ficamos com a impressão de que tudo realmente não passou de um acidente e, dessa forma, Paulo livra-se de uma culpa que o tornaria desmerecedor de um destino ditoso. Por causa da atenção e cuidados que Paulo dispensa a Lena durante o episódio em que ficam sob o domínio dos Figueiredo, ela consegue perceber as verdadeiras qualidades do marido e se rende a seus encantos interiores, deixando de lado o desejo carnal que a prendia ao cunhado. Paulo confessa a ela que, depois da morte da primeira mulher, ele não queria mais viver e que por isso resolveu fazer uma boa ação, casando com uma menina necessitada, para que ela herdasse sua fortuna (o que o torna ainda mais bondoso e digno da felicidade). Nessas alturas, para consolo geral de todos, o defeito físico de Paulo começa a ser abrandado com a ajuda de fisioterapias, uma vez que uma mocinha tão boa sempre tem, no gênero folhetinesco, a recompensa de terminar com alguém muito próximo à perfeição. Maurício, por sua vez, acabou feliz ao lado de Evangelina, na cabana de troncos no meio da floresta. Já D. Clara, foi expulsa da fazenda pela própria enteada e D. Consuelo, depois de fazer as pazes com a nora, teve a grande felicidade de realizar o seu sonho de ser avó.

O pleno sucesso da magia desse romance, no entanto, não está na fórmula folhetinesca, como em princípio possa parecer, mas na maneira como essa composição, ao mesmo tempo em que corrobora para a manutenção do “*status quo*”, atua sobre a coletividade, refletindo o imaginário social e as características históricas que a criaram

Escravas do Amor

Escravas do amor também não foge à regra. Ela é sem dúvida uma das narrativas mais desvairadas de Suzana Flag. Começou a ser publicada em setembro de 1944, ainda sob o impactante sucesso de *Meu destino é pecar*. Divulgada em *O jornal*, inundou as bancas com tanta notoriedade que, mal terminou sua edição folhetinesca, foi editada em livro e vendeu um grande número de exemplares.

Suas ações parecem nunca ter um fim, não há um clímax único e, devido à fragmentação e fugacidade da intriga, detalhar todas as aventuras sobre as quais “a autora” se deita, é, como acontece com *Meu destino é pecar*, deixar-se enredar pela própria trama.

Retentora de uma velocidade próxima a dos filmes, encontramos nessa obra um puro desvario imaginativo. São cerca de quarenta capítulos com romances proibidos, perseguições, raptos, suspense, traições, animais ferozes, horríveis vilões, troca de bebês, homicídios e um número inacreditável de personagens tipificadas e de fatalidades que acabam por delatar o ridículo de algumas situações, o sentimentalismo piegas das personagens e o gosto duvidoso pelo excesso melodramático.

Sem destruir a noção de continuidade e totalidade do enredo, Nelson, ou melhor, Suzana, num único capítulo, entrelaça dois, três episódios paralelos, garantindo, dessa forma, os tentáculos ficcionais que ajudam a esticar a narrativa e a constituir um painel interessante do gênero folhetinesco. Esse ritmo frenético disfarça a falta de verossimilhança e encobre a insuficiência de qualquer sensatez lógica.

Embora pareça apresentar uma só trama, há duas histórias acontecendo concomitantemente nesse livro. A primeira e mais longa está vinculada a misteriosos e “sobrenaturais” acontecimentos, iniciados com a morte de Ricardo, noivo de Malu. A outra - interligada à primeira por coincidências espantosas - refere-se a um desconhecido fato do passado da família Maia.

Numerosos episódios vão moldando uma lenta e mutante configuração das heroínas. Mãe e filha se alternam como protagonistas das histórias e vão “contracenando” com as abundantes personagens que a todo momento entram e saem de “cena”. São garçons suspeitos, tias solteironas, choferes ardilosos, desconhecidos de caráter duvidoso, maníacos obsessivos, criados intrometidos e voluptuosos amantes que ajudam a configurar um enredo denso em peripécias e suspense.

O ódio entre Malu e sua mãe (D. Lígia) parece ser o motor de várias ações e maquinações diabólicas que se desencadeiam. Mas, só parece. Tudo o que ocorre na vida das heroínas é, na verdade, parte de um plano diabólico arquitetado pelo Professor Jacob, o real vilão do enredo.

O desenrolar de todos os incontáveis incidentes até o final da narrativa não têm outro intento que não seja esclarecer aos leitores por que as situações presentes, vividas pelas personagens, são tão conflituosas e por que elas merecem o tão sonhado “final feliz”. Diferente de suas tragédias, os laços familiares despedaçados em virtude da briga entre os membros que constituem o núcleo familiar se recompõem no final e a harmonia volta a reinar soberana. O término da história, aliás, não poderia ser diferente: venturoso, como quase todos os folhetins.

Minha Vida

Escrito depois de *Meu destino é pecar* e *Escravas do amor*, o romance autobiográfico *Minha Vida* é a terceira obra de Suzana Flag e poderia se chamar, segundo a melodramática autora, “*Romance triste de Suzana Flag*”. Foi. Chegou ao público de forma picada, através da revista mensal *A Cigarra*, de julho de 1946 a fevereiro de 1947. Nos meses em que a obra estava sendo publicada, *A Cigarra* conseguiu aumentar sua tiragem de 80 mil exemplares para 107 mil no final, tornando-se o mensário de maior circulação do Brasil.

Saíam três ou quatro capítulos por edição, num total de vinte e seis, todos interrompidos em momentos decisivos e, por isso mesmo, ansiosamente esperados. Em setembro de 1946, antes mesmo do término da publicação seriada, *Minha Vida* foi transformado em livro, com igual número de capítulos (26 ao todo) e vendido não com menor sucesso.

A biografia de Suzana é tão aleivosa quanto as histórias de suas personagens. Já no primeiro capítulo, quase ficamos sem fôlego. A felicidade irrefragável de seus quinze anos é conspurcada pelo suicídio de seus pais. Primeiro a mãe, que se envenena depois de rogar-lhe uma praga e confessar-se adúltera ao marido. Logo em seguida o pai, que não suportando a idéia de ter sido traído pela mulher, dá um tiro na própria cabeça minutos depois de chamar de cínica a esposa morta dentro no caixão.

Daí para frente são mais de duzentas páginas de arrebatamentos sentimentais e seqüências melodramáticas temperadas com uma dose nada modesta de sensualismo, diálogos mais que comprometedores e profusas porções do que Nelson Rodrigues tem de sobra: obsessão.

Tudo passa a girar em torno de disputas amorosas bastante mórbidas. No centro, dois homens disputam o amor de Suzana: Jorge (suposto amante da mãe de Suzana Flag) e Tio Aristeu (irmão de criação do pai da jovem). Concomitantemente, as outras mulheres da história (tanto as tias de Suzana como as irmãs de Jorge) aspiram aos pretendentes da heroína.

A tudo isso, soma-se uma atmosfera de rivalidade consangüínea configurada pelas insinuantes situações vividas entre D. Marta (avó da heroína) e Jorge; e, posteriormente, pelas circunstâncias sobrecarregadas de ódio, ciúme e paixão protagonizadas pelo triângulo amoroso composto por Noêmia (irmã de Jorge), Suzana e tio Aristeu.

Do começo ao fim da trama encontramos um desvario de aventuras e peripécias. Ilhas inabitadas, mares revoltos e lutas desmedidas (travadas em lugares bastante inóspitos)

invadem as cenas. Paralelamente, enquanto o impasse amoroso entre Suzana, Tio Aristeu e Jorge não se resolve, numerosos casos de traições e desapontamentos amorosos são configurados. O jogo de sedução entre Jorge e Suzana fica cada vez mais repleto de levandades, arrebatamentos e blefes; mas é tio Aristeu quem, depois de muita luta, vários desvarios e ações mais que reprováveis, consegue arrebatá-la o coração da jovem e com ela viver o tão famoso “final feliz”.

Núpcias de Fogo

Núpcias de fogo é a quarta obra de Nelson Rodrigues sob o pseudônimo de Suzana Flag. Publicada em 1948 em uma coluna diária de *O jornal*, segurou o fôlego de seus leitores por 61 capítulos, de 4 de agosto a 12 de setembro daquele ano. Simultaneamente saiu em *O Cruzeiro* e seu sucesso como folhetim só não foi maior porque Nelson, nessa altura dos acontecimentos, já tinha em seus planos o desejo de enterrar definitivamente sua “versão feminina” para dedicar-se inteiramente a suas peças teatrais.

Do romântico folhetim inicial, encontramos em *Núpcias de fogo* a estrutura maniqueísta, o tema da vingança, a disputa travada entre irmãs rivais, a indefesa heroína - abandonada à própria sorte-, o belo e irresistível mocinho – hábil em despertar paixões e discórdias-, a vilã malvada e sem escrúpulos. As ações folhetinescas desse livro, tal como aquelas encontradas nos primeiros folhetins românticos, movimentam a trama de tal forma, que fica difícil embarcar na leitura sem se deixar envolver pelas técnicas de sedução e devaneios sentimentais espalhados por toda a intriga.

A trama, como era de se esperar, não é menos fantasiosa que a das obras anteriores. Temos a impressão, no entanto, de que há uma maior semelhança do enredo com a época em que a história foi publicada. A absorvente acumulação de peripécias parece ceder lugar, através da ambientação dos costumes e das atitudes das personagens, a uma prodigiosa

retratação da época.

O enredo apresenta a história das irmãs Lúcia e Dóris. Em um só fôlego, Suzana Flag configura o ambiente pesado e sinistro em que as duas passaram a viver depois do nascimento de Dóris (filha de d. Margarida e dr. Amarílio) e da chegada de Tia Clara (a irmã solteirona e infeliz que, a pedido de Amarílio, vem de Aimorés para auxiliar nos afazeres domésticos por ocasião do parto da filha legítima).

Tal qual Cinderela, nossa heroína sofre durante a infância os mais duros e solenes desprezos. Tão bonita quanto a doce princesa dos contos de fada e não menos injustiçada que ela, Lúcia é submetida aos caprichos e acidez da irmã mais nova, e não raras vezes é preterida pelo pai e pela tia em função dela: *“Habitou-se assim a obedecer à irmã mais moça, a transigir diante dos seus caprichos [...]. Fazia para a irmã serviços de criada: penteava, calçava as meias, cozia, cerzia, pregava botões”* (RODRIGUES, 1997, p.19).

No entanto, é em tia Clara que, segundo Castro (1997, p.6), está centralizada toda a maldade da história. Para ele, a solteirona parece *“uma mistura da bruxa de Branca de Neve com a governanta de ‘Rebecca’, só que multiplicada por cem”*. Ela é, sem dúvida, o arquétipo ficcional do mal que se instala na narrativa. Quase todas as desventuras por que passa Lúcia ocorrem por causa de sua presença maléfica e destruidora. Como vilã digna de nota que é, está sempre à espreita, articulando circunstâncias, arquitetando planos perniciosos, escamoteando fatos reveladores e interferindo negativamente no destino de nossa heroína.

Quando, porém, achamos que a história não vai passar de uma moderna e malfeita releitura das antigas narrativas infantis, Nelson se sobrepõe a Suzana, invade as cenas, esculpe as personagens e dá novo rumo à história com suas eternas obsessões. O tempo

narrativo dá um salto e vamos encontrar as duas irmãs, muitos anos depois³⁴, já inundadas por ciúmes, desejos de vingança e ódio mútuo.

Rememorando o motivo dramático de duas irmãs envolvidas com o mesmo homem - encontrado em nove das dezessete peças de Nelson Rodrigues - Dóris e Lúcia passam a disputar o amor de Carlos, um jovem que conhecem em um baile. Com a ajuda da malvada tia Clara, Dóris concebe os mais fabulosos planos para eliminar Lúcia de seu caminho e conquistar o encantador rapaz. Mas, como em folhetim o verdadeiro amor sempre vence e os mocinhos sempre acabam bem e os vilões arcam com as conseqüências de seus atos, Lúcia casa-se com Carlos, Dóris fica mergulhada em suas amarguras e tia Clara, a pior vilã da história, morre de desgosto ao ver que seu plano não deu certo.

O homem proibido

O homem proibido é o quinto e último romance de Nelson Rodrigues como Suzana Flag. Ele foi publicado originalmente entre 31 de julho e 3 de novembro de 1951 no jornal *Última Hora*, com 79 capítulos, permanecendo inédito como livro até 1981, quando foi editado com o número original de episódios. Concomitantemente, Nelson escrevia a coluna diária *Atirem a primeira pedra*, dramatizando os crimes do cotidiano, que precederam *A vida como ela é...*

Sua história, como bem nos lembra Castro (1992, p.240), começa “*igualzinha a de Minha Vida: a mãe que se mata, o pai que desaparece, a menina que é deixada aos cuidados de alguém*”. A órfã é Joyce, sua mãe, D. Senhorinha, supostamente se suicida em nome de um “*sentimento secreto e impuro*”. O pai, por sua vez, traduzindo em ato o peso profundo da

³⁴ Ruy Castro no prefácio “*Um caldeirão de Paixões*” feito em ocasião do lançamento de *Núpcias de Fogo* em livro (1997) pela Companhia das Letras, atenta que o tempo em que se passa a história não é definido: “...*pode ser a própria época em que o folhetim foi escrito -1948. Mas tempo e lugar - diz o crítico – são irrelevantes em Núpcias de fogo, porque é como se a história se passasse fora da vida real... Nenhum dos jovens personagens parece estudar, trabalhar ou ter qualquer ligação com a vida prática... não fazem nada exceto amar, odiar, sofrer, invejar ou remoer desejos de vingança...*” (CASTRO, Rui. In.RODRIGUES, 1997, p. 6).

única frase que pronuncia no velório da esposa - *“Ninguém se mata sem motivo”* - desaparece definitivamente, deixando a menina aos cuidados dos tios, D. Flávia e Dr. Dário, pais de Sônia. É Sônia quem, apesar da pouca idade -então com dez anos, apenas sete anos mais velha que Joyce - toma para si a responsabilidade da criação da menina. Tanto Joyce quanto Sônia são recriações bastante gastas de outras tantas personagens femininas de Nelson na composição das mulheres com traços frágeis e delicados.

Tudo vai muito bem entre as duas até que Joyce adoece e surge na história o belo e sedutor Dr. Paulo. Começa a se configurar, então, uma intriga digna dos mais excitantes folhetins. As duas passam a disputar o amor de Paulo, mas é Sônia quem conquista seu coração. Joyce, por sua vez, não desiste do mancebo e luta com todas as suas forças para conquistá-lo. Sônia, boa e generosa, até tenta se livrar da paixão que a consome; mas em pouco tempo percebe que é inútil resistir àquele sentimento e acaba se envolvendo com o médico.

Os episódios que seguem - sempre devidamente interrompidos em momentos decisivos - servem para apimentar a trama. Joyce aposta na sua beleza e poder de sedução para fazer com que Paulo se apaixone por ela, porém suas atitudes só tornam o amor entre ele e Sônia ainda mais sólido.

Mas, como todos os amores folhetinescos, esse também não chega a um final feliz sem antes passar por penosas provas. Por causa da imprudência de Paulo no volante, um desastre acontece. Ele bate o carro e Joyce fica cega³⁵. (Vale lembrar que esse episódio é sutilmente arquitetado desde os primeiros momentos da narrativa. Em numerosos momentos a “autora” enfatiza a beleza dos olhos da menina Joyce, o orgulho que ela sente deles e o poder de conquista que eles têm. Isso torna a situação ainda mais comovente e deixa quem lê

³⁵ A cegueira é uma das obsessões mais contundentes na vida do escritor. A simples possibilidade de uma cegueira utópica, dizia ele, era capaz de torná-lo uma pessoa melhor, pois lhe dava uma vontade obsessiva de ser bom.

ainda mais apreensivo e enternecido).

Desse acontecimento em diante, todas as adversidades passam a atrapalhar a vida dos amantes, que só voltam a se entender depois de muitos esforços e vários capítulos. Descobre-se, então, com a ajuda de Carlos (um pretendente de Joyce, que já havia aparecido no início da história), que a cegueira da menina é reversível.

Quando enfim o tão esperado final feliz parece estar próximo, a “autora” resolve postergar o venturoso destino das personagens e prender por mais algumas páginas a atenção dos leitores. Joyce, recuperada, torna a perturbar o romance entre Sônia e Paulo. Tentativas de suicídio, cartas anônimas, planos perversos, sentimentos atrozes e bofetadas estonteantes confirmam os capítulos derradeiros e encham os leitores de entusiasmo e curiosidade.

O capítulo final não foge à regra dos outros finais arquitetados por Suzana Flag. Sônia perdoa Joyce. As duas se casam na mesma igreja e no mesmo dia. Joyce, para alívio geral, logo depois da cerimônia, vai morar com Carlos em Paris e deixa que a dita felicidade se instale definitivamente no coração do casal. Num último suspiro, Suzana Flag lança, no parágrafo derradeiro, a atmosfera mágica dos romanceados folhetins: *“Houve, então, o beijo. Perderam a noção do tempo. Quando o chofer, espantado do silêncio, virou-se rapidamente, ainda se beijavam. No céu, foi mais doce o brilho da estrela solitária”*.(RODRIGUES, 2007, p.461).

A mulher que amou demais

Publicado originalmente como folhetim, entre 18 de julho e 18 de agosto de 1949, no jornal *Diário da Noite* (que então pertencia aos *Diários Associados*), *A mulher que amou demais* foi o único romance-folhetim que Nelson Rodrigues escreveu como Myrna. Com apenas 26 capítulos, o enredo, assim como o formato em que fora escrita a história, não escapa aos padrões anteriormente usados por Nelson com o pseudônimo de Suzana Flag. A

própria “Myrna” assim resume os fatos:

Vinte e quatro horas antes do casamento, a jovem e formosa Lúcia é abordada no meio da rua por um desconhecido. A moça desejaria repelir o estranho. A verdade, porém, é que este lhe causara uma impressão profunda. Jamais vira um homem tão bonito. Seu noivo, Paulo, a espera. Mas Lúcia, contra a própria vontade, aceita a companhia do belo desconhecido. Este, que se chama Carlos, diz que Lúcia não ama o noivo. Ela, espantada consigo mesma, confirma. Carlos fala num crime que estaria projetando. Desejaria o perdão antecipado de Lúcia. A moça volta para casa e declara ao noivo que não casaria mais. Todos pensam que Lúcia enlouqueceu. Intervém dona Olívia, sogra de Lúcia. Com grande assombro desta, dona Olívia revela que Carlos é irmão de Paulo. Ou, por outra, irmão de criação. Dona Olívia faz o próprio Carlos pedir a Lúcia que se case com Paulo. Lúcia responde, então, que “sim”. Depois de assumir este compromisso, Lúcia vem a saber que Carlos e Paulo se odeiam. Amaram, outrora, uma mesma mulher - a linda Virgínia. Esta morrera num acidente e Carlos acusa Paulo de ter assassinado a bem-amada. Carlos revela a Lúcia que esta se parece fisicamente com a morta. Lúcia volta para casa e encontra-se, no portão, com uma mulher que lhe parece uma gêmea de Virgínia. Ou - quem sabe? - a própria Virgínia. Lúcia duvida de si mesma. Seria uma alucinação? A desconhecida quer falar ou ver o noivo de Lúcia. Declara ignorar o próprio nome, pois perdera a memória. Só se lembra de uma coisa. Aliás, de um nome: Paulo. Quer saber se o Paulo de Lúcia é o seu. Lúcia chama o noivo. Coloca-o diante da desconhecida. Paulo nega que a conhece. Mas foge, como se ela fosse um fantasma. Lúcia está certa de que se trata da própria Virgínia. Acidentalmente, Carlos encontra-se com a estranha mulher. Acontece, então, a catástrofe: Paulo é assassinado. (RODRIGUES (Myrna), 2003a, p.179-180).

O livro atinge seu ápice dramático nos capítulos terminais, quando a morte de Paulo é esclarecida e todo o mistério que envolve a volta da misteriosa Virgínia é desvendado. Ao contrário do que tudo indica, o responsável pela morte de Paulo não é seu irmão adotivo, mas a própria Virgínia. Quando Carlos chega para se vingar do irmão (e, de quebra, assegurar seu lugar ao lado de outras personagens de Nelson Rodrigues que prejudicam de modo irreversível os próprios irmãos), ele o encontra morto.

Virgínia como que respondendo a um instinto brusco e irresistível (visto não ter agido por vingança, uma vez que até então não se lembrava de que Paulo era o verdadeiro responsável pela sua situação) já havia cravado nas costas de Paulo um punhal. Ficamos sabendo, então, que foi Paulo o responsável pelo desaparecimento temporário de Virgínia. Para vingar-se de Carlos (por quem a bela mulher o trocou) ele tenta assassiná-la. Mas, como a pancada que desfere na cabeça da moça apenas a deixa provisoriamente com amnésia, resolve mantê-la numa casa no meio da floresta, longe de tudo e de todos.

Sem saber de nada, Lúcia, para proteger Carlos, deixa, como prova no local do delito, suas digitais e um brinco, a fim de que pensassem ter sido ela a assassina. Os dois fogem, jurando cumplicidade absoluta. Três dias depois da fuga, porém, ficam sabendo que Virgínia confessara o homicídio e que, depois de recuperar a memória, se suicidara. Os amantes (Carlos e Lúcia), libertos do receio que os consumia, vivem, então, felizes para sempre.

6.1 A fórmula e a forma

No que tange à fórmula narrativa empregada por Nelson Rodrigues nas cinco obras assinadas por Suzana Flag e naquela assinada por Myrna, embora sem plano prévio e com a tarefa de agradar ao público, segue um movimento que, com algumas pequenas mutações, vai ecoar por todas as suas tramas. Os folhetins firmados pelos pseudônimos rodriguianos se mantêm fiéis à disposição estrutural do romance folhetinesco, com sua narrativa fortemente calcada em desventuras amorosas de personagens movidas por oposições como fidelidade e traição, virtude e vício, honestidade e desonestidade, bem e mal...

Estruturalmente, como os textos são demarcados pela forma externa em que são apresentados, ou seja, pela forma fragmentada imposta pelo cotidiano do jornal, eles trazem variados processos narrativos, muitos dos quais submetidos à pressão diária infligida pela clientela. Diz João Barreto da Fonseca:

Seguindo o manual de instruções do gênero folhetim a organização em capítulos de histórias de amor e vingança em picadinhos condiciona a escrita à necessidade de revelações a conta-gotas, as quais são adicionadas imagens estereotipadas, na tentativa de atrair a atenção do leitor e atrelá-lo a um ritmo de publicação e de consumo de jornal. Com forte noção de sobrevivência, Suzana/Nelson fez do corte, do ponto final do dia, uma arte profunda: cada capítulo, cada deixa, uma curiosidade, um adiamento angustiante. As revelações a cada capítulo e a suspensão de fatos para serem lançados em episódios seguintes implicam a desconstrução de imagens fixas, colocando na linha de tensão os tratados de civilidade, os bons costumes e as maneiras decentes das primeiras linhas. (FONSECA, 2001, p.4).

Como foi possível perceber, em todas as tramas, o gosto pelo excesso impera e a

abundância de cenas contribui para que se instalem dificuldades de explorar o fio narrativo principal. Inicialmente, acontece a localização da ação. Os ambientes são escolhidos segundo um arquétipo já conhecido pelos entusiastas do gênero. São lugares que sempre se acham estreitamente ligados à intriga e em função dela, mas, como nos lembra Rui Castro (In RODRIGUES, 1997, p.6), são bastante indefinidos. E, justamente por causa dessa falta de definição clara no tempo e no espaço, é que acabam convivendo bem com repertórios contemporâneos da época em que foram escritas.

Geralmente, o espaço em que se principiam as ações é interno. Nesse ambiente fechado - via de regra a casa da heroína - já nos são oferecidos indícios da classe social a que pertencem os protagonistas da narrativa. No decorrer da história, a trama se expande pelos arredores, onde são encontrados precipícios, florestas, fazendas, bosques, cavernas, mausoléus, choupanas, castelos, mansões, subterrâneos, ilhas desertas, praias desabitadas e outros tipos de constantes obsessivos que representam a aventura, o perigo, a ousadia, a relutância e, já no final da aventura, a tão sonhada felicidade.

É também no início da história que são aos leitores apresentadas as personagens, as quais, diga-se de passagem, estão sempre arrebatadas pelo desconhecido, pelo perigoso ou pelo proibido. Como acontece em seu teatro, aqui também não há lugar para individualidades, apenas representação e máscaras sociais. São maridos inconformados com a traição - como o pai da própria Suzana Flag, em *Minha vida*, que se mata após descobrir a infidelidade da esposa; são mulheres infelizes - como as que perturbam a vida da doce e meiga Leninha, de *Meu destino é pecar*; são amantes determinadas e ambiciosas - como Glorinha, a menina perdidamente apaixonada de *Escravas do Amor*; são irmãs invejosas - como Dóris de *Núpcias de Fogo*; ou ainda tias solteironas e sorumbáticas - como tia Clara e tia Hermínia; sogras possessivas - como D. Consuelo; cunhadas invejosas - como Noêmia; mulheres frágeis e dependentes - como Netinha; homens rústicos e irresistíveis - como Tio

Aristeu; esposas resignadas frente aos problemas da casa e da família -como D. Lígia...

Tanto quanto os heróis típicos das produções da *mass media*, as personagens folhetinescas de Suzana Flag e Myrna se associam ao que Morin chamou de “tirania do *happy end*”, isto é, a necessidade de terminar a ação feliz. As provações por que passam suas personagens - ao contrário daquelas da tradição milenar em que o herói “apazigua com seu sacrifício a maldição ou cólera do destino” - são de breve permanência. As mocinhas até chegam a padecer com intensidade suficiente para purificar o mal e o pecado, mas seu sofrimento é passageiro, já que o final feliz é arremate imperativo.

Concomitantemente à exibição das heroínas e personagens secundárias, é instaurado o elemento chave do enredo: geralmente um acontecimento súbito e surpreendente na pacata e desinteressante vida da protagonista. A partir daí, infinitas intrigas se imbricam e dão corpo à narrativa. Através de um interminável “processo de gavetas”, Suzana lança mão do “exagero amplificador”³⁶ e, de embuste a embuste, consegue amplificar os tentáculos enredacionais.

A fabulação parece perder-se em meio a tantas peripécias e interrupções. O desfecho das ações é suspenso em momentos decisivos e a expectativa dos leitores é protelada com a inserção de coincidências e repetições. Com isso, nosso autor mantém o suspense e impede uma visão totalizante da história por parte do leitor, que a essa altura já está tão envolvido com a trama, que pouco preocupado se mostra com a coerência narrativa.

Na verdade, não há, por parte do autor, uma preocupação em fornecer explicação lógica para os fenômenos pouco verossímeis. Os fatos são narrados com tal agilidade, que a falta de identificação mimética é encoberta pela rapidez da narração. O liame das histórias só é alcançado em virtude do caráter predominantemente sentimental que apresentam os

³⁶ A respeito do “processo de gavetas” e do “exagero amplificador” consultar Marlyse Meyer. *Folhetim. Uma História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª. Edição, 2005. p. 160.

enredos. Encontros e desencontros permitem que, no epílogo, se desvendem os caminhos que ligam episódios aparentemente dispersos.

Os diálogos, repletos de emotividade, constroem imagens que vão ao longo do texto definindo os padrões sociais e o espírito retrógrado imposto aos e pelos homens da época. A forma da fabulação escolhida, ainda que singularize o mistério, perpetua as convenções e os valores ancorados em experiências da atualidade de seus leitores. Através de crimes, raptos, sedução, paixões, ódios, ciúmes, vinganças e ambições, que, diga-se de passagem, se aproximam dos eventos registrados nos jornais do período, o autor mostra valores capazes de sustentar as ideologias e as deformações de conceitos morais impostos pela sociedade.

Já na eleição dos títulos é possível perceber como o lado melodramático do autor se exacerba ainda mais na pele de Suzana Flag e Myrna. Assim como acontecia nos melodramas históricos, Nelson Rodrigues, como mulher, dispensa atenção especial aos nomes escolhidos para suas obras folhetinescas. Títulos como *Meu Destino É Pecar*, *Núpcias de Fogo*, *O Homem Proibido*, entre outros, estão carregados de forte carga libidinosa e sugerem o patético da situação principal na qual estará a heroína submetida no decorrer da trama. Tal qual as manchetes escandalosas de seus primeiros anos como escritor, esses títulos funcionam como chamariz à clientela e revelam particularidades sobre gostos e interesses do cotidiano da época. Todos eles estabelecem uma relação direta com a composição do público a que se destinam, ou seja, homens e mulheres³⁷ simpatizantes do aspecto libidinoso que

³⁷ É bom ressaltar -para que não reste dúvidas sobre o público a que se destinavam as obras de Suzana Flag- que na busca da adequação ao gosto do “leitor médio brasileiro”, Nelson Rodrigues criou uma vasta galeria de voluptuosas personagens e situações capazes de seduzir tanto mulheres quanto homens. Conta-nos Rui Castro (1992, p.187) que muitas foram as manifestações de adesão aos textos da “escritora”. Nas histórias que narra, é possível perceber que Suzana faz sucesso com ambos os gêneros. Duas singulares circunstâncias destacadas por Castro confirmam isso. A primeira refere-se ao dia em que dezenas de velhinhas não conformadas com um erro da gráfica invadem a redação de “O Jornal”, na Avenida Venezuela, porque queriam saber como a história da véspera havia continuado. A segunda e mais interessante, refere-se a cartas enviadas por um presidiário para Suzana Flag. Segundo o biográfico, o homem se declarava a Suzana Flag sem saber que, na verdade, ela era Nelson Rodrigues. “Nelson respondeu-lhe com cautela - acrescenta Castro - insinuando que Suzana Flag era casada ou estava por casar. O presidiário conformou-se e, tempos depois, voltou a escrever, comunicando o seu próprio casamento na prisão e convidando-a para madrinha”. (CASTRO, 1992, p.187).

acompanha o gênero.

Escravas do Amor, por exemplo, sugere uma ação concentrada em torno da mulher entregue aos caprichos da paixão e dos desejos incontidos. *O Homem Proibido*, *Núpcias de Fogo* e *Meu Destino é Pecar*, por sua vez, além de sugerirem a existência de amores delirantes (que atraíam as mulheres românticas de então), recriam imagens próprias à “estética do espetáculo”, com vistas a utilizar o elemento sexual como apelo e reiteração do ideário masculino.

Mas é o título “*A mulher que amou demais*” o mais significativo de todos. Encontramos nele dois dos elementos mais explorados por Nelson Rodrigues como Suzana Flag e Myrna: a figura do amor sem limites e a da mulher apaixonada. Tal como fazia em sua coluna de conselhos *Myrna Escreve*, “a autora”, nessa obra, traz à tona ponderações sobre como a mulher é refém de seus próprios sentimentos, em especial da paixão.

É a própria Myrna quem anuncia ser o livro uma dedicatória “às mulheres que estão, às que já estiveram e às que se vão apaixonar”. Em um artigo publicado no mesmo dia em que lança o primeiro capítulo de seu romance, Myrna antecipa as desventuras por que passará Lúcia, a protagonista e, de quebra, torna evidente sua teoria sobre os limites do amor, ou melhor, a falta deles:

Na vida sentimental da criatura, existem umas poucas verdades eternas. Uma dessas verdades é a seguinte: “Pouco amor não é amor”. Sim, não há possibilidade de meio-termo. Ou muito ou nada.[...] qualquer um de nós pode saber se ama ou não. Basta que se concentre um pouco, e veja “até onde” ama o ser amado. Se descobrir o limite, se considerar que ama até certo ponto, pode despedir o pretendente. Porque, na verdade, sente, por ele, tudo: amizade, inclinação, simpatia, menos amor. [...] O que há de trágico no amor, de positivamente trágico, é que “faríamos tudo”, é que não há uma medida para o nosso altruísmo, a nossa abnegação, o nosso sacrifício. Direi mais: é no amor que o sacrifício deixa de o ser. (RODRIGUES, 2003a, p. 17).³⁸

Pelas palavras da “autora” é possível captar o combustível que move todas as personagens folhetinescas de Nelson Rodrigues, assim como a tônica que estimula e alimenta

³⁸ Coluna de Myrna publicada no *Diário da Noite* em 18.07.1949.

os enredos. A dimensão romântica que ela dá ao amor nos fornece a chave para a compreensão das engrenagens que edificam as estruturas e as personagens de suas “histórias fatiadas”. É principalmente em torno dos sentimentos amorosos (e das relações familiares, como mais adiante veremos) que os mecanismos ficcionais em operação podem ser visualizados.

O amor é tido como uma manifestação de força³⁹. Os que amam amenizam quaisquer adversidades em nome da valoração que dão ao sentimento e, para o defenderem, são capazes das mais audaciosas atitudes, inclusive matar e morrer. É o que acontece, por exemplo, em *Escravas do amor*. Dr.Carlos, desesperado por achar que sua esposa já não o ama e quer trocá-lo por Cláudio (de quem ainda não sabe ser o pai), pensa em matar e morrer, como pode ser observado no trecho:

Seu plano [o de dr.Carlos] estava formado: ia matar-se. E por mais que procurasse achar uma possibilidade de salvar a si mesmo, não encontrava. Chegou à janela; a mão já apertava a coronha do revolver. Teve uma expressão abalada:

-Ele!

Era Cláudio, realmente, que passava a distância, pela frente da casa. [...] Vendo a figura de Cláudio -naquele momento supremo-, dr. Carlos teve uma inspiração súbita que mudou totalmente o curso dos seus pensamentos. Disse, olhando o rapaz, que se afastava lentamente:

- Eu me mato, sim. Mas antes liquido esse camarada. (RODRIGUES, 2001, p. 525).

Também em *Meu destino é pecar* a falta de limites no amor leva Paulo a pensar em matar a esposa; e ela a querer morrer:

Lena entrou no quarto pensando: “Devo ter febre”. Não quis acender a luz; encaminhou-se para o oratório. Ajoelhou-se diante da imagem [...] Ouviu a voz de Paulo- Tem coragem de rezar depois do que fez? [...].

Viu o revólver na mão do marido. O cano estava voltado para ela.

-Eu não disse que matava você, se você se metesse com Maurício? [...]

Ela podia correr, gritar ou se ajoelhar aos seus pés pedindo perdão. Mas não se mexeu. Estava incrivelmente serena e seus olhos não refletiam nem medo, nem

³⁹ Cabe antecipar que tal ideário é muito semelhante àqueles de suas peças teatrais, crônicas, memórias ou conselhos sentimentais. Só para termos uma noção de como as idéias de Myrna sobre o amor são parecidas com a concepção que o próprio autor tem sobre o tema, basta retomarmos uma das declarações de Nelson Rodrigues, publicadas anos mais tarde em suas memórias e confissões: “Mas, como ia dizendo, continuou o meu romance com Lúcia. Pouco a pouco, fui dizendo as coisas que são tudo para mim: - ‘Todo amor é eterno e, se acaba, não era amor’. E dizia: - ‘Quem nunca desejou morrer com o ser amado não amou, nem sabe o que é amar’. As nossas conversas eram tristes, porque o amor nada tem a ver com alegria e nada tem a ver com felicidade. Quando nos casamos, eu lhe disse: ‘Nem a morte é a separação’. Ela concordou que nada é a separação”. (RODRIGUES, 1993a, p. 47).

espanto. Erguia-se diante do marido como se realmente esperasse e desejasse a morte. [...]

“Seria até bom”, era o que ela pensava. [...] Morrer antes de pecar e não depois, morrer com a boca ainda pura do pecado. “Eu ainda não pequei e posso morrer”. [...] Cerrou os lábios, desejando um descanso, um repouso tão doce e completo de corpo e alma, como só a morte pode dar. (RODRIGUES, 1998, p.353-354).

Em *Minha vida*, além dos pais de Suzana Flag e Tia Hermínia, temos como modelo desse ideal de amor Jorge, que não hesita em assassinar Cláudio e tio Aristeu pelo amor que diz sentir por Suzana:

- Matei por sua causa, para salvá-la – não se esqueça disso. E só lamento uma coisa – que não tivesse sido o “outro”.

- Quem?

Aristeu. Eu o mataria com um prazer muito maior. Foi pena: Deus não quis!

Protestei:

- Não fale em Deus, não use o nome de Deus! [...] Ele soprava no meu ouvido, seus lábios encostavam na minha orelha:

- Eu sabia que você vinha falar com Cláudio. Sua avó e Maria Luiza me haviam dito. Subornei aquele empregado mudo e vim seguindo você, sem que ninguém soubesse. Trazia o punhal que sua avó me arranhou. Alguma coisa me dizia que isto ia acabar em desgraça. [...] Esperei mais um pouco. E quando ele quis levar você, eu, que já estava com o punhal nas mãos, avancei para ele e enterrei tudo, até o cabo. (RODRIGUES, 2003, p. 217).

Vale lembrar que a exaltação do amor como valor supremo da existência é um dos artifícios mais relevantes na elaboração de obras voltadas às massas. É através do tema do amor que, na maioria das vezes, segundo Morin (2005), o processo de identificação das massas com a ficção se realiza:

A natureza semi-imaginária do amor vivido permite a irrigação constante do imaginário pelo real, do real pelo imaginário. A tal ponto que foi possível dizer que, sem a literatura, o amor não existiria. Mas, reciprocamente, sem a necessidade de amor, toda uma literatura não existiria. O amor é, portanto, por sua própria natureza, grande faixa oscilatória entre o imaginário e o real. As osmose entre o amor imaginário e o amor real são tanto mais múltiplas e interfecundantes quanto o amor da cultura de massa é, de fato, profundamente realista. Em outras palavras, o amor da cultura de massa busca seus conteúdos na vida e nas necessidades reais (individualismo privado moderno) e lhes fornece seus modelos. (MORIN, 2005, p.136).

Ele (o amor) é tomado como o tema central da felicidade moderna. É exclusivamente através dele que a conversão do estado de degradação moral para a nobreza espiritual pode, nesse tipo de narrativa, ocorrer. Somente pela necessidade absoluta da aventura amorosa é que, na ficção, conforme o crítico, impedimentos familiares são superados, barreiras sociais

são transpostas e obstáculos das mais diversas naturezas são suplantados.

Ao investigar os contornos do amor, Nelson, oculto sob as belas unhas vermelhas de seus pseudônimos, nada mais faz que efetuar essa conjugação entre o real e o imaginário coletivo de que nos fala Morin. Para lá de seu efeito de entretenimento, vemos reverberar as histórias do mundo vividas pelos leitores e, de quebra, o que o próprio autor presume ser o ideário feminino.

Apesar da aparente superação dos limites sociais, Lúcia (a protagonista de *A mulher que amou demais*), tal qual muitas das heroínas desenvolvidas por Suzana Flag, não foge ao padrão de mulher dependente, fiel, obediente e restrita ao universo doméstico. Aparece, em geral, submissa, curvando-se ante o poder físico e coercitivo do homem que ama. Quando a vemos afirmar: “- *Sou incondicional assim. [...] Mas todas a mulheres que amam são assim, não são? Incondicionais?*” (p.70), logo algumas das mais corriqueiras características atribuídas por Nelson à alma feminina ressoam contundentes.

Myrna, como vimos antes, recomenda, em sua coluna de conselhos sentimentais, a jovialidade e o entusiasmo das jovens meninas-moças. As prescrições que faz sempre parecem estar em consonância com os ideais defendidos por grande parte da sociedade do período pós-guerra. Tanto em suas histórias quanto nos enredos assinados por Suzana Flag, o amor recíproco é valorizado, mas o devotamento e a retidão de caráter feminino devem prevalecer, sejam quais forem as provas por que as mulheres estejam passando.

Não por acaso o tema da “violência contra a mulher” é um dos assuntos mais explorados por Nelson Rodrigues. Nas histórias fatiadas do dramaturgo, a exposição da brutalidade dos homens é marca indispensável. Em *Minha Vida*, por exemplo, a aceitação de que há uma afinidade indissolúvel entre amor e violência é evidente, como pode ser percebido no diálogo travado entre Suzana e Noêmia:

A mulher pode dizer que não, mas compreende o crime de amor; quer dizer, não o considera crime. Gosta de homens ou antes, dos amores assim violentos,

selvagens – gostam sim!

- Que mentalidade!

- O homem que matar por amor, sabe amar como nenhum. Compreendeu? Você está com medo, eu sei, estou vendo nos seus olhos.[...] - Mais isso é bom; é bom para o amor, que a mulher tenha medo do homem. Eu -está ouvindo?- só gostarei de um homem que, um dia, se eu der motivo, possa me partir em dois, me matar. Este homem eu amarei toda a vida! É preciso que eu tenha medo dele! (RODRIGUES, 2003, p.95).

A idéia de que a força bruta era necessária para controlar os instintos naturais da mulher e a de que a mulher deveria ser submissa e até se humilhar frente ao homem (caso fosse preciso), também estão presentes nas entrelinhas de *Meu destino é pecar*, de que o trecho abaixo é amostra:

E não teve tempo mais de nada. A mão dele se erguia, sem que ela, de momento, pudesse imaginar o que ia suceder. Foi atingida no rosto, de lado, e com tanta força, que tonteou, cambaleou, sentiu uma névoa passar na frente dos olhos, e sacudiu a própria cabeça, para se libertar da tonteira. “Ele me esbofeteou, ele me bateu”, foi o seu sentimento profundo. (RODRIGUES, 1998, p. 440).

Segundo Tranquilin Silva (1999), algumas atitudes assumidas pelas personagens folhetinescas de Nelson Rodrigues ilustram de forma significativa como o autor vislumbra a relação entre violência e prazer. Reiterando a tensão entre as dimensões sócio-histórico-culturais e aqueles sentimentos primordiais que fazem parte da natureza dos indivíduos, a autora consegue mensurar a inter-relação estabelecida entre agressão e satisfação e, de quebra, dimensionar o valor que a conexão entre cultura e natureza adquire no desenvolvimento das tramas:

A violência provoca sentimentos de raiva, fúria, ódio, mas pode, também, causar prazer, um prazer consentido pela natureza e não permitido pela cultura. Por esse motivo, as atitudes decorrentes desse ato podem tornar-se estranhas aos olhos da sociedade.[...] Receber uma violência e, como consequência, sentir prazer agudo e encanto desconhecido é um sentimento que parece arremessar os indivíduos para as fronteiras do instintivo, da natureza. (SILVA, 1999, p.171).

É o que podemos perceber no contexto sadomasoquista do trecho abaixo:

Os inimigos rolavam no chão! Tio Aristeu mais forte, porém o ódio dava força a Jorge, uma trágica força nervosa. Já havia sangue no chão e as respirações se misturavam, o cheiro de suor –uma coisa nauseante, de enjoar o estômago. Mas havia, talvez, no fundo de cada uma de nós, mulheres, uma espécie de prazer, secreto, inconfessado, agudo, diante da cena bestial. [...] Nenhuma das mulheres estava em condições de articular uma palavra. E o que havia em nós -inclusive em vovó- era o espanto, era o horror e - quem sabe? - um pouco desse deslumbramento que a mulher sente diante da força bruta. (RODRIGUES, 2003, p.

117).

Suas heroínas, seguindo o protótipo do “herói simpático” de que nos fala Morin (2005, p.91-97), são resultados dos tempos modernos, tempos esses em que se criaram condições capazes de permitir a um personagem mediano desempenhar a função de “super-homem”. Como dizíamos antes, elas buscam parecer um “sósia” natural do leitor e, para isso, procuram viver dentro de registros semelhantes àqueles a que eles (os leitores) estão habituados. Para Morin:

O imaginário começa na imagem-reflexo, que ele [o escritor] dota de um poder fantasma – a magia do sósia – e se dilata até aos sonhos mais loucos, desdobrando ao infinito as galáxias mentais. Dá uma fisionomia não apenas a nossos desejos, nossas aspirações, nossas necessidades, mas também às nossas angústias e temores. Liberta não apenas nossos sonhos de realização e felicidade, mas também nossos monstros interiores, que violam os tabus e a lei, trazem a destruição, a loucura ou o horror. Não só delineia o possível e o realizável, mas cria mundos impossíveis e fantásticos (MORIN, 2005, p.81).

Talvez por isso as prescrições de comportamento que encontramos nos enredos das “autoras” apostem na dicotomia entre os conceitos de “mulheres sérias” e “moças levianas”, tão freqüentemente discutidos nas revistas voltadas ao público feminino da época. Talvez por isso também “o beijo na boca” aparece como elemento vital em suas “histórias fatiadas”.

Nos seis folhetins de “autoria feminina”, o beijo (ou mesmo o seu impedimento) é a principal “metáfora do amor”. As dimensões eróticas que nele se esgotam geram a empatia com os representantes das classes populares e despertam a identificação projetiva de que Morin (2005, p.134) se ocupa. Para o crítico, o beijo, neste tipo de literatura, representa o encontro de Eros e Psyché: *“O beijo na boca é um ato de duplo consumo antropofágico, de absorção da substancia carnal e de troca de almas, é a comunhão e comunicação da psique no eros....”*

Cenas como esta, extraída de *Meu destino é pecar*:

Ele pedia agora, chegando aos ouvidos da menina:

-Posso beijá-la?

Netinha não teve uma hesitação, uma dúvida. Os dois rostos se juntaram, as bocas se fundiram, aquelas duas vidas pareciam unidas para a eternidade. [...]

Criava-se entre eles um sentimento de solidão absoluta, como se apenas ele e ela existissem no mundo e tudo o mais fosse um triste deserto. (RODRIGUES, 1998, p. 274).

ou ainda esta, retirada de *O homem proibido*:

Joyce recebeu o beijo. A princípio, fugiu com a boca, num vão desespero. Ele, porém, muito mais forte, com a mão por trás da cabeça da menina, imobilizou seu rosto. e Quando, por fim, ele a largou, Joyce já não sabia se tinha sido apenas beijada ou se beijara também. (RODRIGUES, 2007, p. 426).

parecem, de maneira especialmente sugestiva, captar as ambivalências da trajetória das representações da sexualidade e, mais profundamente, da formação histórico-social do homem brasileiro.

Também frases como “*O que ele devia era me pegar à força, se impor, eu quero um marido que me domine*” (RODRIGUES, 1998, p.116), ou ainda “*As mulheres gostam de homens que a fazem sofrer. [...] Sem esses estímulos violentos, não sabem amar*” (RODRIGUES, 1998, p.220) nos dão a dimensão de quantos tabus e anseios do período encontram-se instalados em cada episódio, em cada situação, em cada fala. Por meio delas fica nítido como o encanecido machismo brasileiro salienta as cores de um cotidiano em tensão e, principalmente, de como as histórias folhetinescas de Nelson Rodrigues, apesar de produzidas a partir de condições externas, refletem as matrizes culturais de que eram parte.

Nelson costumava dizer que o pecado era anterior à própria existência humana. Plagiando nosso autor para falar dele mesmo, ousamos dizer que o adultério em Nelson Rodrigues dá a impressão de ser anterior à sua própria consciência. A obsessão que cultivava por esse assunto parece ter desabrochado em tempo anterior à própria formação do autor. Antes mesmo de ser um indivíduo capaz de sustentar posicionamentos ou defender ideais, é provável que o tema já o perturbava. Em depoimento prestado ao Serviço Nacional de Teatro (SNT), em dezembro de 1974, Nelson Rodrigues confidencia a Fernanda Montenegro:

A única coisa que realmente não morre como história é o adultério, seja até um adultério de galinheiro, de galinhas etc. Faz um sucesso incrível, e o negócio de trair, mulher trair, ora esse é o destino dela. E o homem compreendeu isso. Uma coisa deliciosa, uma satisfação cruel, incrível. (RODRIGUES, 1981, p. 115).

Como é possível perceber por suas falas, a infidelidade em Nelson Rodrigues é devassidão exclusivamente feminina. Não que os homens não traíssem nos enredos que desenvolvia, mas, tal como acontecia no cotidiano da época, o adultério dos homens era tomado como um comportamento inerente ao sexo masculino e, portanto, sem gravidade. É através da representação das relações adúlteras femininas que Nelson valida a idéia defendida por Myrna de que a falta de amor impossibilita a realização plena do ser humano e também de que o lado animalesco do ser humano, se não controlado, pode vir a se impor como força destrutiva da civilização e cultura.

Ao jovem Nelson de *A manhã*, *Crítica* e mesmo *O Globo*, as infieis já eram espetáculo à parte. Ele não se cansa de dizer o quanto reportagens policiais envolvendo casos de adultérios femininos o fascinavam:

Com um ano de atividade profissional eu conhecera todas as danações do homem e da mulher (é forte dizer ‘todas’, mas vá lá). E, sobretudo, tinha um prodigioso elenco de adúlteras. Sempre que, na reportagem de polícia, cruzava com uma infiel, eu me perguntava: - ‘Por quê?’. E ia com uma tenaz e não sei se compadecida ou perversa curiosidade –apurando todas as causas de adultério.

Ainda no meu primeiro ano de repórter de polícia, trabalhei num caso que me empolgou. Imaginem vocês um rapaz e uma menina que se casam, ela com dezesseis, ele com dezoito anos. [...]

O amor do adolescente casal morreu na primeira noite. No dia seguinte, bem cedinho, a menina queria voltar para a casa dos pais. Claro que a mãe de um lado, a sogra de outro, e o pai servindo de coadjuvante, impediram a separação. Dois dias depois, segundo o testemunho dos vizinhos, ela já estava flertando com um, com outro. Moravam na rua Barão de Bom Retiro. E contam que ainda não fizera um mês de casada e já atirava beijos para os desconhecidos que passavam no bonde...(RODRIGUES, 1993a, p.208).

Essa história nos remete a outra intitulada “*A dama do lotação*”, que anos mais tarde seria publicada em *A vida como ela é...* Nela, Carlinhos, unido há pouco com Solange pelo matrimônio, se vê perturbado com a suspeita de que a esposa o traía com Assunção, seu amigo de infância. As suspeitas começam em um jantar, quando Carlinhos, ao se abaixar para pegar o guardanapo derrubado no chão, vê os pés de Solange roçando os do amigo. Qual não foi sua surpresa quando ela confessa que Assunção não fora o único com quem manteve

intimidades. Diz a ele que um mês após a cerimônia de casamento, todas as tardes, ela saía de casa, apanhava o primeiro loteação que passava e se envolvia com qualquer desconhecido com que se deparava. Carlinhos, diferente do marido daquela reportagem coberta por Nelson em sua juventude, não matou a esposa com três tiros à queima roupa. Foi para seu quarto, deitou-se na cama “*vestido apenas de paletó, colarinho, gravata e sapatos*” e condenou-se morto para o mundo. A esposa, aceitando sua viuvez, rezava, e só interrompia a oração à tarde, quando saía para sua “*escapada delirante, de loteação.*”

As infiéis de *A vida como ela é...* estão por toda parte. Constantemente o adultério feminino aparece como a engrenagem dessas histórias. É sempre a traição de uma mulher o que apimenta enredos banais, o que dá o tom irônico às narrativas e o que evidencia a concepção de Nelson Rodrigues sobre certos assuntos. Em *A vida como ela é...*, diz o escritor ser imprescindível a presença das adúlteras, pois seus leitores, ao comprarem o *Última Hora*, já esperavam por elas:

Se as novas gerações me perguntassem o que era *A vida como ela é...*, diria: - “Era sempre a história de uma infiel”. Apenas isso. E o leitor era um fascinado. Comprava a *Última Hora* para conhecer a adúltera do dia. Claro que, na minha coluna, também os homens traíam. Mas o que o público exigia era mesmo a infidelidade feminina. Quando saí da *Última Hora*, e acabei *A vida como ela é...*, o telefone não parava. Homens e mulheres queriam saber se não ia sair mais e por quê. Dir-se-ia que o problema do brasileiro é um só: - ser ou não ser traído. (RODRIGUES, 1993a, p.69).

Nos enredos do Nelson folhetinista, como dissemos antes, as conseqüências do adultério feminino são impactantes. Ele é responsável por uma série de percalços por que passam as famílias folhetinescas. Por causa dele, muitas personagens enlouquecem, maridos enciumados planejam vinganças, esposas aflitas pensam em suicídios, relações aparentemente estáveis beiram o fracasso, filhos bastardos envolvem-se com suas mães, mulheres descontentes projetam fugas mirabolantes, consortes se dilaceram...

Apesar de ser o cerne de degradações múltiplas, o adultério nas obras folhetinescas serve principalmente como amostra do que não deveria ser feito. Em outras palavras: a traição feminina é tomada como um mal necessário, pois ganha a função legitimadora de valores e apreciações estabelecidos pela tradição moralista. Os casos extraconjugais tornam-se, dessa forma, imprescindíveis para a defesa de conceitos como o casamento, o amor e a fidelidade.

Quando, por exemplo, em *Minha Vida*, Maria Helena (irmã de Jorge) e Suzana debatem sobre a legitimidade do adultério, a bipartição (honestas e infames) parece refletir as seqüelas resultantes do período em que a história foi escrita:

A coisa mais comum é uma moça ter vários namorados ao mesmo tempo. A gente pode ter namorado e flertar com outros.
 - Mas isso é traição! – Teimei, na minha inocência obstinada.
 - Que o quê!
 - Traição coisa nenhuma! (RODRIGUES, 2003, p.92).

É interessante notar que em *Meu destino é pecar*, a traição feminina – caracterizada por alguns beijos mais comprometedores - não acontece à revelia. Paulo persegue Lena (sua segunda mulher) por causa do ciúme doentio que sente quando a vê com Maurício, seu irmão e principal rival. Por causa do desgosto de ter sido traído pela primeira esposa, Paulo torna a vida de Lena um verdadeiro inferno e isso a conduz à deslealdade.

Como vimos antes, a origem humilde de Lena coloca-a em uma situação de inferioridade que a oprime e sufoca. Ela fica sob as ordens do marido e da sogra em troca de uma perna mecânica para a meia irmã Netinha. Para Fonseca (2001) esse ato de Lena é, “*sem disfarces, o que Engles considera a transformação da conveniência na prostituição. A mulher, nesse caso, só se diferencia da cortesã habitual pelo fato de que não aluga seu corpo por hora, como uma assalariada, e sim o vende de uma vez, para sempre, como uma escrava*”. Berta Waldman (1997, p.170) nos lembra, porém, que a questão econômica não tem grande importância dentro da dinâmica desse romance e que a mulher é oprimida porque é mulher e não por ser pobre. Para ela, a felicidade no casamento entre Lena e Paulo está

além das diferenças de classe, pois a interdição do dinheiro configura-se na obra como um problema irrelevante:

As diferentes classes sociais postas lado a lado com o casamento não criam uma dinâmica, não produzem atrito. Assim, o autor perde a oportunidade de incluir um problema de peso em seu romance e, desse modo, iluminar as relações mercantilizadas que estão na base de nossa sociedade. Ele ameaça fazê-lo, mas não conduz adiante seu intento, o que simplifica de sobremaneira a equação inicial do romance e reforça o caráter concessivo que está na base do folhetim, porque dispõe suas peças de tal maneira que devolve ao leitor um objeto perdido, mas que certo tipo de ideologia tenta em salvaguardar: a felicidade no casamento está além ou aquém da diferença de classes... (WALDMAN, 1997, p.170).

Seja como for, o adultério de Lena é justificado principalmente pela falta de amor. Essa personagem, semelhante a outras figuras dramáticas de Nelson Rodrigues, trai pela ausência de afeto. A comercialização de sua vida contamina qualquer possibilidade de satisfação pessoal e, por isso, a mais tênue perspectiva de amor reduz-se em ódio, violência e desejo de libertação, de que a traição acaba sendo o resultado imediato. Em vários momentos, tal qual faz Lídia em *A Mulher Sem Pecado*, Lena chega a desejar a morte do marido e até mesmo a cogitar a idéia de matá-lo, como é possível perceber pelo título do capítulo inicial: “*Eu seria capaz de matá-lo? Seria capaz de matar meu marido?*”.

Essa falta de amor só não rejeita inteiramente a ordem social instituída porque é proposital. No fim, como vimos, em virtude das concessões próprias do gênero, “Suzana Flag” obedece aos ideais folhetinescos e reserva um destino romântico e feliz ao casal.

As seqüelas folhetinescas, seguindo o caráter moralista das clássicas “histórias fatiadas”, tornam-se, dessa forma, exemplos morais importantes para alertar o público como uma atitude fora dos padrões legitimados pela sociedade pode acabar com a harmonia de uma família. Todos os aspectos que o ato adúltero acarreta na vida das personagens, em última instância, se analisados em conjunto, nada mais são que elementos reveladores da visão de mundo de homens e mulheres que viveram naquela época.

7. Um universo emaranhado: gêneros, procedimentos e situações em permanente entrelaçamento

Embora saibamos que as atividades de Nelson Rodrigues como folhetinista sempre estiveram profundamente atreladas às necessidades financeiras por que passava o escritor, e que sua carreira como autor de “romances fatiados” - em comparação às proporções alcançadas por sua dramaturgia - fora curta e desprestigiada, não dá para negar que ele se deleitava com o “mau gosto” inerente das histórias fatiadas. Não foram poucas as vezes em que o dramaturgo foi pego defendendo com afinco o modelo folhetinesco. Leitor declarado de Alexandre Dumas, Eugène Sue, Ponson du Terrail, Montepin e deles, legatário genuíno - para não dizer, também, um dos derradeiros⁴⁰ -, Nelson Rodrigues, em vários momentos de sua carreira, deu mostras efetivas de que apreciava a fórmula:

O que gosto é de fantasia quanto mais delirante melhor. Gosto do gênero do velho folhetim. Se eu pudesse todas as novelas seriam *Conde de Montecristo*, *Memórias de Médico*, *A morta Virgem*, etc. Inclusive o nosso mau gosto também é filho de Deus e é preciso que ele tenha a sua colher de chá (RODRIGUES, 1973; apud HAMBURGER, 1998, p.440)⁴¹.

Chegou certa ocasião a dizer, com alto grau de ironia e impaciência, que era uma grande besteira tomar as novelas - herdeiras, como sabemos dos folhetins - como produtoras irracionais de “*uma geração de perigosíssimos gangsters juvenis*” (Rodrigues, 1996, p.48).

É verdade também que, com certa incoerência, o autor, em algumas de suas declarações, censurava determinadas peculiaridades do gênero. Algumas vezes chegou a dar mostras singulares de que pouco valorizava sua produção folhetinesca. Arrazou em

⁴⁰ Suzana Flag, juntamente com Afonso Schimdt (Sete luas Loucas- 1950), Aloísio Castelar (As noivas do Pecado-1952), José Lins do Rego (Cangaceiros- 1953), David Nasser – ou Giselle de Monfort – (Giselle, a espiã nua que abalou Paris -1948) e outros de menor reconhecimento, deu os últimos grandes suspiros do gênero folhetinesco no Brasil. Vale destacar que, depois de Nelson Rodrigues, os folhetins, tal qual viemos trabalhando, deram lugar às telenovelas e que muitos outros autores apareceram então, mas já como teledramaturgos, não como folhetinistas. Cabe lembrar também que é o próprio Nelson Rodrigues quem recebe o título de “pai da telenovela brasileira”. Sua obra *A morta sem espelho*, escrita em 1963, para a TV Rio, - dirigida por Sérgio Brito e estrelada por Fernanda Montenegro e Paulo Gracindo - é considerada a primeira novela brasileira a ser reproduzida em rede nacional.

⁴¹ RODRIGUES, Nelson, *Opinião*, 28.08.- 03.09.1973.

determinado momento que a telenovela brasileira (entenda-se também o folhetim⁴²) não passava de uma caricatura do grande número de brasileiros indiferentes à boa literatura; e acrescentou, ironizando, que era “sublime” a idéia de impor o bom gosto “a pauladas” para um povo como o nosso, tão inclinado às facetas melodramáticas (Rodrigues, 1996, p.48). Conta-nos Castro (1992, p.186) que Nelson pouco se importava que colegas de redação, aproveitando-se de pequenas ausências suas - para um cafezinho, por exemplo – escrevessem três ou quatro linhas de suas histórias folhetinescas: *“Nelson voltava do café, lia aquilo, ria baixinho e continuava a escrever do ponto em que eles haviam deixado, fazendo de conta que não tinha percebido.”*

Mas, ao contrário do que isso tudo possa sugerir, seu posicionamento frente ao “romance em fatias” acabava tendo um saldo positivo. Costumava dizer que, embora nunca tivesse se assumido como romancista, levava a sério seus romances. Não ignorando o fato de essas composições terem muitos defeitos, sabia, em contrapartida, valorizar as qualidades e virtudes que possuíam.

Na realidade, ele tinha consciência de que a fórmula sempre estivera profundamente conectada a grandes sistemas de valor como a família, por exemplo, e isso era motivo suficiente para que lançasse olhos mais complacentes ao gênero. Diz o autor a Fernanda Montenegro em depoimento prestado ao Serviço Nacional de Teatro (SNT), em dezembro de 1974:

O sujeito que faz novelas sabe o que a novela é, o que ela deve ser, o que ela deve dizer. Novela é um gênero de concessão e eu fiz diversas vezes: Montecristo e etc. Não me arrependo. Por isso existe em toda minha obra uma coisa que me deu plasticidade, me deu uma segurança técnica que eu não teria se não tivesse feito *Meu Destino É Pecar*, *Núpcias de Fogo*, *Escravas do Amor*, *A Vida de Suzana Flag*. Assim eu fiz cinicamente a minha biografia. Minha falsa biografia. E tudo isso me deu, me equipou com novos recursos técnicos. (RODRIGUES, 1981, p.116).

⁴² É bom notar que as telenovelas no Brasil dos anos 50 se expressavam pelo padrão do folhetim melodramático e que as histórias produzidas por escritores brasileiros muitas vezes eram adaptações literárias de obras nacionais e estrangeiras.

O que mais parecia surpreendê-lo no gênero, entretanto, era a função evasiva que nele Nelson encontrava. Considerava que essas vias imaginárias consistiam em importantes canais de escape às pressões interiores ocultas na particularidade de cada um. Em diversos momentos, dá a entender que o compromisso desse tipo de texto não era o de desnudar os problemas sociais do Brasil, nem de conscientizar as massas de seus direitos políticos e sociais; mas o de alívio e conforto: “*A novela é sobretudo uma fuga*” - dizia o autor - “*Como a realidade é muito insatisfatória, a novela representa o sonho cotidiano para muita gente. É um repouso.*” (RODRIGUES, 1973, apud FREIRE FILHO, p.7)⁴³

Defendia a idéia de que o universo imaginário desempenhava um papel de consolo e desobstrução. Para salvar o homem real, dizia o autor que era preciso encher os enredos de assassinos, de adúlteros, de insanos... Segundo ele, para que a ficção fosse efetivamente purgativa, ela deveria ser cruel, deveria ter personagens sádicas e expor as barbáries do mundo de forma vil e escancarada, pois só assim ela seria eficaz na sua tarefa de exorcizar o mal, o pecado e a morte:

A ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento em que Ana Karenina, ou Bovary, trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo. No *Crime e Castigo*, Raskolnikov mata uma velha e, no mesmo instante, o ódio social que fermenta em nós está diminuído, aplacado. Ele matou por todos. (RODRIGUES, 1996, p.15)⁴⁴.

Quanto mais plástico e impactante fosse, mais válido o fenômeno de transferência se tornaria. Por isso tantas mortes, imoralidades e crimes hediondos em seus enredos; por isso a sucessão de mutilações, de incestos e de paixões obsessivas...

A constância com que a essência folhetinesca aparece inserida na “literatura séria”

⁴³ RODRIGUES, Nelson. “*De rainhas loucas, bem-amados, irmãos coragem, etc, etc*”, Opinião, 27/08 a 03/09 de 1973.

⁴⁴ Não custa ressaltar que o romance citado por Nelson Rodrigues, *Crime e Castigo*, no seu todo, não tem caráter folhetinesco. Mas, sem dúvida, essa é uma passagem particularmente interessante para confirmar o que vimos dizendo.

de nosso autor vem corroborar com a idéia de que Nelson Rodrigues, apesar de, em parte, enjeitá-lo, não só reconhecia o valor do gênero, como também fazia bom uso dele, tal qual ele mesmo nos confessa:

Inclusive as minhas peças têm muito de folhetins. O que não quer dizer nada, porque Dostoievski tem coisas, cenas de novelas da Rádio Nacional. Quando, por exemplo, Raskolnikov se ajoelha aos pés de Sônia e declara: “Não foi diante de ti que me ajoelhei, mas diante de todo o sofrimento humano”. Isso é novela da Rádio Nacional, sem prejuízo nenhum para Dostoievski, sem prejuízo nenhum para *Crime e Castigo*. É de uma beleza absoluta, porque o folhetim não deve nada a ninguém. Ele pode ser bonito, pode ser poético como a obra mais hierática, ouviu?, o folhetim pode ser, porque volta e meia entra o folhetim, como nas minhas peças, onde eu uso, gosto de usar. Fico delirante quando acho uma coisa, típica, rigorosamente folhetim. (RODRIGUES, 1981, p. 116).

Sua peça *O beijo no Asfalto* é bom exemplo disso, porque, de certa forma, ratifica a idéia de que a fórmula das “histórias fatiadas” sempre foi bastante cara ao nosso autor. Nela, a prática de procedimentos folhetinescos e aqueles retirados dos *fait divers* vão muito além da proximidade entre os fatos reais e os fictícios, pois estão incrustadas no próprio enredo e, por isso, encerram eficácia à parte. Segundo Leo Gilson Ribeiro, a questão é simples:

O jornal é dramatizado e tratado como se fosse um personagem na peça. Cria-se então mútua dependência: os leitores tornam-se vítimas dos que lêem nos jornais e estes, por sua vez, tornam-se vítimas dos caprichos, das atitudes e reações de seus leitores, que exigem um certo tipo de reportagem, um certo ângulo de ver os fatos. (RIBEIRO, 1966, In RODRIGUES, 2004, p.279)⁴⁵.

A trama é toda montada sob as impressões do inescrupuloso Amado Ribeiro e é nele que, segundo João Barreto da Fonseca (2002, p.5), a atividade folhetinesca é estruturada. Para o crítico, o jornalista-canastrão “*é um pouco espelho do próprio autor, é um pouco sua suspensão de princípios éticos em prol da imaginação*”. Incorporando elementos romanescos a acontecimentos cotidianos, o repórter simbolizaria a ausência de uma distinção efetiva entre a utilidade jornalística e a ficção literária. Tal como muitas vezes fez o próprio Nelson Rodrigues na vida real, ele se prevalece de procedimentos explorados pelas notícias romanceadas e mistura o imaginário com realidade. Acusando Arandir de ter empurrado um homem para debaixo do loteação, Amado Ribeiro converte um simples atropelamento

⁴⁵ *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Volume 4. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1966.

ocorrido no centro da cidade do RJ em escandaloso caso de homossexualismo e crime passionai. Essa atitude, semelhante às da imprensa marrom, transforma a notícia em mercadoria e confirma o que vimos dizendo. Em suas próprias falas: “-*Não interrompe! Ou você não percebe? Escuta, rapaz! Esse caso pode ser a tua reabilitação e olha: - eu vou vender jornal pra burro!*” (RODRIGUES, 2004, p.61).

Assim como um bom folhetinista, o que interessa a Amado Ribeiro é de que forma os fatos serão expostos. Numa espécie de busca do sensacional, o jornalista reconstrói os acontecimentos e aos poucos amplifica o emprego da fantasia, tornando a notícia do atropelamento semelhante às notícias sensacionalistas divulgadas pelos jornais da época em que a peça fora escrita.

Com o auxílio de declarações obtidas através de chantagem, Amado Ribeiro abona sua história e concebe um encadeamento de fatos anteriores ao episódio de que se ocupa. Fazendo uso de informações que obtém sobre a vida pregressa da viúva, intimida a mulher e faz com que ela confirme que Arandir freqüentava sua casa antes do atropelado e que os dois (Arandir e seu marido) eram amantes. Diz Fonseca (2002) a esse respeito:

O depoimento das pessoas na peça, como em uma reportagem, atribuem verossimilhança ao que é relatado, que não precisa ser necessariamente verdade. É o discurso direto (entrevistas em aspas, assim como falas introduzidas por travessão) que confere credibilidade e amplia o número de participantes na construção de uma história. (FONSECA, 2002, p.6).

Adicionando ao acontecimento substâncias fabulosas e elementos singulares, pouco a pouco o inescrupuloso repórter mostra sua faceta folhetinista. Primeiro, divulga uma notícia com o título “*O beijo no asfalto*”, insinuando uma possível pederastia: “*Não foi o primeiro beijo*” – diz o texto. Em seguida, buscando assegurar a curiosidade do leitor, dá seguimento à história, explorando ainda mais a força dramática do enredo. Com o cabeçalho “*O beijo no asfalto foi crime*” transforma o caso de pederastia em homicídio passionai.

A história, como num sobressalto folhetinesco, termina com Aprígio, o sogro de

Arandir, confessando-se apaixonado por ele e, segundos depois, assassinando-o por não suportar o ciúme que sente do genro ao saber do beijo que Arandir deu em outro homem.

Não há, na peça, apontamentos de que esse homicídio fora noticiado por Amado Ribeiro, mas no diálogo que o jornalista trava com Aprígio é possível reconhecer as más intenções profissionais do repórter:

Se eu fosse você. [diz Amado Ribeiro a Aprígio] Um pai. Se tivesse uma filha e minha filha casasse com um cara assim como o. Entende? Palavra de honra! Dava-lhe um tiro na cara! [...] Fora de brincadeira. Não é piada. Sério. E olha. A absolvição seria a maior barbada. Nenhum juiz te condenaria, nenhum! Escuta Aprígio. O Arandir não é homem pra. Não é homem pra tua filha. (RODRIGUES, 2004e, p. 97).

Para Fonseca (2002) é como se Amado Ribeiro, ao instigar Aprígio, estivesse cumprindo seu papel de folhetinista e escrevesse por antecipação o desenlace de sua notícia sensacionalista:

A incitação de Amado Ribeiro abriria o portal para o *fait divers*, uma vez que a imprensa sensacionalista estaria aberta à publicação de uma material que só se justificaria pelo seu apelo emocional, pela esquisitice do comportamento humano. O ato termina antes da publicação da terceira notícia, mas o leitor já havia sido avisado que seria mais um produto popular a sair da máquina de datilografar de Amado Ribeiro. (FONSECA, 2002, p.7).

Também o uso consciente que o autor faz dos elementos da tradição melodramática - apesar de todos os clichês e superficialidades, inverossimilhanças e vulgarismos - guarda precioso valor, pois (da mesma forma que os expedientes folhetinescos por ele utilizados) fornece à sua dramaturgia temas, juízos e expedientes teatrais.

A esse respeito, diz Luiz Arthur Nunes⁴⁶ que Nelson Rodrigues, “*mandando às favas o preconceito*”, foi capaz de intuir que os artifícios disponibilizados pelo gênero melodramático poderiam fornecer um imenso repertório de recursos de extraordinária teatralidade às suas peças. Segundo o autor, o teatrólogo gostava de “*posar de anti-intelectual e de exibir, em vez de erudição, intimidade com a cultura popular, adquirida por*

⁴⁶ NUNES, Luiz Arthur. “*O melodrama no teatro de Nelson Rodrigues*”. Disponível em: <www.heco.com.br/nelson/influenciais/universo>. Acesso em 02.05.07, 5h. 38 min.

sua vivência de jornalista” e isso era o que lhe permitia mergulhar na crueza da vida real. De acordo com suas idéias, a nosso ver um tanto exageradas, Nelson Rodrigues adotava o melodrama porque sabia que assim estaria “*comungando dos mesmos valores culturais do povo brasileiro, capturando-lhe a carne e o espírito*”. Em apresentação que faz do *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, Luiz Arthur acrescenta:

A mistura de elementos naturalistas e melodramáticos, que haveria de se tornar traço típico do drama rodiguiano, já aparece com nitidez nesta sua primeira criação [*A mulher sem pecado*]. A substância da intriga –ciúme-adultério-suicídio – é emprestada dos *fait divers* com que ele lidava em sua atividade jornalística.(...) Nelson utiliza uma variedade de procedimentos furtados do repertório do melodrama tais como a exacerbação emocional, o exagero de gestos e tons de fala, a técnica da pista falsa (...) os *coups de théâtre*, as súbitas reviravoltas e assim por diante. (NUNES, In RODRIGUES, 2004b, p.15).

Para Huppés (2000, p.23), o teatro que Nelson Rodrigues começa a mostrar no Brasil em 1942, ano da estréia de *A mulher sem pecado*, evidencia uma dívida profunda do dramaturgo para com o melodrama. Embora, para ela, à primeira vista, tal aproximação pareça um disparate, a autora, depois de enfatizar o estilo incontestavelmente inovador da dramaturgia de Nelson, justifica:

Isto [ou seja, o tributo que, conforme a escritora, o dramaturgo rende ao gênero consagrado pelo romantismo, ou por outra, ao melodrama] acontece através da forte motivação passional da trama, que trabalha lances inesperados, golpes e revelações sucessivas; que lança mão de pressentimentos, de promessas inescapáveis, de amores secretos, de obsessões; que utiliza cenários de impacto, como caixões e defuntos, círios na escuridão, movimentação em escadarias; que alterna cenas alegres e patéticas; que cultiva o exagero e o paradoxo com toda a naturalidade.(HUPPES, 2000, p.24).

Huppés também vê contigüidades no que se refere ao andamento acidentado das histórias no enfoque dado às vicissitudes sentimentais das personagens; no trabalho de desvendar o enredo só bem no final da encenação; na disposição tumultuada das cenas e, por fim, nos vistosos aparatos cênicos sugeridos nas rubricas de suas peças.

Para a professora Berta Waldman, não há disparate algum em querer aproximar os vários gêneros pelos quais Nelson durante sua vida de escritor se aventurou. Segundo ela, o fato de ele ter se dedicado concomitantemente a diferentes modalidades de textos

(memorialismo, teatro, crônicas e romances) já é motivo suficiente para esclarecer e justificar as interferências na passagem de um tipo de texto a outro:

Assim, sem levar muito em conta a cronologia em que foram publicadas suas obras - as crônicas de *A Vida Como Ela É...* funcionaram como um laboratório de pesquisa para a construção que circularam daí para o teatro. Por outro lado, o gosto obsessivo e vertiginoso do autor por situações passionais limítrofes que inauguram o seu teatro, imprimindo-lhe uma forte marca, proliferam tanto no romance, quanto na crônica, onde não se estampa, propriamente, a imediatez do real. Já a tinta carregada do melodrama, que emoldura o seu romance, tem livre trânsito para o teatro e a crônica. Por isso o interesse em se estudar a obra desse autor em seu conjunto.(WALDMAN, 1997, p.163).

Waldman valida sua argumentação contextualizando as afinidades historicamente construídas entre os vários gêneros trabalhados pelo dramaturgo. Alega a autora que, sendo o melodrama representação da desmesura e do excesso, e, como tal, gênero profícuo e triunfante entre as diversas camadas sociais, ele reaparece ao longo da História travestido em romances, em revistas, em jornais, na rádio e na telenovela. Para ela, a vinculação entre eles incide justamente sobre “*o culto incondicional à virtude [que o gênero melodramático] projeta e que encontra eco nas camadas populares que se escudam em valores morais inamovíveis e no anseio de que seus males um dia terão fim*”(WALDMAN, 1997, 163).

Segundo Luiz Arthur Nunes, entretanto, não é o incomensurável, ou por outra, a desmedida quem edifica a aproximação entre o trágico e o melodramático nas obras de Nelson Rodrigues. Diz o crítico que

O que ele [Nelson] faz é desinflar, por via transversa, a excessiva temperatura emocional, introduzindo em pleno paroxismo melodramático um elemento vulgar, um detalhe trivial. Em *Bonitinha, mas ordinária*, o prosaico coveiro, ao interromper o encontro amoroso de Ritinha e Edgar no cemitério, dissolve o ardor romântico num clima de tragicomédia. Comicidade pura também acontece quando, ao saber da morte de *Boca de Ouro*, d.Guigui se lança em círculo pelo palco, com o solícito Caveirinha em seus calcanhares.⁴⁷

Irã Salomão, por sua vez, crê que Nelson é um dramaturgo que esporadicamente envereda pelo estilo melodramático. Conforme ele, o psicológico seria o veículo basilar das tramas do autor, mas esse universo não estaria longe dos exageros do melodrama, pois

⁴⁷ Ibidem.

tramita entre o trágico e o patético:

Qualquer banalidade cede lugar aos mais violentos conflitos psíquicos, que brotam em hipérboles, permanecendo no mal e obrigando o bem a dar constantes provas inúteis de resistência. Os exageros melodramáticos serão responsáveis, no decorrer das obras de Nelson, por um vagar entre o ridículo e o trágico. (SALOMÃO, 2000, p.55).

Ainda que de forma um pouco mais reticente, Sussekind (1977), analisando o teatro rodriguiano, também salienta a vizinhança latente entre as diferentes formas de composição desenvolvidas pelo teatrólogo, em especial entre os *faits divers* e os textos voltados à dramaturgia. Levando em conta que

o *fait divers* resulta de uma classificação do inclassificável, não tendo por objeto senão aquela parte do até então não nomeado, ou ainda aquela porção da realidade que se sustenta fora de todo catálogo conhecido, (SUSSEKIND, 1977: 28; apud FRAGA, 1998, p.52)⁴⁸.

crê a autora que por ter a obra do dramaturgo dados normalmente marginalizados e desclassificados, a proximidade temática entre o seu teatro e os *faits divers* parece evidente. Cautelosa, porém, a ensaísta deixa claro que as semelhanças param por aí, já que, no teatro, Nelson desestrutura a relação de causalidade - característica intrínseca à estrutura basilar dos *faits divers*.

Já Sábato Magaldi, depois de muito se questionar, como ele mesmo diz, aposta num possível elo entre as composições eruditas e populares do dramaturgo:

Não creio, contudo, que o ciclo das tragédias cariocas tenha representado uma abdicação. Nelson não concedeu ao gosto fácil, para conseguir outra vez o favor da platéia. É certo que julguei folhetinesco alguns recursos de *Perdoa-Me Por Me Traíres*, *Os Sete Gatinhos* e *Beijo no Asfalto*. Formando na estética da sobriedade européia, eu não admitia extravasamentos, para mim de mau gosto. Hoje estou convencido de que o melodramático dos textos rodriguianos corresponde à permanência de uma estética popular, que vai da oratória e da frase feita à chanchada. Aliás, Nelson jamais repudiou o mau gosto. (MAGALDI, 1992, p.18).

Acredita o crítico que Nelson gostava de testar a potencialidade dramática de uma história em suas narrativas diárias e que a reação imediata dos leitores era o que o estimulava

⁴⁸ SUSSEKIND, Maria Flora. Nelson Rodrigues e o Fundo Falso. I Concurso Nacional de Monografias, 1976, MEC? Funarte/SNT, 1977, p. 28.

a transformar aquela matéria em texto teatral. Amigo pessoal de Nelson Rodrigues e, acima de tudo admirador confesso, o crítico recorda que não poucas foram as vezes em que colegas da repartição pública onde trabalhava contavam a ele “casos pessoais” na esperança de que os transmitisse a Nelson, para que o dramaturgo os encaminhasse às páginas diárias de *A Vida Como Ela É...*

Nelson não escondia que gostava de ensaiar um tema nesse folhetim diário, para aprofundá-lo depois no teatro. (...) Creio que Nelson experimentava, em *A Vida Como Ela É...*, a validade de uma estética popular, estendida depois para o palco. (MAGALDI, 1992, p.57).

E completa:

A observação da vizinhança, o conhecimento dos dramas cotidianos, o imperativo da luta pela sobrevivência – tudo isso constituiria a matéria-prima do ficcionista. Jornal e criação dramática passaram a não ter fronteiras, sendo um o prolongamento do outro. (MAGALDI, 1992, p.58).

Ismail Xavier, ao abordar o assunto, evidencia ser difícil versar sobre o trágico nas peças de Nelson Rodrigues sem levar em conta as inflexões, os ajustes e os deslocamentos sofridos pelo gênero no decorrer dos tempos. Acredita o autor que nas obras do dramaturgo repõe-se o problema da permanência do gênero trágico na modernidade, já que, ao mesmo tempo em que há a incidência de aspectos relativos ao trágico, há também a incorporação de arquétipos não propriamente trágicos, projetos e idéias dramáticas retirados de padrões codificados em outros momentos da história do teatro e do romance. Para o crítico, tem especial relevância nas obras de Nelson Rodrigues

o legado do melodrama do século XIX e, de forma decisiva, as oscilações de tom e os paradoxos da tragicomédia, pois o contexto de crise de valores em que tal teatro se insere torna instáveis os apelos a uma ordem universal subjacente, fazendo incerto o movimento que liga as ações e as determinações, o acaso e a necessidade, o gesto e a intenção, o corpo e a palavra. (XAVIER, 2003, p.161).

Segundo ele, por força da interação entre forma dramática e experiência social, e também pelo descompasso criado entre a solução encontrada pelo protocolo da tradição clássica e a nova configuração da vida moderna, não havia como Nelson Rodrigues fazer teatro sem encontrar um ponto de ligação entre as formas:

[...] o teatro de Nelson situa-se num ponto de intersecção. Exibe formas e núcleos temáticos que podem ser referidos ao drama moderno de Strindberg ou Eugene O’Neil, mas também ao melodrama popular e seus excessos. Marca a continuidade do núcleo familiar como centro do drama, mas encena o *fait divers*, as mazelas da vida comum burguesa e do pobre na cidade. São terrenos dos quais o mito e as sugestões metafísicas estão longe de ser eliminados, mas sua presença ou reconhecimento resulta de uma hipótese de leitura (de encenadores ou críticos) dirigida a uma experiência de gestos e falas em que os grandes enunciados mesclam-se ao que há de mais prosaico, a uma plethora de clichês. (XAVIER, 2003, p.161).

Para nós, a mescla entre os gêneros trabalhados por Nelson Rodrigues é evidente. Suas obras teatrais, ainda que se aproximem a um tipo de tragicidade moderna -como nos ensina Ângela Leite Lopes (2007, p.65)-, carregam seqüelas de seus romances e reportagens sensacionalistas. Cheios de reviravoltas repentinas e incríveis revelações, as tramas especialmente desenvolvidas por ele para os palcos deflagram, não raro, recursos próprios das “histórias fatiadas” e do melodramático; e esses, por sua vez, reproduzem situações e estruturas de suas composições dramáticas.

A primeira questão que nos salta aos olhos quando chegamos ainda mais perto dos diversos gêneros trabalhados por Nelson Rodrigues diz respeito às performances exigidas dos atores que encenam suas histórias. A atuação esperada dos que representam as peças teatrais de Nelson Rodrigues, tal qual aquela esperada pelos atores que interpretaram suas personagens folhetinescas em adaptações feitas para o cinema e a televisão⁴⁹, está muito próxima às performances postuladas ao elenco do melodrama. Os intérpretes vivem situações

⁴⁹ Muitas foram as adaptações das obras jornalísticas e folhetinescas de Nelson Rodrigues feitas para a telas. Isso sem falar nas diversas obras teatrais que foram transformadas em filmes e minisséries. *Meu destino é pecar*, dirigido por Manuel Pelufo, em 1952, foi a primeira adaptação de um texto folhetinesco de Nelson Rodrigues para o cinema. Em 1964, sob direção de J. B. Tanko e com fotografia de Tony Rabatoni, foi a vez de *Asfalto Selvagem*, trama que rendeu muitas outras filmagens no decorrer dos tempos. Baseado em romance homônimo de Nelson Rodrigues, o filme é fiel ao enredo do folhetim e seu sucesso foi tanto, que em 1966, novamente sob direção de J. B. Tanko, o mesmo enredo volta às telas, agora sob o título “*Engraçadinha depois dos trinta*”. Em 1975 foi a vez de *O casamento*. Adaptado por Arnaldo Jabor, com duração de 96 minutos. Em 1978, com direção de Neville D’Almeida, temos o conto *A dama de lotação* adaptado para a tela. Com 105 min, e tendo como atriz principal Sonia Braga, o filme se tornou um sucesso de público desde a estréia. Mais recentemente, em 1995, a TV Globo foi responsável por uma das mais fidedignas adaptações da obra folhetinesca de Nelson para a TV. Trata-se mais uma vez de *Asfalto Selvagem*, agora sob o título “*Engraçadinha, seus amores e seus pecados*”. O romance foi transformando em uma minissérie composta por vinte capítulos. A diretora Denise Saraceni, sem modernizar o enredo, usou com propriedade a mirabolante trama da obra original. Em 1996, também na TV Globo, Daniel Filho idealizou e co-dirigiu com Denise Saraceni, capítulos de *A vida como ela é...*

extremadas (desesperos, angústias, ódios, paixões...) e, para que tenham êxito, devem exibir com energia sua personalidade dramática, seus dons de mímica e a força das grandes encenações. Segundo Marco Antonio Braz⁵⁰, o ator que quer interpretar Nelson Rodrigues deve ser três coisas: emocional, histriônico (ou seja, farsista, bufão) e visceral.

Para Nelson (1993a, p. 63) “*A verdadeira vocação dramática não é o grande ator ou a grande atriz. É, ao contrário, o canastrão, e quanto mais límpido, líquido e ululante, melhor*”, quiçá por isso, no filme *Meu destino é pecar*, por exemplo, embora a atuação de Zilah Maria (a “louca”) não tenha agradado de todo a crítica pelo que continha de exagero ou de grotesco foi, segundo Hernani Heffner, a interpretação que mais agradou o autor do folhetim, “*talvez mais por contraste com a opção naturalista do restante do elenco e provavelmente da direção, do que por méritos da intérprete*”⁵¹.

João Carlos Rodrigues, seguindo o mesmo julgamento, julga a transformação de *O casamento* em filme um evento bem resolvido. Para ele, a violência dos diálogos e a rapidez da ação - tão comuns, diga-se da passagem, ao melodrama clássico - combinam bastante com a “*mise en scène*” frenética que cercava a obra. Em suas palavras:

Como em toda obra de Nelson, o texto é o paraíso dos atores inteligentes: aparentemente coloquial, mas na verdade muito estudado, o diálogo se faz aos solavancos de interrupções, suspiros, frases inacabadas, a um milímetro da comédia e do dramalhão. É difícil acertar.⁵²

Os próprios atores sentem quão extravagante é interpretar os textos do dramaturgo. É o caso de Odete Lara, que em 1961 foi chamada ao Rio de Janeiro para participar do filme *Boca de Ouro* e em 1962 participou da adaptação de *Bonitinha, mas ordinária* para o cinema. Assim ela relata sua experiência:

⁵⁰ BRAZ, Marco Antonio. *Elogio ao canastrão*. Disponível em: <<http://www.heco.com.br/nelson/i/universo>>. Acesso em 02_05_07, 15h. 38 min.

⁵¹ Adaptações das obras para TV e cinema. Conforme site <<http://www.heco.com.br/nelson/i/universo/>> Acesso em 02_05_07, 15h. 38 min.

⁵² Ibidem.

Algum tempo depois fui convidada para participar do filme, no qual me cabia interpretar a irmã maior e mais escolada da Bonitinha. Foi uma interpretação mais difícil. Lembro que, na primeira cena que rodei, eu tinha que chorar desbragadamente na frente de outra personagem feminina, por uma razão que não me lembro exatamente qual era, mas que eu achava piegas. Então recorri a algo que nunca ousara fazer, nem no cinema nem no teatro: interpretar tecnicamente, já que a cena não me tocava. Chorei, vamos dizer, para fora, exagerando na expressão e no tom. Minha sensação era de que eu não estava representando, e sim arremedando um choro. A certa altura, joguei o cabelo calculadamente para a frente, que, caindo em diversos flocos sobre o rosto, impediu que minha expressão facial fosse inteiramente revelada. Foi o modo que achei para disfarçar minha falta de convicção.

Lembro que quando o filme foi exibido, em uma sessão especial, antes de ser lançado para o público, fui pronta para ser desacreditada ou criticada. Pois não é que a cena recebeu aplausos calorosos da platéia? Fiquei realmente espantada, porque, no meu entender, uma interpretação técnica jamais poderia chegar ao espectador no teatro e, muito menos, no cinema.⁵³

Sábato Magaldi, ao discorrer sobre o assunto, embora ressalte o caráter completamente inovador e movediço em que se encontravam intérpretes e diretores por ocasião das representações da dramaturgia nelsonrodrigueana, não deixa de evidenciar a incumbência que tinham os artistas de exibir tons desenvolto, ritmos frenéticos, atuações intensas e efeitos encantatórios. O crítico dá destaque especial aos elementos patentes, mas inexpressivos pelo diálogo, que o artista deveria captar e materializar na hora da apresentação. Constata - através de críticas feitas por Décio de Almeida Prado, Gustavo A. Dória, Álvaro Lins, entre outros - as dificuldades que tiveram atores e diretores para dar beleza, vigor poético e equilíbrio à arte de Nelson. Reproduzindo significativo comentário de Jefferson Del Rios para *A folha de S. Paulo*, em 28 de julho de 1979, Sábato dá o tom:

Nize Silva, protagonizando Zulmira, a pretensa 'falecida', atira-se ao desempenho com vigor, mas não apreende o lado obsessivo da pessoa que procura a morte. A atriz tem voz, postura, tipo físico e uma certa energia interior, mas falta-lhe por enquanto aquele difícil ar de pré-loucura, patética e ao mesmo tempo ridícula que caracteriza, em última instância, boa parte da galeria humana do dramaturgo. O espetáculo - atraente no conjunto - aumentaria de densidade se tivesse de maneira mais nítida a atmosfera de decadência e mau gosto intencional da obra. Seria bom 'sujar' aquelas cenas apenas corretas em que os intérpretes estão pouco à vontade ao usar, por exemplo, a segunda pessoa do singular, típica dos diálogos de Nelson Rodrigues. Um pouco mais de subúrbio e paranóia, enfim. (RIOS, 1979; apud MAGALDI, 1992, p.117).

Mas, as contigüidades de que falamos vão muito além dos aspectos cênicos. É nas

⁵³ Ibidem.

estruturas internas das obras, nos temas abordados ou, mais incisivamente, na essência das personagens e nas interações pessoais que encontramos os maiores parentescos entre as diversas formas textuais trabalhadas por Nelson Rodrigues.

Uma leitura atenta demonstra que no mesmo universo, ou por outra, nas mesmas situações em que Nelson mergulha várias de suas personagens folhetinescas – e também muitas daquelas criadas para os *faits divers* da juventude – ele insere algumas de suas maiores figuras dramáticas. Não raro o dramaturgo imerge suas personagens em situações afins às que personagens que povoam suas “tramas fatiadas” estão inseridas, ou vice-versa.

As intrigas dramáticas por ele inventadas, apesar da articulação e do ritmo veloz - que lhes permitem um movimento mais preciso que aquele das alongadas narrativas em fatias -, ocorrem próximas às do padrão folhetinesco. Tanto em sua célebre dramaturgia como em seus desprestigiados capítulos diários, por exemplo, encontramos famílias dilaceradas pelo moralismo mesquinho da sociedade, indivíduos oscilantes entre a salvação e os abismos da desgraça, verdades interiores se debatendo com a máscara social exigida pela sociedade... Deparamo-nos com a impossibilidade de satisfação plena dos desejos, com a autodestruição de sujeitos; com aspirações inconfessáveis e com mulheres carregadas de culpas e pecados. Observamos antagonismos entre pai - ou mãe - e filhos, climas alucinatórios, cenas com forte apelo ao grotesco e a constante coligação entre objetos da esfera pública e da privada.

Aspectos estruturais típicos da trama melodramática e habituais efeitos folhetinescos, em muitos casos, asseguram as semelhanças. Pistas falsas (como a suposta castração de Umberto em *A mulher sem pecado*, ou os lapsos sofridos pela mente traumatizada de Alaíde em *Vestido de Noiva*), tal qual os extraordinários embustes folhetinescos, sustentam os atos subseqüentes, retardam o desenvolvimento dramático, criam suspense e garantem a atenção dos espectadores. Isso sem falar nas contigüidades estruturais como a ousadia da inovação, a repetição de idéias e situações, a livre associação de

elementos heterogêneos, o gosto pelo acúmulo, a prolixidade de pensamentos e o uso reiterado dos cacoetes do melodrama (interrogações carregadas de duplo sentido, diálogos intensos e nervosos, tons enfatizados, imagens violentas, construções sobrepostas e aceleração temporal).

Um procedimento constantemente utilizado pelos folhetinistas e melodramaturgos, e que merece destaque especial pela forma como é empregado por Nelson Rodrigues em sua dramaturgia, é o *flash-back*. Lá, dando ao recurso uma roupagem inovadora, Nelson escamoteia a natureza tradicional do procedimento, que, mais do que elucidar situações presentes e possibilitar a explicação de incoerências cometidas durante o desdobramento do enredo, passa a funcionar como um recurso capaz de despertar curiosidade. Através dele Nelson escancara segredos, invade intimidades inconfessáveis, desvenda questões delicadas e cria mecanismos dramáticos bastante diferenciados.

Em *Perdoa-me por me traíres*, por exemplo, o passado e o presente se completam. Quase todo o segundo ato é um *flash-back*. Por meio de revelações que faz tio Raul sobre o passado de sua cunhada Judite – mãe de Glorinha – o dramaturgo revitaliza o enredo em andamento e revela ao público o porquê da obsessão do tio pela sobrinha. Ao mesmo tempo em que o personagem conta a história da mãe, decifra a situação da filha e a sua própria condição no presente dos fatos. Mas, como que numa inversão de função, o *flash-back* parece ser usado não para explicar as conseqüências dos fatos no presente, mas para esclarecer e reafirmar o passado das personagens. Diz Sábato Magaldi a esse respeito:

Não se conta, mas se vive o passado, que adquire dessa forma consistência de presente. Os fatos da atualidade, porém, não são modificadores de destino – servem de pretexto para virem à tona situações anteriores e as reforçam, por não se vislumbrarem saídas diferentes, dentro de um conceito circular da História. (MAGALDI, 1992, p.47).

Também em *Toda Nudez* o recurso do *flash-back* é explorado de forma interessante. O vínculo entre o primeiro episódio e o desenrolar da história é feito por meio de um tipo

especial de *flash-back*: uma gravação deixada por Geni a Herculano, antes de ela se matar. A reconstituição do passado através da voz da ex-prostituta restitui os fatos e explica para o público o motivo que a levou ao suicídio. A técnica, apesar de aparentemente simples, dentro do contexto torna-se excepcionalmente interessante, uma vez que a restauração do passado confunde-se com o presente porque, vez por outra, a voz de Geni realiza interrupções nas cenas em andamento.

Não menos original é a maneira como o autor explora o *flash-back* em *A falecida*, *Boca de Ouro*, *Toda Nudez*, *A serpente*, *Bonitinha* e *O beijo no Asfalto*. Em todas, o recurso serve para tornar o desfecho conhecido de antemão - como nas tragédias -, mas é usado também para elucidar mistérios que tornam o desenlace admirável. Entretanto, é em *Vestido de noiva* que essa técnica cede à inventividade do autor.

Não estamos aqui, vale deixar claro, refutando a idéia defendida por Ângela Leite Lopes⁵⁴ e tantos outros de que o método utilizado por Nelson em *Vestido de Noiva* ultrapassa a simplicidade do recurso. O que queremos dizer é que, nessa peça, o artifício dos três planos (da memória, da alucinação e da realidade) dá uma dimensão especial ao procedimento. Tão especial, que ele parece, tal qual a memória de Alaíde, se decompor e transmutar-se no que o próprio autor chamou de “técnica de superposições”. É como se as marcas deixadas pela experiência da mente fragmentada da protagonista extravasasse os limites temáticos e interferisse diretamente na formalização estética; ou, como atenta João Roberto Faria (1998, p.115): “*forma e conteúdo articulam-se dialeticamente, num todo indivisível, numa estrutura única*”.

Para o professor João Roberto, diga-se de passagem, *Vestido de Noiva* “é um grande *flash-back*”. Segundo ele, Nelson teria encontrado no cinema o caminho possível para

⁵⁴ Para Ângela Leite Lopes (2007, p.64) “*Não se trata, como tudo levaria a acreditar, de uma simples utilização da técnica do flashback*”. Segundo ela, “*Nelson Rodrigues explora realmente o subconsciente. Mais do que isso, estabelece uma espécie de paralelo entre os mecanismos da psique e do teatro*”

desenvolver a técnica:

... o mais provável é que Nelson Rodrigues tenha colhido a sugestão no cinema dos anos 30 e 40, que usou e abusou do *flashback*, e no qual encontramos uma característica semelhante à que vemos em sua peça: a personagem colocada próxima da morte ou de uma situação problemática no início do filme começa a narrar o seu passado, que então se materializa em imagens. Muitas vezes, o diretor apresenta o *flashback* numa seqüência temporal cronológica, mas há casos em que essa técnica ganha complexidade com desdobramentos da ação no tempo e no espaço. (FARIA, 1998, p.22).

Verdade é que os tempos passado e presente acontecem simultaneamente. O plano da memória (teoricamente responsável pelo esclarecimento do passado) se mistura ao plano da realidade no presente da ação dramática. Enquanto no plano da realidade a seqüência linear da história é sustentada pelas falas lacônicas dos médicos à volta da mesa de operação e pelas explicações objetivas que fazem os repórteres responsáveis pela divulgação do acidente sofrido por Alaíde, a reconstituição de seu passado se dá sem muita ordem. Quase não há fronteira entre o que são lembranças da acidentada e o que é delírio de sua mente em processo de decomposição. A projeção externa da memória de Alaíde entra em cena a fim de esclarecer quem é aquela mulher que no plano da realidade aparece deitada sobre a mesa de cirurgia, quais seus sonhos, seus medos e sua trajetória. Memória e alucinação se confundem freqüentemente, fazendo com que o fio narrativo deslize inconstantemente no tempo e espaço. Perdida entre um emaranhado de desvarios e o empenho em reconstituir sua realidade, Alaíde nos “confessa” que roubou o namorado de sua irmã Lúcia, que se casou com ele e que, apesar de ter feito tudo isso, não era satisfeita ao seu lado. Mostra-nos, nesse curioso *flash-back*, o desejo de se parecer com Madame Clessi – a *cocotte* morta por um jovem adolescente no começo do século XX - e toda sua hostilidade pela vida. É também através das elucubrações subscientes e subjetividades distorcidas que Alaíde revela as motivações pessoais de outras personagens da peça.

Além do *flash-back*, o mistério - expediente folhetinesco por natureza – também é encontrado em suas composições dramáticas. Apesar de aparecer de forma um pouco

diferente da que aparece em seus “romances fatiados”, amostras desse recurso estilístico não deixam dúvidas dos vínculos entre os gêneros com que Nelson trabalha.

Ao orquestrar o sinistro nas peças teatrais, tal como ocorre nos folhetins, Nelson o pratica de modo a tornar a atenção dispensada pelo espectador algo absorvente. Em *Vestido de noiva*, por exemplo, são os lapsos da mente desagregada de Alaíde e a aparição da Mulher De Véu (Lúcia) os pilares que sustentam o suspense. Na confusão da mente degradada de Alaíde, Lúcia não tem rosto, mas seus sentimentos de vingança carregam o mundo interior de Alaíde com um tom funesto e aziago. A possibilidade de um crime estimula o espectador do começo ao final da peça, quando ficamos sabendo que a morte de Alaíde, embora desejada pela irmã, não foi precipitada por ela.

Em *Valsa no. 6*, só para darmos mais uma amostra do procedimento em sua dramaturgia, o mistério parece envolver todos os momentos do monólogo. O cenário sem móveis, a cortina vermelha, o piano branco, o hermetismo do monólogo e as constantes inserções da valsa de Chopin ajudam a criar uma atmosfera desatada do mundo habitual. Isso sem falar da situação fantasmagórica em que a romantizada Sônia (jovem de quinze anos) se encontra. Ela está morta e tenta recuperar as lembranças do que aconteceu em vida. Nelson afirma ter colocado uma morta em cena por não ver obrigação de uma personagem ser viva: “*Para efeito dramático, -diz o dramaturgo - essa premissa não quer dizer nada*”. O caso é que o fato de termos uma morta, querendo ou não o autor, muda a perspectiva de quem observa o espetáculo, pois impinge certo “peso poético” ao ambiente. Vestida “*como que para um primeiro baile*”, ela permanece atônita durante toda a ação, perdida entre nomes sem rosto, e fatos confusos. O clima tenso e frenético do primeiro ato mostra que a morte ronda a menina em todas as ocasiões, e sugere a realização de um destino sinistro é inevitável. O punhal de prata “*macio e quase indolor*”, o médico com seus calmantes e injeções intramusculares, os gritos e o corpo perfurado de Sônia ajudam a compor o suspense e

mantê-lo até o final, quando ela se lembra de como sua morte se deu.

Em seus folhetins, da mesma forma, o mistério fica por conta da maneira como o autor desenvolve a trama. Fazendo uso da Perseguição e do Reconhecimento, Nelson garante o suspense e mantém presa a atenção de quem lê. Por meio dele o dramaturgo provoca reações, fixa o papel do fantástico na relação entre o concreto e o fantasioso e fornece juízos e modelos que dão forma às expectativas dos leitores.

Em *Meu destino é pecar*, por exemplo, a enigmática morte de Guida é o fato que sustenta o mistério do início ao fim da trama, e provoca, pela habilidade efabulativa que apresenta, a liberação de imagens capazes de suprir as necessidades coletivas, ou, nas palavras de Morin (2005, p.90): “*se torna o grande fornecedor dos mitos condutores do lazer*”. A história do suposto assassinato de Guida é numerosas vezes retomada como forma de incrementar a banalidade do cotidiano da fazenda e despertar no leitor sentimentos intrigantes. Devido à presença imaterial e obsedante de uma morta, a atmosfera de delírio permanente toma conta da história, como é exemplo o trecho:

Lena e Netinha ouviam passos, rápidos, no corredor. Bateram, de leve, na porta. As duas estavam de tal forma excitadas, que pensaram logo numa possibilidade apavorante: que fosse a morta, a própria morta quem estivesse, junto à porta, batendo.

- Meu Deus!- gemeu Netinha.

Ela e Lena olhavam para a porta, mudas, imóveis, sem coragem para um gesto; e prontas para o grito. A porta começou a se abrir, mas tão lentamente, tão de manso, como se, de fato, fosse impelida por mão imateriais. “Agora eu grito”, pensou Leninha, segurando a mão da irmã. (RODRIGUES, 1998, p.134-135).

Ou ainda, esse outro:

A noite estava feia; os ventos passavam. Começava a relampejar. “A tempestade que ameaçou ontem e não veio, é capaz de cair hoje”, calculou Leninha. Procurava Lúcia, mas não havia meio de ver, o escuro era tão grande. Felizmente, houve um relâmpago que iluminou tudo, e Lena viu Lúcia, perto de uma árvore. O vento dava-lhe no vestido e nos cabelos, ela adquiriu, na luz rápida e intensa, qualquer coisa de fantasmagórico. Correu ao encontro de Lena e Netinha, tomou as mãos de Lena, apertou-as:

Que noite horrível – balbuciou. [...]

As três avançavam, de novo, lutando contra o vento, lutando contra aquela força que parecia impeli-las para trás. Só quando chegaram perto é que Lena teve a revelação, descobriu o que era aquilo: um mausoléu grande, imponente e solitário.

- O túmulo de Guida – anunciou Lúcia, com um aspecto selvagem, uma alegria feroz. (RODRIGUES, 1998, p.143).

Em *Escravas do Amor*, o mistério está vinculado aos sobrenaturais acontecimentos que começam concomitantemente à morte de Ricardo, noivo de Malu, e se estendem até o final da trama, quando ficamos sabendo que tudo não passou de articulações maléficas do Professor Jacob. Não raro, vemos a protagonista envolvida em situações enigmáticas: ora perturbada com visões e pressentimentos, ora às voltas com impressões estranhas e atitudes suspeitas, como no trecho:

Ficou muito tempo parada com o bilhete na mão; depois releu, palavra por palavra, soletrando a meia voz: ‘Ricardo não morreu. Foi um sócio dele’. Apesar do absurdo, teve um choque, foi como se, por um segundo, uma fração de segundo, seu coração tivesse deixado de bater. [...] Levantou-se, rápida, com um profundo sentimento de medo. Era quase um pânico infantil. Foi à janela, ver as cortinas. Nada. Correu ao armário e o abriu; ainda nada. E, de momento a momento, o medo crescia. O bilhete continuava, palavra por palavra, na sua memória: “Ricardo não morreu”. Olhou debaixo da cama, e não viu ninguém. Parou no meio do quarto, apertou as fronteiras entre as duas mãos, sem poder se libertar daquela sensação de uma presença estranha. Balbuciou, olhando em torno:

-Tem alguém aqui.

Em vão refletia: “Mas se tem, devia estar em algum lugar e eu já vi tudo”. O seu raciocínio, porém, nada podia contra o terror que a envolvia e parecia se apossar de sua alma, do seu coração de todo o seu ser. [...] Então, viu que a porta se abria. (RODRIGUES, 2001, p.50-51).

Já em *O homem proibido*, o suspense não é conseguido pela exploração do sobrenatural, mas pela protelação de descobertas e desenlaces. Aqui, as personagens parecem participar de certa humanidade quotidiana, pois sofrem, traem, amam e desejam, ainda que com mais intensidade do que o comum aos mortais. Isso faz com que os leitores, identificados com o drama da figura dócil e abnegada de Sônia, sejam impelidos a perguntar: o que fará Sônia quando descobrir que Joyce ficara cega? Que destino imputará ao amor que sente por Paulo, sabendo que a acidentada também o ama? O que será da menina quando ela se recuperar da tragédia e perceber que perdeu a visão? Valendo-se dessa capacidade sentimental, Nelson estrutura o mistério tomando por base cenas triviais e comportamentos próximos às condutas encontradas no cotidiano, como pode ser observado no episódio em que Sônia e a mãe, D.Flávia, ficam sabendo a verdade sobre o estado físico de Joyce depois do acidente:

Quando Sonia e D.Flávia chegaram ao hospital, pela manhã, Paulo as espera para sair. Dir-se-ia que a febre e o sofrimento de Joyce se transmitiram a ele. Passa a noite em claro. [...] Sônia espantou-se, vendo-o desfigurado pela insônia e pelo martírio de uma noite longa e ardente. [...]

Sônia sentiu a angústia do ser amado. Levou-o para um canto e fez, a medo, a pergunta:

- Há alguma novidade com Joyce?

Paulo ia dizer “não”, mas estacou, sem forças para uma comédia. Perguntava a si mesmo: “Por que mentir? Por que adiar uma verdade quer, cedo ou tarde, se imporia por si mesma?” Disse para Sônia sem desfitá-la:

- Você é forte?

Ela não entendeu:

- Como?

D. Flávia se adianta e os espera mais adiante. Paulo podia ter preparado melhor a notícia. Mas era tão profundo o seu esgotamento mental e tão lento e penoso para ele qualquer esforço de raciocínio, que foi direto ao fato:

- Sônia, aconteceu uma coisa muito triste, tristíssima.

Ela teve a intuição da catástrofe. A primeira idéia que lhe cruzou a mente foi a de que Joyce morrera. E ficou tão pálida que Paulo teve medo... . (RODRIGUES, 2007, p.154-155).

De vez em quando, porém, o tom sinistro e nefasto dos enredos folhetinescos se aproxima muito do que acontece em sua dramaturgia. Tal como ocorre em *Vestido de Noiva* e *Valsa no. 6*, o suspense, em alguns momentos, também é obtido através da sondagem de mentes perturbadas ou em processo de decomposição. Valendo-se de delírios e desatinos causados por febres intermitentes, sobressaltos e desfalecimentos, o autor constrói situações obscuras e enigmáticas, como esta de *Meu destino é pecar*, por exemplo:

Lídia, Lena e Netinha ficaram outra vez sós no mausoléu. Lena estava apenas com uma noção muito vaga da realidade. Tinha estado nos braços de Maurício? Não estava bem certa; as coisas se confundiam na sua memória; lembrava-se de coisas que não haviam acontecido. Que eram falsas recordações. (RODRIGUES, 1998, p.15).

Ou ainda esta, de *Escravas do Amor*:

Bob acordou sem noção do tempo. Que horas seriam? Olhou em torno; o quarto estava na penumbra. Havia apenas a luz da cabeceira, que o quebra-luz concentrava. Já recebera injeções, nem sabia de quê. [...]. Disse, a meia voz, com a sensação de que estava no limiar do delírio:

- Malu, Malu... [...].

Pôs os pés no chão sem saber se conseguia andar, se teria forças para isso. Não sabia que fazer, para onde ir. Mas levantou-se assim mesmo, porque não era homem de passar muito tempo numa cama. [...] As ataduras deixaram-lhe apenas os olhos de fora. Foi então que viu uma coisa, lá embaixo, no jardim, que lhe chamou atenção. Primeiro não percebeu direito o que era. Depois, fixando melhor, distinguiu um homem. Sim, era realmente um homem que vinha andando cautelosamente, colocando-se na parede, parando de vez em quando para investigar, olhar para trás.

“É estranho isso”, pensou Bob, “Muito estranho”.(RODRIGUES, 2001, p.263).

Evidentemente, esses textos não têm a mesma estrutura de *Vestido de Noiva* ou *Valsa no. 6*, todavia, a desarticulação mental tomada como artefato de construção fabulativa nos confirma, em última apreciação, que, se os gêneros e intenções são múltiplos e possuem diferenças indiscutíveis, os expedientes, temas e situações trabalhados pelo dramaturgo, são, no mínimo, recorrentes.

Também alguns nomes utilizados por Nelson Rodrigues se repetem com uma obstinação impressionante. São Glorinhas, Lúcias, Paulos, Sônias, Lelecos, Carlos, Helenas, Lídias, D.Senhorinhas, Lauras, Lígias entre tantos outros que, em diferentes perspectivas, parecem viver a mesma situação várias vezes. Se mergulharmos no povoado universo de suas crônicas, contos, memórias e confissões, então, perdemos-nos entre tantos Valdecos cafajestes, Bebetos pusilânimes, Detinhas articuladoras, Carlinhos desesperados, Solanges sem-vergonhas, Conceições desequilibradas e uma gama de senhoras machadianas⁵⁵ - geralmente sem nomes - fartas de banhas e repletas de suburbanidade.

A questão dos nomes, diga-se por alto, é obsessão à parte, como pode ser observado pelas palavras do próprio dramaturgo:

Desde garoto, sou um enfeitiçado por nomes. Aos seis anos, já achava obscuramente que o nome tinha qualquer coisa de misterioso e patético. Até hoje, ainda acho que o nome é um vaticínio. Parece-me que o atropelado tem o nome próprio para o atropelamento. Se tivesse outro nome, ele não morreria assim. Morreria de outra maneira. Seria outro o seu destino terreno, outro o seu destino eterno. Daí a minha insistência em certos nomes. O do Leleco, por exemplo, eu acho que não é em vão que um sujeito se chama Leleco. Isso é como que uma predestinação. Por ter esse nome, ele sofre mais ou menos. Não é um apelido: repito - é um destino. Por isso é que em *Anti-Nelson Rodrigues* eu uso o Leleco, que já usara em *Boca de Ouro*, na *Vida como ela é...*, no *Asfalto Selvagem*, em muitas crônicas e contos. Mesmo que seja com características inteiramente diversas (mas sempre com o mesmo patético). (RODRIGUES, apud MAGALDI, 1992 p.39).⁵⁶

Em suas confissões e memórias, sempre faz referência ao tema, como nesta passagem:

⁵⁵ Vale ressaltar que o próprio Nelson Rodrigues, em muitas de suas memórias, refere-se às suas vizinhas da Rua Alegre como “senhoras machadianas”.

⁵⁶ *Jornal da Tarde*, 2 de março de 1974.

Lili. Conheci o nome antes da pessoa. Um dia, eu estava na mesa, tomando café com macaxeira. E então, alguém falou em “Lili”. Achei o nome lindo. Lili. Aquilo ficou gorjeando em mim. Faço, porém, uma ressalva: - aos cinco, seis anos, não se faz nenhuma seleção auditiva. Para mim, qualquer nome era bonito. Morava na rua Dona Maria um “seu” Sepúlveda. Era capitão da Guarda Nacional e tinha bigodões. Sepúlveda, ou qualquer outro nome, vem com um halo de mistério, de graça e de espanto. Que vontade tive de me chamar Sepúlveda!. (RODRIGUES, 1993b, p.43).

Muitas vezes, conforme nos lembra Magaldi (1992, p.29), os nomes escolhidos pelo dramaturgo manifestam um propósito especial, como, por exemplo, aflorar o tom satírico. É o caso, por exemplo, dos nomes utilizados para batizar os médicos que circulam pelas suas peças. Segundo Magaldi (1992, p.29), o nome dos especialistas em sexo (Dr.Lambreta; Dr. Lupicínio e Dr.Sanatório - todos de *Viúva, porém, Honesta*) trazem à tona a ironia e o sarcasmo.

Voltando à questão do entrelaçamento dos gêneros, notamos que a recorrência de cenas e circunstâncias é impressionante. Em determinadas ocasiões, a “rapinagem” é tão evidente, que chegamos a ter a impressão de estarmos vivendo um “*déjà vu*” literário. É o caso, por exemplo, da presença aparentemente despretensiosa de uma gata prenhe no contexto de duas histórias: *Os sete gatinhos* (1958) e *Asfalto Selvagem* (1959-1960).

Em ambas as tramas, a gata surge para revelar aspectos obscuros da personalidade de mocinhas aparentemente ingênuas. Escrito um ano antes do folhetim, o episódio do assassinato da gata dando à luz, em *Os sete gatinhos*, manifesta o lado sórdido da personalidade de Silene:

Dr. Portela (num crescente: até que ontem, no recreio e na presença de todas as alunas – mataram a gata, a pauladas! [...]) “Seu” Noronha, o senhor já viu uma gata parir? [...]Aliás, a pergunta não é bem essa. O senhor já viu uma morta dar à luz?[...] (exultante) -Pois eu vi, eu! E foi o que aconteceu com a gata. Sim senhor! Estava morta e preste atenção: os gatinhos, amontoados no ventre materno, iam nascendo, diante das meninas e das professoras. Quis-se tirar de perto as menorzinhas, mas foi impossível. Eram tantas! Imagine: a mãe já morta e aquela golfada de vida! Sete gatinhos, ao todo . (RODRIGUES, 2004d, p.157).

Silene mostra sua face hedionda quando corrompe a imagem sagrada da maternidade. Os gatinhos nascidos da mãe morta representariam o fruto de um ato

considerado indigno pela garota. A maternidade, sempre associada à candura e ao fruto de uma obra do amor, é por ela transformado em algo sórdido, cujo resultado só poderia ser qualquer coisa repulsiva também (FRAGA, 1998, p.150). Na gata, Silene projeta o ódio que tem de si mesma por experimentar o sexo e sentir prazer físico. Tem tanto nojo da gata, quanto tem de si própria. Ao tentar eliminá-la, Silene estaria tentando extirpar de seu próprio corpo as marcas do pecado que, embora lute contra, a fascina.

Da mesma forma, um ano depois, a maneira como o nascimento dos gatinhos será retomado na primeira parte de *Asfalto Selvagem* nos revela parte da personalidade de Engraçadinha:

Lembrou-se de que, na infância de ambas, Letícia beijava na boca cãezinhos de rua. E, outra vez, Letícia espiara o parto de uma gata. Ante o processo misterioso da natureza, aquele trabalho de espasmos sucessivos, ela, garotinha de cinco anos, assistira a tudo. Vira a golfada de gatinhos – e com que curiosidade maravilhada! Nenhum nojo e nem mesmo medo, e sim o instinto certo. Depois, levantara-se com o vestido manchado de vermelho e nenhum pavor daquele sangue ardente de parto.

Já Engraçadinha tomara uma espécie de ódio contra o bicho. Anos depois, sonhou que ela é que se contraía naquela golfada de vida. (RODRIGUES, 1980a, p.57).

Tanto em Silene (de *Os Sete Gatinhos*) quanto em Engraçadinha, a falta de ingenuidade nos é revelada por meio dessa ocorrência com a gata. Enquanto Letícia (prima de Engraçadinha) encara o nascimento como um ato instintivo, a heroína de *Asfalto Selvagem* vê no parto uma espécie de aviltamento. A maternidade não é experimentada por ela como um acontecimento positivo, mas como consequência de uma infração à moralidade. Como em *Os sete Gatinhos*, o ódio desencadeado pelo parto do animal tem ligação com o sentimento de repulsa aos prazeres físicos que futuramente envolverá a personagem.

Procedimento semelhante acontece entre a peça *A falecida* e um conto de *A vida como ela é...* intitulado “*Um miserável*”. Eles trazem tantas afinidades entre si, que um mais parece ser o prenúncio do outro. Em ambos, a força corruptora do dinheiro é a engrenagem que move as ações. Nas duas histórias, a questão da tuberculose - tão cara ao nosso

dramaturgo, como todos sabemos- é o pretexto usado por Nelson Rodrigues para descortinar certas fraquezas humanas. Tanto Zulmira (protagonista de *A falecida*) quanto Zuleica (personagem principal de “*Um miserável*”) são donas-de-casa do subúrbio do RJ e sofrem do mal da tuberculose. Como idéia fixa carregam o sonho de ter um enterro “de dar inveja” em seus desafetos. Para o infortúnio de Tuninho, marido de Zulmira, e também de Belmiro, esposo da outra, ambas falecem. Como tinham a certeza de que mais cedo ou mais tarde morreriam, trataram de deixar os respectivos maridos de sobreaviso. Caso Zulmira viesse a falecer, Tuninho deveria procurar um certo João Guimarães Pimentel, dono de uma frota de lotações. Belmiro por sua vez, deveria recorrer a um tal de Humberto, um sujeito que o marido mal conhecia. Eles garantiriam o enterro luxuoso com que as relativas esposas tanto sonhavam.

Consumada a morte, tanto Tuninho quanto Belmiro buscaram satisfazer o desejo das esposas. Sem saber que motivo levaria outros homens a pagar o enterro das esposas, os maridos, desconfiados, vão atrás deles. Em *A falecida*, Pimentel pensa que Tuninho é primo de Zulmira e acaba lhe confidenciando o caso que teve com ela. Para se vingar, Tuninho pede uma quantia fabulosa ao amante, mas compra o caixão mais barato para enterrar Zulmira. Logo depois, no Maracanã, aposta com duzentas mil pessoas o dinheiro extorquido de Pimentel. No conto de *A vida como ela é...*, Zuleica não tem destino diferente. Humberto não confessa abertamente a Belmiro o caso com sua esposa, mas a atitude que apresenta quando sabe da morte de Zuleica confirma as suspeitas do marido traído. Belmiro, então, pede ao amante apenas “cinquenta contos” e proporciona à esposa o enterro mais ordinário possível. Depois, volta ao escritório de Humberto com a desculpa da missa de sétimo-dia. O outro, então, sente-se obrigado a dar-lhe mais dinheiro e, assim, termina o conto: *Trouxe dinheiro para uma missa com três padres, dez coroinhas, canto, violino, etc., etc.*

Outro interessante caso em que o “*déjà vu*” literário parece fazer-se presente é o do

episódio desencadeador da trama de *O beijo no asfalto*, escrita em 1960 e estreada no dia 7 de julho de 1961, no teatro Ginástico do Rio. Conta-nos o dramaturgo, em uma de suas memórias, que o acontecimento havia sido tirado de uma experiência real ocorrida com um de seus amigos de *O Globo*:

Uma tarde, Pereira Rêgo vai empenhar uma jóia, ali, na Caixa Econômica da rua Treze de Maio. Foi lá a pé e voltou a pé, para O Globo. Ao atravessar, na altura do “Tabuleiro da Baiana”, foi atropelado. Havia, na época, um tipo de ônibus que o povo batizara como “Arrasta Sandália”. E foi esse, justamente, que apanhou o meu companheiro. Dizem que o “Arrasta Sandália” passou por cima. Não sei. Houve corre-corre na rua. Um crioulo, que chegou antes de todos, apanha a cabeça do atropelado e a pôs no regaço. E, então, veio, com sangue pisado, o apelo de Pereira Rêgo: - “Me beija, me beija”. (O episódio me tocou tanto que, anos depois, escrevi *O beijo no asfalto*...). (RODRIGUES, 1993a. p.232).

Antes de esta cena ser experimentada na tragédia, porém, fora configurada em *Núpcias de Fogo*, escrita em 1948, doze anos antes, portanto, da peça redigida a pedido de Fernanda Montenegro⁵⁷. Neste folhetim, Helena, noiva de Carlos, - tal como fez Pereira Rêgo, na rua Treze de Maio, (e fará Arandir, de *O beijo no Asfalto*) – solicita a um desconhecido, poucos instantes antes de morrer atropelada, que ele a beije na boca. Na fatiada história, a cena é assim descrita:

[Carlos – o noivo] parou o carro pouco adiante. E veio correndo para o vulto que estava no chão, estendido e imóvel. O desconhecido, que se espantara com a noiva solitária, correrá também. E ambos chegaram quase ao mesmo tempo. O desconhecido chegou primeiro, com uma pequeníssima diferença, e se ajoelhou do lado corpo. Estava certo de que morrera; logo, porém, escutou sons, murmúrios ininteligíveis. Curvou-se para ouvir melhor. A noiva dizia, num apelo supremo:

- Beija-me... Beija-me...

Ele obedeceu, maquinalmente. Quis beijá-la na face. Novamente, a moribunda articulou, num esforço que seria o derradeiro:

- ... Na boca...

Mais tarde, na polícia, o homem contou o episódio e argumentou que dera o beijo porque não se recusa nada a uma agonizante, e muito menos tão doce e tão linda. (RODRIGUES, 1997, p.185).

Em *O beijo no Asfalto*, Arandir também acaba por atender ao último desejo de um

⁵⁷ Cabe ressaltar, ainda, que em 1957, na peça *Perdoa-me por me traíres*, Nelson Rodrigues também havia utilizado o mesmo “expediente narrativo”. Quando Nair - a amiga de Glorinha - vê a possibilidade de morrer no aborto que pretende realizar, diz desesperada a Glorinha: “... *Tenho medo da dor e posso morrer, não posso? (sôfrega) Dizem que o perigo é a perfuração, o perigo. Oh! Meu Deus! (selvagem) Te chamei para morrer comigo e não quiseste! (de novo suplicante) Pelo menos isso, não custa. Quero ter alguém comigo, alguém segurando a minha mão! E se eu morrer, quero que tu me beijes, apenas isso: quero ser beijada, um beijo sem maldade, mas que seja beijo!*” (RODRIGUES, 2004d, p.96).

moribundo recém-atropelado e lhe dá um beijo na boca. O gesto humanitário que tem para com o rapaz prestes a morrer, porém, diferente do que ocorre no folhetim, é transformado em um verdadeiro espetáculo pela imprensa marrom.

Enquanto em *Núpcias de Fogo* tal situação é tomada como expediente de prolongamento da infindável trama romanesca, em *O beijo no Asfalto* ela ganha a consistência e a densidade que a cena real, anos antes, trouxera consigo. Enquanto em *Núpcias de Fogo* o episódio do beijo fica relegado ao esquecimento (esquece-se inclusive de investigar o noivo, responsável pelo acidente), na peça, é o beijo dado por Arandir ao rapaz atropelado o que desencadeia o conflito. A inaptidão que os indivíduos urbanos têm de crer no altruísmo desprovido de maldades se instala no contexto da trama dramática e todos - inclusive a esposa dele e a cunhada Dália (por ele apaixonada) - passam a duvidar do bom caráter do rapaz. Arandir, que não chegou a se constituir como ser autônomo porque foi incapaz de ajustar a sondagem introspectiva ao moralismo social, é massacrado pelo pudor indigesto e falso de homens que, impostando uma honestidade intangível, querem manter as aparências da típica célula familiar brasileira que, além de marido, mulher, sogras, filhos, cunhadas, cachorros e papagaios, tem como componente fundamental a amante.

Ao construir seu mundo fictício, tal qual fazem os que escrevem melodramas, Nelson Rodrigues não hesita em sobrecarregar a aparência de suas personagens. Muitas vezes, baseado nos aspectos fisionômicos, produz uma estilização metonímica que traduz a moral em termos de traços físicos sobrecarregando a parte visível do personagem de valores e contravalores éticos (Martín-Barbero, 2006, p.166). É o caso, por exemplo, do Professor Jacob e de Bob (ambos personagens de *Escravas do Amor*). A aparência física do primeiro, como ele é o vilão da história, é bastante estereotipada. Tem, como o próprio narrador diz, um “aspecto lendário”:

... a primeira coisa que Glorinha e d. Lígia viram na pessoa que estava do lado de fora, foi a cicatriz, um talho vivo, um corte na face que parecia sangrar,

uma deformação inesquecível. D. Lígia quase que **gritou**: teve que tapar a boca com a mão [...] O homem, que se apoiava numa bengala, olhava-as só, um sorriso sardônico arregaçava-lhe os lábios. [...]

[D.Lígia] Lembrava-se agora de tudo. Era ele, sim. Ele: o professor Jacob. Reconhecia os seus traços e, sobretudo, os olhos, aqueles olhos que pareciam cheios de uma luz sobrenatural. E só não o identificara antes por causa da cicatriz. O talho no rosto, aquele traço sanguinolento, impressionara-a tanto que não vira o rosto, como se a fisionomia do homem fosse somente aquilo. (RODRIGUES, 2001, p.181).

Bob, por sua vez, sofre transformações no decorrer da trama. É belo, perde sua beleza no episódio em que enfrenta uma onça para salvar a mocinha e, no final, como ele é o herói da intriga, volta a ser bonito. Assim é narrado o desfecho:

Bob desapareceu de repente. Sem dizer, sem avisar nem a própria Malu. A moça – que estava mais linda, mais doce do que nunca – ficou assustadíssima. Não compreendia aquilo. Passaram-se vários dias, e nada de Bob. Malu, que no fundo sentia orgulho de amar um homem feio, desfigurado, que poucas mulheres queriam, começou a emagrecer. [...] Correu até a versão de que o rapaz teria se suicidado. Certa vez, Malu estava na varanda. [...] De repente, viu, a distância, um automóvel encostar no portão. [...] custou a reconhecê-lo.

[Bob] deixara a casa em dizer nada a ninguém para fazer uma operação plástica, para voltar ao que fora antes fisicamente. E era, de fato, a mesma fisionomia de outros tempos, como se o episódio de Mag não tivesse passado de um sonho. (RODRIGUES, 2001, p.538).

Paulo, de *Meu destino é pecar*, também é estereotipado. No começo da história, como vimos, porque traz traços de mau-caratismo, o defeito em sua perna é valorizado:

E vinha. Com aquele defeito numa das pernas, mancando: balançando o tronco; o riso cruel; e um olhar que era, era – Leninha dizia “indecente” – como uma carícia material. Sabia que a mulher não o amava: que tinha medo dele, horror, vergonha, tudo menos amor; e, apesar disso, fazia-se de desentendido, tratava-a com uma cortesia exagerada e irônica (“Irônica, não” –pensava Leninha, “debochada”). (RODRIGUES, 1998, p.10).

No final, porém, porque se redime de todas as maldades que cometera contra a heroína, tal qual Bob, sofre transformações físicas para ficar ao lado da mocinha e fazê-la feliz:

[Paulo] ia diariamente a uma cidade próxima e só regressava à noite. Nunca mais bebera; evitava até sorrir e estava mais magro. Soube-se depois que ele recebia regular massagens elétricas na perna (ou, pelo menos dizia-se isso). O que parecia confirmar esse rumor é que, pouco a pouco, o seu defeito se atenuava, fazia-se menos perceptível. Era evidente que ficaria bom. (RODRIGUES, 1998, p.623).

Lembra-nos Magaldi que, no âmbito dramaturgico de Nelson Rodrigues, a obsessão pelas deformidades físicas não é muito diferente:

Nelson não poupa as personagens de problemas físicos. Sofre de elefantíase o avô que oferece a neta, em *Álbum de Família*. Em *Anjo Negro*, sente-se por toda parte a transpiração do negro Ismael. Flácida e velha a dona do bordel de *Senhora dos Afogados*, mãe da prostituta assassinada, ostenta pernas grossas e gazes manchadas lhe envolvem as canelas. Gorda (apelido da mãe de *Os Sete Gatinhos*) tem varizes e suor azedo. Preto informa que a mãe de Boca de Ouro sofreu de bexiga e suava muito. Menciona-se a morrinha das tias de *Toda Nudez Será Castigada*. Leprosos são evocados em *Dorotéia* e *Bonitinha, mas ordinária*. (MAGALDI, 1992, p.30).

Ocorre, todavia, que, no teatro, elas (as deformidades) deixam de ser algo estereotipado para ganhar um toque de perversidade e depravação. É o que podemos ver mais nitidamente em “*A mulher sem pecado*”. A paralisia de que Olegário finge ser portador traz à intriga qualquer coisa de nefando, de imoral. Ela traduz em termos físicos a intensidade de seu conflito psicológico. O ciúme que emana dessa personagem é tão desmedido, que ele se diz entrevado só para poder manipular os desejos da mulher:

OLEGÁRIO – (*com amargura*) logo que eu fiquei doente, você não saía de junto de mim o dia todo. Andava triste, não usava batom. Agora...(*amargo*) Pinta-se. Vai à Colombo. Todos os dias sai. Você me visita apenas. Só vem quando chamo [...] (*com irritação crescente*) – Eu sei! Você está sempre arranjando pretextos para não fica aqui! Vou mudar de roupa!”, “Preciso ver a comida”, “Tenho que ir lá dentro”. Passa comigo cinco minutos -assim mesmo por obrigação. [...] (*com angústia*) Você diz ; “Isso é horrível!” E pensa que eu não sofro, talvez? Tenho um informo aqui dentro. .(RODRIGUES, 2004b, p.49).

De modo geral, para Nelson Rodrigues, a beleza excessiva (que teoricamente deveria ser motivo de contentamento e regozijo) é fator de desgraça, principalmente quando se refere às personagens femininas. Nos romances-folhetins, além de magnetizar sedutores sem caráter e despertar cobiças, ela atrai desgraças e infortúnios. É o caso, por exemplo, da própria Suzana Flag e de sua mãe, em *Minha Vida*; o de Engraçadinha, em *Asfalto Selvagem*; e o de Leninha, em *Meu destino é Pecar*. Ninguém mais infeliz com a própria beleza, no entanto, que Dorotéia, personagem de sua dramaturgia que, como veremos adiante, se vê obrigada a procurar a decadência física para readquirir sua importância frente aos membros de sua família.

O próprio Nelson Rodrigues, não poucas vezes, em suas memórias e confissões, refere-se estranhamente à beleza feminina. Em uma de suas reminiscências, conta-nos o

dramaturgo que certa vez conheceu um sujeito que padecia por ser casado com uma linda menina. Em suas palavras:

-“Mas escuta cá. Qual é o teu drama?”. Não respondeu logo. Primeiro, tirou um cigarro e não tinha fogo. Pediu-me fósforo. Acendeu o cigarro, atirou fora o palito e, terminando o suspense disse: “Queres um conselho? De pai pra filho?”. [...] “Fuja da mulher bonita!” e repetia, de olho rútilo e lábio trêmulo: -“Fuja, fuja!”

Deixei passar um momento e arrisquei: -“ Você não é bem casado?”. Respondeu, com uma certeza feroz: -“Ninguém é bem casado com a mulher bonita!”. Imaginei que sua belíssima esposa havia de ser um víbora. Como se adivinhasse o meu pensamento, disse: - “Minha mulher é uma santa! Uma santa!”. Entendi cada vez menos. Insisti: -“Você é malcasado com uma santa?”. E, então, ele pôs-se a fazer a apologia mais frenética da mulher: -“Nunca me disse um não, só me diz sim. Me adora, entende? É Deus no céu e eu na terra!”.

Essa esposa quase intocável tinha um defeito, que invalidava todas as virtudes: -era bonita. Segundo o meu amigo, são incompatíveis a beleza e a felicidade. E se a mulher bonita é feliz, estejamos certos de um equívoco visual: - não é bonita. Por fim, o meu amigo ajuntou: -“Pior do que a mulher bonita, só marido da mulher bonita”.

Desde que, por desgraça, amava e era amado por uma moça linda, todas as portas se fecharam para ele. Bateu no peito: -“Meus conhecidos, meus amigos, e até meus parentes, me acham um canalha!”. Não fizera nada, jamais, jamais. Não se lembrava de um ato de que se envergonhasse. Ou por outra: - cometera, sim, um ato indesculpável, que a sociedade jamais aceitou: - o seu casamento com a mulher bonita. (RODRIGUES, 1996, p.67-68).

Sem muito esforço é possível perceber que em todas as diferentes modalidades de textos desenvolvidos por ele há uma freqüente utilização de “circunstâncias extremas”. Invariavelmente, o clímax de sua arte teatral, de forma análoga a alguns conflitos de seus folhetins, é elaborado com o auxílio de situações intensas e absorventes. É extremada, por exemplo, a forma como a realidade de Alaíde, em *Vestido de Noiva*, é captada e construída. Da mesma forma, é pungente a maneira como o conflito psicológico marca as relações entre d. Senhorinha, Jonas e os filhos, em *Álbum de família*. É intenso também o modo como o grotesco se liga ao absurdo para estabelecer o conflito entre Ismael e Virgínia, em *Anjo negro*. Não muito diferente é a maneira como, em *Meu destino é pecar*, a ligação entre Paulo e Helena se edifica; ou ainda, como Malu e Dona Lígia (em *Escravas do amor*) estabelecem os vínculos afetivos. Em cada um, a retratação do infortúnio entre os membros de uma família - sustentada quase sempre pela perversão, pelo incesto e pela selvajaria - vai aumentando a atmosfera de dramaticidade até que um final purificador (ou consolador, no

caso dos folhetins) se arme diante da implacabilidade de condições em que se encontram as personagens. A peripécia derradeira – que em geral nas peças teatrais institui um fim trágico e sinistro - é esquematizada passo a passo, para que o efeito espetaculoso seja obtido com mais precisão.

Em todas as modalidades por que passou nosso dramaturgo são muitas as personagens que utilizam a engenharia da vulgaridade e da morbidez para liberar demônios, escancarar desejos e distribuir maldades. O homem rodriguiano (seja ele folhetinesco, teatral ou pertencente a outro gênero qualquer) é um ser conduzido por paixões irrefreáveis a um emaranhado de situações complicadas. Sua existência é apreendida como um encadeamento de circunstâncias que parecem não oferecer muitas escolhas.

Sem medida alguma, os seres de que se ocupa Nelson são incapazes de controlar impulsos ou desejos, excessos ou violações. Arrebatamentos de todo tipo os aprisionam num mundo cheio de paroxismos e absurdos. Emoções incontroláveis, vindas do âmago dos homens, povoam suas mentes, incitam atos sórdidos e relacionamentos nada comedidos. Fora de uma ordem convencionada, as figuras criadas por ele naufragam em meio a suas próprias desmedidas. Perdidos em si mesmos, deflagram a permanente e neurótica realidade de modo exagerado e compulsivo. Impelidos pelo desejo, degustam o arrebatamento físico, provam do obsceno, vivem o incesto, cometem suicídio, anseiam o adultério, matam, estupram e traem...

O alargamento das emoções torna suas personagens indivíduos impulsivos e o deslocamento de afetos traz à tona subversões antes recalçadas pelo inconsciente. Transborda, de cada um dos seres rodriguanos, a visão irrequieta e delirante da desordem que os circunda. Mesmo as personagens mais superficiais de seus folhetins carregam em si um ferver febril, quase demoníaco, que as aproxima dos abismos da danação. Espalham-se nelas as deformações de caráter, as máscaras sociais, os sentimentos atrozes e a maldição familiar.

Servindo de sustentação aos valores por Nelson julgados eternos, elas experimentam a culpa com toda a truculência de suas almas. Culpam-se por se deixarem levar pelos instintos, culpam-se por transgredirem conceitos morais, culpam-se por não se submeterem a determinada ética, culpam-se, enfim, por cederem às paixões e não lutarem contra as irresistíveis atrações despertadas pelas veleidades mundanas.

Para Nelson (apud CASTRO, 1997b, p.48) “*Só não estamos de quatro, urrando no bosque, porque o sentimento de culpa nos salva*”. Não à toa, suas personagens sentem constante necessidade de penitências e castigos. A autodestruição tem como suporte principal o suicídio, mas não é exclusivamente em ações extremadas que ela se faz presente, como atenta Magaldi (1992, p.30). Ela está também em corriqueiros gestos. Configura-se por meio de xingamentos ou bofetões, implorados por aqueles que têm consciência de suas falhas morais, tal como D. Eduarda, em *Senhora dos Afogados*, que ordena à sua filha Moema que a ofenda de prostituta; ou ainda, conforme nos lembra Magaldi (1992, p.30), como acontece com várias personagens de *Os Sete Gatinhos*, como é exemplo Aurora, que quer ser destrutada e esbofetada ao se entregar para Bibelô “*Me xinga! Me dá na cara!*”; e também Dr. Bordalo, que antes de possuir Silene, pede a Aurora que lhe cuspa na cara: “*...eu quero que um de vocês ... Você Aurora, pelo amor de Deus, Aurora! Eu quero, antes de ir, que você, Aurora, me cuspa na cara!*”.

Em todas as composições de Nelson, sempre há uma ou outra personagem que traz a autodestruição como meio de retratação de suas culpas e pecados; mas, em se tratando de sua dramaturgia, é em *Dorotéia* que o maior exemplo de autopenalidade se concretiza. Na peça, para que a protagonista (homônima do título) se livre do estigma da profissão de prostituta e possa, enfim, iniciar uma tentativa de redenção de seus pecados, ela deve admitir a situação de miséria moral em que se encontra e tomar a náusea e as chagas impostas pelas tias como ocorrências imprescindíveis à sua purgação. Dorotéia procura, através da degradação física,

retornar para a vida em família e achar o caminho para a salvação de sua alma, já que, segundo suas parentas, o corpo, tomado pelos prazeres do sexo, não tem mais escapatória, senão o apodrecimento. Aceitar a náusea seria exemplo elevado da renúncia de sua vida pregressa, da mesma forma que contrair propositalmente as chagas deformadoras (insígnias máximas da purificação e limpeza) seria aceitar-se como merecedora dos castigos impingidos por um sistema de forças superiores que subordina toda a experiência humana. Ocorre, porém, que Dorotéia, de maneira idêntica a outras personagens de sua dramaturgia, desintegra-se num labirinto de ódios e desejos que não lhe oferecem a oportunidade de redenção absoluta. Isso porque as autopunições a que se obriga são como que paliativas, uma vez que “o mundo regenerado” de que quer participar é desumano, incapaz de proporcionar alívio ou desobstrução. As chagas são obtidas, mas não mudam a sua condição pecaminosa, não isentam Dorotéia das culpas, não lhe oferecem a possibilidade de um final ditoso, como pode ser percebido nas últimas falas das próprias personagens:

DOROTÉIA - Elas [as chagas] chegaram tão de repente que nem as senti... Acho que nem o nascimento de uma espinha passa tão despercebido... Foi preciso que avisasses... [...] E já começaram a me devorar... Várias no rosto, como desejavas... eu que pensei que só fossem cinco... agora o jarro não quer me acompanhar... deve estar interessado em alguma mulher de pele boa... Eu não poderei mais ser leviana... (violenta para d. Flávia) – Qual será o nosso destino? [...] qual será o nosso fim?

D.FLÁVIA (lenta): “Vamos apodrecer juntas”. (RODRIGUES, 2004c, p.203)

Nos folhetins de Nelson Rodrigues, o vínculo entre culpa e necessidade de expurgação se estabelecesse de maneira aparentemente semelhante, mas só aparentemente. Em suas histórias fatiadas, algumas das personagens, tal como acontece à maioria dos de sua dramaturgia, não são nem inteiramente boas, nem completamente más; mas, simplesmente humanas - se é que assim podemos julgá-los - e isso os torna passíveis de erros e acertos. A culpa, para eles, também é consequência da incapacidade que têm de reprimir os instintos e controlar as vontades; contudo, o fracasso na tentativa de restabelecer a harmonia da situação inicial não faz parte de destino que os aguarda. Nem por isso, entretanto, as figuras

folhetinescas carregam um peso existencial menos devastador, apenas têm mais escolhas e, portanto, melhor possibilidade de um final mais afortunado. E é aí justamente onde se configuram diferenças notáveis.

Enquanto em suas peças teatrais a reparação completa do mal é impossível e a chance de prosseguir sem o peso da culpa, por mais que tentem suas personagens, é quase que completamente impraticável, em suas “histórias fatiadas”, a redenção é viável. A autopunição, nesse último caso, manifesta-se principalmente por meio da renúncia daqueles que, por terem em algum momento falhado como seres humanos, sentem-se indignos de um final afortunado e fazem qualquer coisa para “pagar por seus erros”. Daí o restabelecimento da harmonia inicial, daí o arrependimento dos “vilões” e a capacidade regenerativa do ser humano para reparar a desventura, daí também o fim das manobras abjetas, das intrigas nefastas; daí o perdão e o tão esperado final feliz, ou, como querem outros, o “happy end” brilhando para todo o sempre; daí, por fim, as concessões feitas por Nelson Rodrigues para atender ao ritmo comercial imposto pela literatura voltada às massas.

Joyce, por exemplo, personagem de *O homem Proibido*, já no final do enredo, ao sentir-se culpada por suas ações, busca a redenção por meio de sacrifícios pessoais:

–Agora compreendo tudo. [...] Compreendo por que Paulo preferiu você e não a mim. [...] Você é tão nobre, Sônia, e eu sou tão vil! [...]

Dias depois, Joyce foi visitar o túmulo de d.Senhorinha, levando uma braçada de rosas brancas. Ajoelhou-se e rezou com fervor profundo. Pediu a Deus que a inspirasse e só permitisse, na sua vida, os sentimentos bons e puros. [...] Depois de tantas agonias, conhecia a alegria da paz interior. E jamais fora tão doce com a prima. Procurava fazer todas as suas vontades. (RODRIGUES, 2007, p.443).

Também Netinha, de *Meu destino é pecar*, sentindo-se culpada pela má fortuna a que submeteu sua meia-irmã Leninha, acaba se autoflagelando e, no final, embora pudesse escolher um caminho mais brando, se joga no lago em busca da morte:

Naquele momento, Netinha corria. Ia num desespero tal que parecia não sentir o próprio esforço. E, no entanto, a perna mecânica magoava a sua carne, devia estar abrindo uma verdadeira ferida. Ela não queria pensar em nada, a não ser em si mesma. No próprio destino falhado. Precisava correr; dir-se-ia que aquela atividade física violenta a distraía de sua angústia. [...] “Nasci

amaldiçoada”, pensava. “Maltratei Lena, cheguei até a desejar que ela morresse e quando acaba...”. Seu único sentimento de doçura naquele momento era a lembrava irmã. “Fiz as pazes com Leninha”.

Andando através da noite, chegara ao lago. Viu uma pedra grande; dirigiu-se para lá e subiu, penosamente, escorregando aqui e ali, equilibrando-se. Afinal chegou ao alto e contemplou as águas, embaixo, negras e profundas.[...]

Parecia-lhe que o lago a chamava. Fechou os olhos, disse a meia voz:

- Meu Deus, meu Deus...

E se atirou lá de cima.(RODRIGUES, 1998, p.618-619).

Vale lembrar que Netinha e Joyce não são, de fato, exemplos de personagens efetivamente perversas, apenas antagonistas capazes de pôr em evidência a capacidade de perdão, altruísmo e renúncia das delicadas e meigas heroínas.

Os “efetivos” vilões dos folhetins de Nelson, seguindo a fórmula dos folhetins clássicos, quase nunca reconhecem que são os responsáveis pela desarmonia da situação inicial. Não pensam em se livrar do peso de suas maldades, não lhes parece conveniente se autopunir, não há, por parte deles, para resumir, o arrependimento. Entretanto, o castigo lhes é imputado de forma contundente, pois a onipotência do Bem - maior concessão de nosso dramaturgo nesse caso – é, por assim dizer, implacável. Semelhante a tantas narrativas fatiadas, é a Providência Divina que, aqui, acaba por mostrar aos vilões que nunca encontrarão a felicidade e que só lhes resta a expiação dos pecados como destino final.

Seja como for, tanto em sua dramaturgia, quanto em seus folhetins, a culpa, o pecado, a inveja e qualquer outro conflito vivido pelas personagens são estabelecidos dentro da lógica das relações familiares. É pela família que o nexos dos relacionamentos se edificam e todas as deformidades morais alcançam proporções culminantes. Através das conexões familiares, das repulsões cotidianas e do compartilhar de determinadas situações é que podemos sustentar com maior eficiência a falta de limites entre os textos do dramaturgo. Na captação que faz do corriqueiro, Nelson escancara a decomposição da família e dos padrões sociais predominantes e põe em evidência os princípios e os costumes em deterioração, assim como as crenças vigentes e todos os valores consolidados pelos tempos.

Segundo a professora Adriana Fascina (2004, p.116), as famílias de Nelson

representam a tensão entre os valores portados pelo modelo patriarcal como referência simbólica importante e os anseios de individuação. Para ela, tudo o que acontece dentro de casa, lugar por excelência reservado à família, decorre do intenso choque entre valores constituídos: o velho e o novo, a natureza e a civilização, o homem e a máquina, as solicitações do sexo e as do espírito. A falência do patriarcalismo como alicerce para as relações da família se manifestam, sobretudo, no esvaziamento dos papéis tradicionais do pai e do marido:

Nas peças de Nelson Rodrigues esses papéis são associados à capacidade englobante da família, que é permanentemente colocada em xeque pelos personagens femininos, sejam eles esposas ou filhas. Tais personagens, através de diversos tipos de transgressão, mas particularmente os de natureza sexual, trazem à tona um outro padrão de relação entre os gêneros. (FASCINA, 2004, p.117).

De fato, as complicações familiares que se desenvolvem nas diversas produções rodriguianas têm ligação direta com esse processo histórico de modernização de que nos fala Fascina (2004, p.119). A família representada por Nelson Rodrigues se autodestrói e extingue tudo o que a circunda à medida que a fragilidade e os desejos pessoais do indivíduo moderno se põem frente às hierarquizações historicamente consolidadas. Em outras palavras: o rito sagrado do matrimônio se desfaz nas tramas rodriguianas tão logo as fraquezas humanas despertadas pelas condições modernas se sobreponham às condutas sociais petrificadas.

É o casamento e toda a gama de crenças e exigências sociais que ele traz em suas entrelinhas o que coloca em evidência os hábitos de um país edificado em estruturas machistas e retrógradas. Por meio dos relacionamentos matrimoniais dilacerados, as fraquezas da natureza humana são escancaradas e as violentas paixões subjagam e destroem por completo os valores culturais que mantêm uma sociedade longe do caos.

A deficiência familiar se manifesta ao passo que os entes constituintes desse grupo deixam-se sobrepujar pelos desejos que a ética e os bons costumes censuram. Assim, os

conflitos familiares estão sempre calcados em situações limites tal como o incesto, a violência, a traição e a morte; e as personagens estão sempre beirando o mal, o vício e o pecado. A aversão evidente entre pais e filhos; os afetos suspeitos entre os membros da família; o incesto consumado entre cunhados, tios e sobrinhas, pais e filhas, irmãs e irmãos; as humilhações recíprocas; os desprezos íntimos; as repugnâncias particulares (confessadas sem maiores pudores); a deterioração da autoridade do pai e o fim da sacralidade materna criam um universo vulnerável, onde os valores morais – até então tidos como sustentáculos do arquétipo da família exemplar - são abalados.

Em praticamente todos os gêneros trabalhados pelo dramaturgo, encontramos famílias inteiramente degradadas ou em processo de deterioração. Não raro os seres que compõem o ambiente doméstico rodriguiano apresentam padrões de comportamento visceralmente afetados. Segredos familiares guardados com obstinação, mentiras sustentadas com veemência e intimidades jamais confessadas são em suas obras colocados em evidência, a fim de que as superficialidades das convenções sociais e o fracasso das trajetórias particulares sejam desnudados. Nas relações de parentesco arquitetadas por ele, não há limites, não há medidas, não há perdão.

O incesto e o adultério são os maiores culpados pela degradação dessas famílias. Resultantes da euforia dos baixos instintos, eles funcionam como “monstruosidades” transgressoras da moral cotidiana e ética social. Tanto um quanto o outro evidenciam a fraqueza dos vínculos afetivos e põem à prova a capacidade que a família tem de sustentar-se como alicerce estrutural da vida em sociedade. (FASCINA, 2004, p.118). Responsáveis pela extrapolação dos limites sociais e liberação dos sentimentos malditos, incesto e adultério reforçam o perigo que a todo momento o homem dominado pelo caráter coercitivo das leis e instituições corre de ser subjugado pela natureza instintiva dos seus próprios impulsos. Para a professora Adriana Fascina o incesto:

...desvenda as fragilidades do nosso processo civilizador específico, fundado na instituição da família patriarcal, bem como a tensão entre natureza e cultura inerente à condição humana. Os instintos sexuais estariam sempre à espreita para fazer o ser humano se rebelar contra as normas sociais. Dessa visão sobre a natureza humana decorre a construção do que poderíamos chamar de uma filosofia do amor rodriguiana, que tem por fundamento a não separação entre sexo e amor. (FASCINA, 2004, p.132).

Mais comum do que o incesto consanguíneo é o cultivo de desejos incestuosos entre parentes que convivem no mesmo ambiente familiar, mas não necessariamente têm a mesma origem genética. Conforme Radcliffe-Brown:

O que confere ao parentesco seu caráter de fato social não é o que ele conserva da natureza: é o procedimento essencial pelo qual se separa dela. Um sistema de parentesco não consiste nos laços objetivos de filiação ou de consanguinidade dados entre os indivíduos; ele só existe na consciência dos homens, e é um sistema arbitrário de representações, não o desenvolvimento espontâneo de uma situação de fato. (apud GIRARD, 1990, p. 276).⁵⁸

Rara é a obra de Nelson Rodrigues, seja ela escrita por “ele mesmo” ou pelas mãos “femininas” de Suzana Flag ou Myrna, em que não estejam problematizadas as intimidades clandestinas entre parentes próximos. Os tipos mais corriqueiros, nesse caso, são as incidências amorosas entre cunhados, entre tios e sobrinhas, ou sogras e genros. Também as tias, algumas vezes, mostram-se inclinadas pelos sobrinhos, e as noras nutrem pelos sogros sentimentos indecorosos. As madrastas, do mesmo modo, não escapam e, por vezes, se vêm às voltas com afetos exagerados pelos enteados.

Lígia, por exemplo, personagem da peça *A Serpente*, cuja trama está toda configurada sobre uma relação incestuosa que ela mantém com o cunhado Paulo, sintetiza o que dizemos: “*Fazer isso com o cunhado. Pior que o irmão é o cunhado*”. Vasculhando de leve a dramaturgia de Nelson, extraímos, ainda de *Vestido de Noiva*, a inclinação de Lúcia pelo cunhado Pedro; de *Perdoa-me por me traíres*, a paixão de Raul por Judite (mulher de seu irmão) e, posteriormente, a transferência desse amor para a sobrinha chamada Glorinha. Em *Toda Nudez será castigada*, encontramos Geni - a segunda mulher de Herculano -

⁵⁸ RADCLIFFE-BROWN, A. R, Forde, D. (ed.) *African Systems o Kinship and Marriage*. Oxford: Oxford Press, 1950.

encantada pelos atributos físicos de Serginho, o enteado adolescente que, da mesma forma, é pelas tias tratado de modo um tanto suspeito. Em *O Beijo no Asfalto* temos Dália - a cunhada apaixonada por Arandir. Em *Anjo Negro*, Virgínia, esposa de Ismael, chega a ter uma filha com Elias, o irmão de criação de seu marido. *Senhora dos Afogados*, da mesma forma, está toda estruturada sob liames incestuosos: ora é Misael com a filha Moema, ora é D. Eduarda (esposa de Misael) com o noivo de Moema, que, por sua vez, é meio irmão da própria noiva.

Também ao longo de seus romances folhetinescos as insinuações de incestos e traições parecem ter se constituído em um repetitivo tema. De suas “histórias fatiadas”, não há uma que fuja ao assunto. Em todas, o incesto e/ou o adultério espreitam os desejos incontidos das personagens e põem em risco as relações familiares estabelecidas.

Em *Escravas do Amor*, por exemplo, o dilaceramento do ambiente doméstico resultante de incestos se configura em duas situações distintas. Primeiro, pela relação incestuosa que se instala entre D. Lígia e seu futuro genro Ricardo, e, posteriormente, pelo vínculo estabelecido entre ela e Cláudio, que, sem saber que são mãe e filho, deixam-se levar pelos instintos e desejos que os arrebatam. Entretanto, diferente do que vimos ocorrer na sua dramaturgia, nas tramas em que Nelson Rodrigues assina como Suzana ou Myrna, o ato incestuoso propriamente dito – ainda que deixe marcas em todas as personagens - nunca chega a se concretizar de fato. Embora a tentação de produzir uma tragédia moderna seja manifesta, Nelson Rodrigues, cedendo às concessões mercadológicas do folhetinesco, faz d.Lígia resistir às investidas de Cláudio e garante, assim, a moralidade promulgada pelo gênero. A história, como todo clássico folhetim, tem um “*happy end*”; entretanto, ele não legitima a família como o sustentáculo da vida em sociedade, apenas atenua o absorvente impacto que a trágica essência rodriguiana muitas vezes confere às tramas folhetinescas.

Seguindo o mesmo modelo, as personagens de *Meu Destino é Pecar* também padecem por causa das relações incestuosas ocorridas entre parentes próximos. Hernani

Heffner, ao falar da adaptação feita desse folhetim para o cinema, diz: “*Não conheço nenhum filme anterior, dos dramalhões do mudo, passando por Ganga bruta e O ébrio, que invista de modo tão direto e intenso nas taras e ‘desvios’ de uma família*”.⁵⁹

Apesar do ditoso final, não há como negar que as marcas deixadas pelas situações provenientes dos incestos vividos no decorrer do enredo são fatais para a família de D. Consuelo. A paz familiar é restabelecida, mas não sem conseqüências. Não existe, por exemplo, indício algum de que Maurício, pivô de todos os conflitos familiares, foi por Paulo (o irmão traído) perdoado. Evangelina que, depois da morte de sua irmã Guida toma o lugar dela ao lado de Maurício, também não retorna ao seio de sua família. Sente-se culpada demais para voltar ao aconchego familiar e vai viver numa cabana com Maurício, longe de todos.

A ameaça desorientadora do incesto também pode ser vista em *Minha Vida*. Aqui, tal qual acontece em *Perdoa-me por me traíres*, temos o tio transferindo o amor sentido pela cunhada à sobrinha. Mas, diferente de lá, parece mesmo que, nessa história, o autor, sob a máscara da “escritora”, abre exceções escancaradas e subordina por completo o conteúdo às fórmulas de efeito. Para evitar o impacto de uma relação consanguínea concretizada, arranja uma maneira de impedir que Suzana se entregue a um parente de sangue.

Ficamos sabendo que Tio Aristeu, na verdade, não é tio legítimo de Suzana, apenas irmão adotivo de seu pai, o que, de certa forma, justifica tanto o seu desejo pela “pseudo-cunhada” como a aproximação entre ele e a “pseudo-sobrinha”. Apesar de feliz no final, a relação entre ele e Suzana não deixa de assinalar com nós da desgraça a história dos indivíduos de que trata a narrativa. Muitas das personagens que ali se encontram terminam por enlouquecer ou por se abandonar à solidão.

⁵⁹ Adaptações das obras para TV e cinema. Conforme site <http://www.heco.com.br/nelson/i/universo>. Acesso em 02_05_07. php 15h. 38 min.

Tanto em *O homem proibido* quanto em *Núpcias de Fogo*, o cultivo de desejos incestuosos entre parentes que convivem no mesmo ambiente familiar está intimamente ligado a outro assunto bastante comum na dramaturgia de nosso autor: a disputa de duas irmãs pelo mesmo homem. Nessas duas histórias o interesse das irmãs das protagonistas pelos respectivos cunhados, ou melhor, futuros cunhados, não se materializa de fato, mas o clima de contenda que se instala entre elas é suficiente para que as relações domésticas ali estabelecidas sejam abaladas. Dóris, de *Núpcias de Fogo*, tal qual Joyce, de *O homem proibido*, são versões folhetinescas de Lígia, personagem da peça *A serpente*; e também de Lúcia, irmã de Alaíde em *Vestido de Noiva*. Dóris e Joyce - da mesma forma que as outras duas - são símbolos da desarmonia familiar. É por meio delas que Nelson mostra o contraste entre o ser verdadeiro e a máscara das aparências sociais. São elas, com suas veleidades incontidas, as responsáveis pelo desmantelamento das relações domésticas.

Apesar de as duas histórias - semelhantemente aos outros folhetins assinados pelos pseudônimos femininos - terminarem com um final feliz, a inveja que leva Dóris e Joyce a cobiçarem os namorados das respectivas irmãs escancara o lado vicioso dos seres, e, conseqüentemente, da atmosfera familiar de que fazem parte. O *happy end*, nesse caso, ofusca situações e até, de certa forma, alivia; mas não camufla por inteiro o substrato obsedante que permeia a trajetória das personagens. Ficam as seqüelas, ficam as cicatrizes morais.

É em *A mentira*, contudo, que as relações incestuosas adquirem a mesma gravidade que aquela de sua dramaturgia. Principalmente em *Asfalto Selvagem*, como veremos adiante, o incesto entre cunhados acaba sendo a causa de todas as desgraças que ocorrem na história.

Em última análise, resta-nos dizer ainda que a maior repetição entre todas as que vimos delineando parece mesmo ser aquela que emana do dinamismo imposto pela meditação acerca do amor e da morte. Não por acaso, a essas duas temáticas todos os assuntos pelos

quais nos aventuramos (assim como todos os outros dos quais, não fosse a precisão da brevidade, certamente nos ocupariamos) parecem convergir, e, contraditoriamente, dela parecem decorrer.

Das dezessete peças e dos sete folhetins por que viemos perfazendo nossas análises, não há um que escape às obsessões impostas por Eros e Thanatos. De modo geral, a temática amorosa em Nelson Rodrigues é inseparável da temática da morte. Segundo ele, “*morrer de amor, morrer por amor é a utopia que está cravada em qualquer coração*” (RODRIGUES, 1993b, p. 83).

Nem mesmo na peça *Anti-Nelson Rodrigues*, em que parece inexistir o encontro entre esses dois temas, e que, segundo o próprio autor, é “*uma concessão ao romantismo de pierrô*” (RODRIGUES, 2004b, p.298) estamos libertos da nostalgia que a promessa de amor eterno despertam nos homens. Nas palavras de Magaldi:

Aparentemente uma brincadeira rósea, uma história de amor que dá certo, com final feliz. Daí o “anti-Nelson Rodrigues”. Examinem-se os ingredientes, para verificar que o escritor não se traiu. Em primeiro lugar, lá está o casal de velhos, incomunicável. Tereza Leva o marido a dizer: “a pior forma de solidão é a companhia de minha mulher”. O milionário Gastão tem consciência da própria miséria, no desejo de comprar ao menos a misericórdia de uma lágrima em seu velório. [...]

O filho Oswaldinho define-se como *play-boy* sem conserto, pra quem as mulheres representam somente o objeto de prazer. Se o dinheiro lhe falta, rouba sem escrúpulos as jóias da mãe. Édipo dita-lhe um comportamento menos convencional com o pai: envia a ele cartas anônimas, chamando-o de “ramalhal chifrudo”. Semelhantes inclinações desenharam o caráter irrecuperável, se outro componente não intervier. O nome verdadeiro para explicar o milagre: o amor. Oswaldinho descobre que ama Joice e o amor o redime. Ela está fincada apenas na própria pureza e na força da determinação. Os homens salvam-se pela promessa do amor eterno. O dramaturgo admitiu que, “por essa nostalgia do amor eterno, o *Anti-Nelson Rodrigues* é mais Nelson Rodrigues do que todas as minhas peças anteriores”. (MAGALDI, 1998, p.38).

Apesar dos finais afortunados de seus folhetins, o amor, para o dramaturgo (tanto nas histórias fatiadas quanto nas suas tragédias), “*nada tem a ver com a alegria, nada tem a ver com a felicidade*” (RODRIGUES, 1993a, p. 47). Basta lembrar, por exemplo, quantas personagens de seus folhetins e peças teatrais matam e morrem por ele, e quantas sofrem e fazem outros sofrerem pela impossibilidade de realizá-lo.

Para Nelson, é imprescindível que, olhando o ser amado, cada qual pense: -“*Um de nós morrerá primeiro*”, pois, na sua maneira de entender o mundo e os homens, somente seremos capazes de amar melhor se pensarmos na morte: “*Não há amor se, ao mesmo tempo, falta o sentimento da morte*” - diz ele. E continua:

Os que não se lembram da morte têm a alma mais árida do que três desertos. Choramos em *Love story* porque um deles morre. Choramos mais ainda por nós. Sentimos, de repente, que todos, mais jovens, menos jovens, não sabem mais amar ou se esquecem de amar. Quando morre a menina e o rapaz chora a que morreu, sentimos de maneira mais funda e mais cruel a nossa impotência e a nossa frustração. Quantos, na platéia, teriam um morto amado, ou uma morta para eternamente chorar? (RODRIGUES, 1996, p. 230).

Ao problematizar o amor em suas memórias e confissões, o dramaturgo insiste em deixar explícito que, para quem ama, “*nem a morte é a separação*” (RODRIGUES, 1993a, p.47). Conta-nos que uma de suas experiências mais significativa sobre o assunto se deu com a morte de seu irmão Mário Filho. Célia, sua cunhada, fora para ele exemplo intenso de que “*o amor não deixa sobreviventes*”:

Eu me lembro de Célia na morte de Mário. [...] me deu sempre a sensação que não estava de pé, que ia de queda em queda, que não parava de cair, como nos sonhos abismais. Houve um momento em que a fizeram sentar-se junto ao caixão: -baixava a cabeça e assim ficava uma eternidade pendida de sonho.

E depois, não parou mais. Um mês, dois, três meses depois, ela dizia a mim e aos outros: - “Eu gosto cada vez mais do Mário”. Para o que ama, a morte não interrompe nada. O amor continua nas profundezas, sim, nas profundezas onde estão as raízes do ser, crispadas como víboras. [...] Lembro-me de que pensei mil vezes: -“Vai morrer. Qualquer dia morre!” Morrer de amor, morrer por amor, era sua clara predestinação. [...] Eu me lembro do instante em que meu irmão Augusto me disse, no telefone:- “Você soube da Célia? Aquilo que você previa aconteceu”. Minha reação foi estupidamente convencional. Era uma irmã que eu perdia. Mas, quando a vi, no caixão, percebi toda a verdade: - nenhuma mulher podia ser mais feliz. (RODRIGUES, 1993b, p. 86).

Morrendo-se ou não, no entanto, para Nelson, quando o assunto é amor, não há meio-termo: “*O amor começa depois dos instintos e contra os instintos*” – diz ele (RODRIGUES, 1993a, p. 186). Por isso, não obstante a exacerbação dos impulsos e o erotismo patente - que anteriormente investigamos - o sexo, de acordo com as concepções do dramaturgo, jamais se confunde com amor. A sexualidade, diferente do amor eterno, está sempre associada ao desregramento dos instintos, à violência e à destruição. Aqueles que praticam o sexo sem

amor sempre aparecem condenados a desgraças e infortúnios. Afinal, “*Sexo como tal, estritamente sexo, vale para os gatos de telhado e os vira-latas de portão. Ao passo que no homem o sexo é amor*” (RODRIGUES, 1996, p.169). Daí lembrarmos o que George Bataille, no seu ensaio sobre o erotismo, afirma:

O erotismo, no seu conjunto, é a infração à regra das proibições: é uma atividade humana. Mas, embora comece onde o animal acaba, a animalidade é sempre o seu fundamento. Desse fundamento, a humanidade desvia-se com horror, embora, ao mesmo tempo, o mantenha. A animalidade é tão bem mantida no erotismo que os termos animalidade e bestialidade lhe são geralmente associados. E, se só abusivamente a transgressão da proibição tomou o sentido dum regresso à natureza de que o animal é expressão não deixa de ser verdade que as atividades sobre as quais a proibição pesa são semelhantes às dos animais. (G. Bataille, 1980; apud FRAGA, 1998, p. 151)⁶⁰.

Em *Os sete gatinhos*, como nos lembra Fraga (1998, p. 151), todos são incapazes de deixar a animalidade para ascender à esfera do amor e, por isso, “retornam, fracassados, à angústia da realidade estéril”. Em *Senhora dos afogados*, por sua vez, todos estão fadados à infelicidade porque dissociam o sexo do amor ao se entregarem ao mais delirante extravasamento dos instintos. Em *A falecida*, Zulmira se entrega a um homem que mal conhece no banheiro feminino de uma sorveteria para se vingar da falta de amor do marido. Em *Perdoa-me por me traíres*, da mesma forma, todos os infortúnios se processam na avidez com que o vazio existencial e a solidão se apoderam dos que descobrem o desejo e o sexo sem o sentimento amoroso. Em *Dorotéia*, todas as mulheres da família estão condenadas a sentirem náusea na noite de núpcias porque a bisavó delas se casou sem amar. Isso sem falar das personagens folhetinescas, que, como Maurício (de *Meu destino é pecar*) e Jorge (de *Minha vida*), por exemplo, não têm um final afortunado por confundirem o sentimento amoroso com a necessidade de satisfazer a euforia dos baixos instintos.

Talvez por isso, para Magaldi, não há dúvida de que Nelson resulte do enraizado romantismo que entra em conflito com as incontornáveis falhas do cotidiano moderno:

Admirável observador da realidade, o dramaturgo registra os numerosos

⁶⁰ G. Bataille, *O erotismo*, Lisboa, Moraes, 1980, p. 84.

desencontros, o desgarramento que determina para o homem uma trajetória permanentemente solitária. O que não o impede de acreditar na possibilidade do amor eterno, ou ao menos de pretender que ele exista. (MAGALDI, 1992, p. 77, grifo nosso).

Da mesma forma, para a professora Adriana Fascina, há na obra de Nelson Rodrigues uma importante inspiração romântica:

Parece paradoxal que o dramaturgo que causou escândalo na crítica e no público ao fazer a sexualidade um elemento sempre presente em sua obra, tendo sido várias vezes acusado de tarado, pudesse defender esse tipo de ideal amoroso. Porém, nota-se que, tanto nas crônicas quanto no teatro, existe uma matriz romântica que percebe o mundo moderno como um momento histórico em que algo se rompeu, que vê o conflito como expressão do ódio e não como fruto da desigualdade, que tem uma nostalgia, ainda que desencantada, de uma época em que o senso de pertencimento e as relações tradicionais ainda não eram ameaçadas pela fragmentação e pela alienação. (FASCINA, 2004, grifo nosso)

Também para Irã Salomão (2000) o sentimento amoroso tem importância capital nas obras do dramaturgo. É o amor que, segundo o ensaísta, propícia ao homem rodriguiano a opção de escolha, libertando-o para sua própria consciência:

É ele [o amor] que liberta a mulher da dualidade canhestra, ao mesmo tempo que retira do homem dos males tirânicos que o escraviza. Colocando de outra forma, é o amor que tira homens e mulheres da condição de coisa, elevando-os a uma condição de pessoa. [...] Nelson era um romântico, um sonhador do amor eterno. Talvez, exatamente por sua vida não ser um exemplo deste sentimento, ele tenha criado um teatro que reproduziu a realização amorosa tão rarefeita quanto a nossa mais crua realidade. Impossível falar de vulgarização deste sentimento no teatro de Nelson Rodrigues, ao contrário o nosso dramaturgo alerta para os tristes desencontros que cada vez mais esta sociedade promove. Seu teatro é um aviso e um apelo. Ele nos chama a atenção para a falência de nossos desencontros, grita para uma trágica modernidade que conduz o ser humano para o mais profundo individualismo, no qual os sentimentos são sufocados, onde o próximo cada vez mais torna-se um estranho e onde o amor aos poucos transforma-se em uma miragem distante e inatingível, perda no deserto que cada vez melhor traduz nossa humanidade. (SALOMÃO, 2000, p. 164, grifo nosso).

O próprio autor, em depoimento prestado ao SNT em 04/12/1974, coloca em evidência suas crenças em todo um nostálgico sistema de valores:

Me parece, se a evidência quer dizer alguma coisa, que eu sou um autor moralista. Posso ser tudo na minha vida como autor ou como homem, menos um amoral. Se por ventura muitos ainda não perceberam isso, lamento a cegueira profunda e irreversível. Pronto. [...] Eu me lembro de Dostoiévski que diz “Se Deus não existe, tudo é permitido”. Eu acredito em Deus. (RODRIGUES, 1981, p.127).

Quicá por isso, para nós, é essa nostalgia romântica que, em última instância, conecta todos os gêneros, todas temáticas, exageros e recorrências aqui trabalhados. É ela o que, mais do que entender o funcionamento das obsessões reais em suas obras, nos faz compreender o

resultado do embate constantemente vivido não só pelas suas personagens, mas por toda uma geração.

A fim de mostrar com maior precisão como todos os entrelaçamentos aqui trabalhados se perfazem, no entanto, terminamos nosso estudo com a análise dos dois únicos folhetins, cuja autoria Nelson Rodrigues assume. Isso porque cremos serem esses os modelos mais significativos de tais intersecções.

8. A mentira e Asfalto Selvagem: um inventário das obsessões compartilhadas

Como vimos antes, tanto o folhetim intitulado *A mentira* quanto o outro chamado *Asfalto Selvagem* são assinados pelo próprio Nelson Rodrigues. Só isso já seria o bastante para olharmos com olhos mais atentos a essas duas obras, uma vez que em todos os outros folhetins o autor não titubeou em se camuflar sob pseudônimos femininos. Por que só assumiu a autoria de dois dos sete folhetins que escreveu? O que o levou a abandonar Suzana Flag, mas persistir num gênero tão desmerecido?

Não há como saber exatamente. Há quem diga, porém,- sugestionado pelas violentas apreciações remetidas contra o nosso dramaturgo - que essa “coragem” de admitir ser sua uma obra de gênero tão desvalido adveio do amadurecimento pessoal de Nelson Rodrigues, que, imunizado contra as amofinações críticas a que fora submetido por tanto tempo, resolveu assumir de uma vez por todas a proximidade de suas criações com o vulgar e o ordinário. Outros apostam que, por causa dos insultos acerca de suas peças dramáticas - principalmente contra *A Falecida*, que no momento em que escreveu *A mentira* se encontrava em cartaz -, o autor já tivesse acostumado ao cáustico olhar alheio e que, por isso, ser apontado como escritor de uma sublitteratura, correndo o risco de ter sua dramaturgia desprestigiada em função de sua ligação com um gênero menor, não teria mais o peso que anos antes o levou a se camuflar sob os *soutians* de Suzana FFlag e Myrna.

Nós, entretanto, ficamos com suas próprias palavras, resultantes das auto-análises permitidas pelo tempo:

Eis a amarga verdade: - Durante algum tempo, eu só escrevia para o Bandeira, o Drummond, o Pompeu, o Santa Rosa, o Prudente, o Tristão, o Gilberto Freyre, o Schmidt. Não fazia uma linha sem pensar neles. Eu, a minha obra, o meu sofrimento, a minha visão do amor e da morte. Tudo, tudo passou para um plano secundário ou nulo. Só os admiradores existiam. Só me interessava o elogio; e o elogio era o tóxico, o vício muito doce e vil. Pouco a pouco, os que me admiravam se tornaram meus irresistíveis co-autores. E quando percebi o perigo, o aviltamento, comecei a destruir, com feroz humildade, todas as admirações do meu caminho. (RODRIGUES, 1993a, p.151).

Seja como for, não dá para negar que nessas duas composições há mais do elaborado substrato rodriguiano do que se poderia supor. Josefina de Fátima Tranquilin Silva (1999, p.105) assim se posiciona sobre a questão:

Parece que Nelson não necessita mais de uma personalidade feminina para seus folhetins [...] porque vai transpor, agora nesses textos, a mazela humana que já perpassou seu teatro, porém em uma representação que está ali no cotidiano das grandes cidades, e seu olhar carregado de literalidade, sua observação pormenorizada construirá uma realidade onde o que se expõe é praticamente a visão do homem Nelson Rodrigues. Parece que neste momento Suzana Flag/Myrna é tirada de cena dos folhetins para que Nelson Rodrigues se mostre uno e linear em suas diferentes formas literárias.

Não que aqui, vale elucidar, Nelson Rodrigues tenha recusado os elementos basilares das intrigas folhetinescas usadas por ele como Suzana Flag e Myrna. Mesmo porque, como a todo instante buscamos estabelecer, o caráter popularesco do folhetim (ou ainda, do melodrama), presente do começo ao fim em suas composições teatrais, não deve ser tomado como motivo de aviltamento ou descrédito.

Da boa tradição melodramática, conservam-se nessas duas obras os tiques do palavreado popular, as funções emocionais da linguagem, a personificação do mal e do vício, a retórica do excesso, as coincidências espantosas, o acúmulo de incidentes, a repetição exaustiva de situações, a abordagem efusiva de temas interditos e o forte sabor emocional. Da fórmula folhetinesca, sobrevivem os arrebatamentos ordinários, o gosto pela redundância, o corte providencial, os crimes prosaicos, a fartura de peripécias, a técnica do flash-back, a forma fragmentada, o suspense perturbador, os anseios, os amores impedidos, e a insanidade desmedida. Suas personagens, tal qual as de Suzana Flag e Myrna, também se encontram estereotipadas e quase nunca têm seus atos analisados profundamente.

Nisso, todavia, não é no que se resumem as tramas e a estruturação dos folhetins assinados com seu próprio nome. Parece que, quando Nelson assume a autoria das “histórias fatiadas”, tem uma preocupação maior de encerrar na estrutura dessas composições as

características mais aquilatadas de suas obras teatrais. Quiçá por isso é que, ao lermos *A mentira e Asfalto Selvagem*, temos a constante sensação de que Nelson, apesar de colorir seus heróis com a tinta das paixões inconfessáveis, busca maquiá-los com um pouco das obsessões que o perseguem. Talvez por essa mesma razão, muitos acontecimentos ali narrados recendam a atmosfera obsedante de outros escritos do autor.

De modo geral, os episódios que enchem os capítulos desses dois folhetins parecem não ser criados com o propósito único de prolongar a história, mas também com a finalidade de elucidar o processo de (des)construção das personagens. O romanesco, tão caro aos folhetins de Suzana Flag e Myrna, algumas vezes é suplantado pela realidade carregada que permeia a trajetória de vida dos que participam do asfixiante mundo criado pelo dramaturgo. O *happy end* - elemento fundamental das histórias voltadas ao deleite das massas populares - nessas duas obras não se perfaz por completo. As personagens dobram-se perante o fatalismo (ainda que caricato) das circunstâncias geradas pelas insatisfações humanas, e, por isso, têm um final que quase sempre beira uma trágica condição.

Tanto em *A mentira* como em *Asfalto Selvagem* a apreciação dos caminhos e descaminhos dos desejos instintivos do homem, assim como as análises das relações cotidianas vividas no ambiente familiar brasileiro encontram um “prato cheio”. Embutindo o repertório do *Kitsch* na intriga e travestindo a catarse com uma fisionomia domesticada e reconfortadora, Nelson enche com o que há de mais mundano o universo de suas histórias. Os elementos polêmicos que valeram a ele o rótulo de “autor maldito” recheiam as cenas: há incestos entre irmãos, excessos afetivos entre pai e filha, invejas desmedidas, tias recalcadas, lesbianismo, gravidezes indesejadas, pusilanimidades abjetas, famílias corrompidas, “abortos morais”, mulheres frustradas...

Não por acaso Caco Coelho, ao analisar *A mentira*, faz a seguinte reflexão:

Compêndio da obra teatral, ele [o romance *A mentira*] traz de *A mulher sem pecado* o fio condutor da mentira; de *Vestido de Noiva*, a nuance dos planos da

narrativa; de *Álbum de Família*, a desmesura do pai, a privação da mãe, a proibição do filho, no interior de um lar infecto; de *Dorotéia*, a condenação das tias, ora irmãs. Substâncias espalhadas na obra posterior, *A mentira* fomenta temas desenvolvidos em *Perdoa-me por me traíres*, na transgressão das aparências; em *Viúva, porém honesta*, no contágio da doença dos doutores; notadamente em *Os sete gatinhos*, inspirando “seu” protagonista; em *O beijo no asfalto*, na rivalidade entre irmãs; em *Otto Lara Resende, ou Bonitinha, mas ordinária*, no esconderijo da verdade grávida; em *A serpente*, nas paredes tênues que aprisionam e separam os casais.[...] Preconiza os romances *Asfalto Selvagem* e *O casamento* no ambiente e na ousadia. Seu arcabouço pode ser considerado como decisivo entre tudo o que ele realizou. (COELHO, In RODRIGUES, 2002. p.133).

Não podemos esquecer, porém, que o manancial mais freqüentemente “revisitado” por Nelson Rodrigues para a elaboração de cenas e personagens de *A mentira* e *Asfalto Selvagem* é, sem dúvida, *A vida como ela é...* De lá é que surgiu o sopro criativo que lhe inspira a concepção da obscena Engraçadinha, do pusilânime Zósimo, do controvertido Dr. Odorico Quintela e tantos outros.

Estreada em 1951, *A vida como ela é...* foi publicada diariamente durante dez anos, sendo interrompida somente por três meses devido a uma operação na vesícula que Nelson Rodrigues se viu obrigado a fazer⁶¹. Foi Samuel Wainer, do jornal *Última Hora*, quem propôs a Nelson que escrevesse textos ligados à área da polícia ou do comportamento humano. Queria Wainer que a coluna se chamasse *Atire a primeira pedra* (nome que permaneceu por pouquíssimo tempo). Mas Nelson, com seu habitual fatalismo, sugeriu *A vida como ela é...*, título que foi imediatamente aceito pelo editor do *Última Hora*.

Originalmente, era para Nelson escrever “contos” baseados em assuntos que estariam em pauta na edição do dia; mas essa idéia só foi obedecida pelo dramaturgo durante duas publicações; na terceira, Nelson já tinha mudado tudo. Conta-nos Castro (1992, p.237) que essas mudanças foram imprescindíveis para o sucesso da coluna. Diz ele que, no início, as histórias de *A vida como ela é...* não eram ambientadas no Rio de Janeiro, tampouco as personagens tinham o “appeal” que mais tarde conquistaria leitores e daria a Nelson ibope e

⁶¹ Nesse período de afastamento, o editor do *Última Hora* publicou episódios antigos para evitar que a coluna fosse interrompida.

popularidade. Os enredos eram sorumbáticos, e quase todos os adultérios nele retratados terminavam em desgraça. O grau de morbidez que envolvia as histórias era tamanho, que Nelson, numa das seleções desses contos (intitulada *Elas gostam de apanhar*), se defende:

Alguém dirá que *A vida como ela é...* insiste na tristeza e na abjeção. Talvez, e daí? O homem é triste e repito:- triste do berço ao túmulo, triste da primeira a última lágrima. Nada soa mais falso do que a alegria. Rir num mundo miserável como o nosso é o mesmo que, em pleno velório, acender um cigarro na chama de um círio. Pode-se dizer ainda que é triste *A vida como ela é...* – porque o homem morre. Que importa tudo o mais se a morte nos espera em qualquer esquina? Convém não esquecer que o homem é, ao mesmo tempo, o seu próprio cadáver. Hora após hora, dia após dia, ele amadurece para morrer. Há gêneros alegres, eu sei. Fala-se em “teatro para rir”. Mas uma peça que tenha essa destinação específica é tão absurda, obscena, como o seria uma missa cômica. Agora o aspecto da sordidez. Nas abjeções humanas, há ainda a marca da morte. Sim, o homem é sórdido porque morre. No seu ressentimento contra a morte, faz a própria vida com excremento e sangue. (RODRIGUES, apud FASCINA, 2004, p.63)⁶².

Graças à astúcia e percepção do dramaturgo, porém, o sotaque carioca, juntamente com um toque de humor escarninho, não demorou muito para invadir as cenas quotidianas de que Nelson passou a se ocupar. Assim que o dramaturgo pôde apreender o anseio de seus leitores, os enredos, que comumente terminavam em desgraça, ganharam um toque de sarcasmo e zombaria. A morbidez foi substituída, então, por uma dose nada insignificante de deboche e ironia e as histórias ganharam uma capacidade incrível de escancarar as mazelas do suburbano dia-a-dia fluminense:

No que teve o estalo, [Nelson] povoou as 130 linhas diárias de “A vida como ela é...” com um fascinante elenco de jovens desempregados, comerciários e “barnabés”, tendo como cenários a Zona Norte, onde eles viviam; o Centro, onde trabalhavam; e, esporadicamente, a Zona Sul, aonde só iam para prevaricar. (CASTRO, 1992, p.237).

Em pouco tempo, contrariando a censura daqueles menos capazes de perceber as condições externas ali reproduzidas, a coluna passou a circular por quase todos os cantos:

Uma cena comum nos ônibus apinhados era a fila de homens em pé no corredor, pendurados nas argolas e empunhando uma “Última Hora” dobrada na página de “A vida como ela é...”. e, ao contrário dos folhetins de “Suzana Flag”, a nova coluna de Nelson tinha uma sólida platéia masculina. (CASTRO, 1992, p.238).

⁶² RODRIGUES, Nelson. *Elas gostam de apanhar*. Rio de Janeiro, Bloch, 1964, p.3.

Inspirado por reportagens policiais, Nelson deu aos arrabaldes da cidade espaço privilegiado. Os episódios domésticos da rua onde Nelson vivia com mulher e filhos, no Andaraí, passaram a ser constantemente tomados como motivos ficcionais. Ciúme, luxúria, ódio, inveja e todos os outros pecados capitais que brotavam da suburbanidade tornaram-se, a partir de então, reservatórios imaginários imprescindíveis.

Até mesmo suas próprias experiências pessoais (mais uma vez!) serviram como repertório para as escandalosas histórias. É o caso, por exemplo, do episódio em que Roberto Marinho, dono do jornal *O Globo*, onde Nelson Rodrigues trabalhou durante vários anos, pede ao irmão de Nelson, Mário Filho, para que ele intervenha no comportamento descuidado que o dramaturgo apresentava na época. Nas palavras do próprio Nelson:

Um dia Roberto Marinho chama meu irmão, Mário Filho, e os dois conversam naquela varanda que dava para o Largo da Carioca. Roberto começa a falar de mim. Disse que eu precisava cuidar mais de mim mesmo. Falou de meu desleixo, do meu cabelo, da minha roupa. Eu andava de barba por fazer. E, por fim, disse tudo: -“Ontem, o seu irmão estava cheirando mal”.

Mais tarde, numa mesa no Café Nice, junto do espelho, Mário teve uma conversa comigo. Com muito tato, muita doçura, foi falando: “Roberto disse assim, assim” [...] Através dos anos, e já trabalhado pelo sofrimento, transpus o episódio para o conto, o romance e ainda hei de remontá-lo no teatro. No meu livro *O casamento*, há um Xavier que um amigo chama de lado e começa: - Olha. Vou te dizer uma coisa. Mas promete que não fica zangado?”. O Xavier prometeu. E o outro continua: - É o seguinte: -Talvez porque você só use um terno (eu vejo você sempre com este terno), o fato é que...”. Suspense de uma pausa e a palavra definitiva: - “Você, às vezes, até cheira mal”.

O Xavier põe no outro um olho de puro terror. Eis o que eu queria dizer: - esse pobre-diabo de um terno só sou eu. Numa história de *A vida como ela é...*, um sujeito diz ao outro: - “Não sei se é porque você usa sempre o mesmo terno. O fato é que você, às vezes, cheira mal. Queria te avisar, porque sou teu amigo”. A vítima suspira: - “Obrigado, fulano”. (Rodrigues, 1993a, p.119-120).

O “folclore pornográfico” em torno de seu nome (como ele mesmo diz - RODRIGUES, 1993a, p.150), a partir dessas histórias, perpetua-se de uma vez por todas⁶³. A fama de tarado, obsceno e abjeto, por causa da popularidade que *A vida como ela é...* lhe deu, tomou proporções tais, que o próprio Nelson Rodrigues acabou se transformando em personagem de

⁶³ Décio de Almeida Prado (1988) assim se posiciona a respeito: “Ele, através de crônicas e entrevistas, terminou por plasmar uma personalidade semifictícia para si mesmo, quase já de personagem artística autônoma, da qual faziam parte o emprego humorístico do exagero e as frases de efeito para uso externo, resquício da velha atração nacional pela boutade e pelo paradoxo”. (PRADO, 1998, p.136; apud FRAGA p.87).

suas próprias ficções. Conta-nos Castro (1992, p.241) que, devido a algumas frases usadas pelo dramaturgo em contos de *A vida como ela é...* (entre elas: “*A mulher gosta de apanhar*”; e “*Certas esposas precisam trair para não apodrecer*”), sua família ouviu vários gracejos, pois os leitores já não conseguiam diferenciar o que era sua literatura e o que era sua vida pessoal:

A ciranda de mortes em suas histórias fazia com que se dissesse, por exemplo, que ele dormia num caixão de defunto, que tirava sonecas entre quatro círios. Essas pessoas ficariam desapontadas se o vissem na intimidade: em casa, de pijama, às nove da noite, ouvindo discos de frevos pela banda do Corpo de Bombeiros e indo dormir numa vulgar cama Drago com colchão de molas. [...] o permanente furor sexual de seus personagens levava a que outros o vissem como um sátiro, alguém a não ser convidado para festas de formatura ou bailes de debutantes. (CASTRO, 1992, p.241).

Se para sua vida doméstica essa coluna trouxe situações um tanto quanto desagradáveis, para sua trajetória literária, entretanto, ela não poderia ter sido mais significativa. Não bastassem as contribuições dadas aos folhetins *A mentira* (1953) e *Asfalto Selvagem* (1959), de que falávamos ainda agora, ela foi decisiva e valiosa para as mudanças que começaram a ocorrer em sua dramaturgia a partir de *A falecida* (1953), peça que dá origem ao que se convencionou chamar “Tragédias Cariocas”. Nas palavras de Magaldi:

Merece estudo especial o que devem as tragédias cariocas a *A Vida Como Ela É...*, contos crônicas publicados pelo dramaturgo anos a fio, na *Última Hora*, a partir de 1951. [...]

A influência de *A Vida Como Ela É...* determinou a passagem dos temas míticos para as sugestões da Zona Norte do Rio, a grande fonte popular. A maior parte de seu período produtivo o dramaturgo viveu no Andaraí, bairro típico da classe média, e dentro dela a menos favorecida. A observação da vizinhança, o conhecimento dos dramas cotidianos, o imperativo da luta pela sobrevivência – tudo isso constituiria a matéria-prima do ficcionista. (MAGALDI, 1992, p.57-58).

Em outro momento, o crítico continua:

Por que Nelson enveredou pela tragédia carioca? Como para tudo o mais, muitas explicações podem ser tentadas. De um extremo a outro, indo de motivos lisonjeiros a subalternos. [...]

O compromisso com o mundo exterior, o cotidiano, a existência próxima e palpável, Nelson vivia na sua faina diária de jornal. Em 1951, ele começou, na *Última hora* do Rio, a publicação de *A vida como ela é...*, uma quase inacreditável coletânea de histórias, em que tratava de preferência da vida suburbana carioca. Esses folhetins, independentes entre si, valeram a Nelson uma extraordinária popularidade, aumentando além de qualquer cifra otimista a tiragem do jornal. [...] O exercício de *A Vida Como Ela É...* representava um preparo espontâneo para as tragédias cariocas. Elas viriam como fatalidade na evolução do autor. (MAGALDI, 2004, p.94).

Não são poucos os aspectos e processos criativos “pirateados” desses contos pelo dramaturgo. O próprio Nelson, respondendo a uma questão de Edla van Steen (apud MAGALDI, 1992, p.57)⁶⁴, afirmou sem constrangimento algum: “*Os personagens de A falecida, Boca de Ouro e Beijo no Asfalto foram tirados da coluna. Nos contos, eu testava os personagens ou as situações*”. Dos contos, emana também a paixão irrefreável de Aprígio pelo seu genro Arandir, personagem de *O beijo no Asfalto*; deles é que surge a inspiração para o prosaico mundo de Zulmira (de *A falecida*) e seu apego pela magia de Madame Crisálida; deles ainda é que irrompe a infinita miséria em que está submergida a família de seu Noronha (de *Os sete gatinhos*); a maldade irresponsável dos repórteres de *O beijo no Asfalto*; os olhares acusadores das irmãs de Herculano, de *Toda Nudez*; isso sem falar dos médicos, dos canastrões, da galeria de loucas, das almas insatisfeitas, dentre outras coisas que circulam pelas cenas de quase todas as “Tragédias Cariocas”.

Em *A mentira e Asfalto Selvagem*, como dizíamos, não é diferente. É possível perceber que questões como traição, aborto, sexo, incesto, suicídio, defloração e violência emprestam de *A vida como ela é...* parte da matiz sarcástica e humorística de que são feitos. Tal qual acontece com as histórias publicadas na coluna diária, é a capacidade de tornar algumas atitudes humanas ridículas e o talento de divulgar valores, ideais e normas de conduta de forma lasciva e, paradoxalmente, acrimoniosa, o que sustenta o interesse e angaria a simpatia do público.

Zechlinski (2007, p.02), ao buscar entender o imaginário social diante dos conflitos que envolviam a vida amorosa dos casais de 1950, encontra nas histórias de *A vida como ela é...* elementos que evidenciam a relação existente entre os contos escritos por Nelson Rodrigues e as condições sociais “externas” que permitiram sua enunciação. Levando em conta as

⁶⁴ STEEN, Edla van. *Viver e Escrever*, vol. 2, p.278.

imagens do masculino e feminino, das condições do matrimônio e do amor nos contos “*A dama do Lotação*”, “*A humilhada*”, “*Uma senhora honesta*” e “*Casal de três*”, acredita a autora que nas imagens recriadas pelo dramaturgo existe um reconhecimento da inversão da sociedade retratada:

Assim, para o autor, suas histórias relatavam o “lado podre”, as “abjeções” humanas. Seria, portanto, uma forma de leitores e leitoras se purificarem, reconhecendo o errado, o feio, o desprezível. Dessa forma, esses contos estavam de acordo com a norma e em seu cerne havia uma visão conservadora das relações [...] (Zechlinski, 2007, p.10).

Do mesmo modo, os folhetins que Nelson Rodrigues assina com o seu próprio nome buscam não apenas reproduzir situações sociais, mas também prescrever os comportamentos que as inspiram. Reforçam (pela caricatura e exagero) a ordem social preconizada e nos remetem aos problemas que a sociedade da época enfrentava.

8.1 A mentira: um folhetim de contrastes

Publicado originalmente em *Flan*, semanário em cores lançado por Samuel Wainer, em 1953, *A mentira* é o primeiro folhetim de que o dramaturgo assume a autoria. Com dezoito capítulos, a obra gozou de um período de publicação relativamente curto, cerca de nove meses (ou, como sublinhado por Ruy Castro (1992, p.250), “*Trinta e seis semanas, ao fim das quais abortou na praia, sufocado pela campanha contra Samuel Wainer*”), mas materializou em sua trama vários elementos e situações disseminadas pelo autor no transcorrer de sua vida literária.

Muito mais próxima à brevidade de seus dramas que à fragmentação das intrigas folhetinescas de Suzana Flag, essa obra não tem uma heroína cuja debilidade exige a proteção de um “justiceiro” capaz de salvar as vítimas e castigar os traidores; tampouco as personagens se perdem em meio a peripécias sem fim. Não há pieguices sentimentais

exageradas e os tentáculos ficcionais que ajudam a esticar a narrativa são dispensados.

Nelson Rodrigues, ousado como sempre, faz aqui uma livre associação de elementos heterogênicos. Vai do patético ao humorístico sem pestanejar e, deles, tira substâncias burlescas e caricatas. Guardadas as peculiaridades do gênero a que a obra pertence, *A mentira* se aproxima muito da farsa⁶⁵, onde o jogo de enganos, privilegiando a natureza grotesca das situações, esquematiza a intriga entre tipos sociais cristalizados e modela um flagrante curioso da vida quotidiana.

A história envolve a família de Dr. Maciel e D. Ana, mais especificamente Lúcia, a caçula da casa. Quinze anos mais nova que a penúltima filha do casal, Lúcia era pura “petulância e inconveniência”. Mimada pelo pai (que apresenta por ela uma inclinação mais que paterna) e também pelos demais moradores da casa, ela faz o que bem entende ali dentro, e tiraniza a todos que dela se aproximam. Além de Lúcia, o casal tem mais quatro filhas, três das quais, casadas. Todas elas nutrem um surdo ressentimento pela caçula em função da maneira como essa é tratada pelo pai. Não tinham nem um irmão, o que, para Dr. Maciel, era ótimo, pois “*não queria filho homem*”.

É no âmbito das relações sociais e familiares que Nelson Rodrigues reatualiza a vitalidade das cenas farsescas. Baseado num tema aparentemente muito simples (a gravidez indesejada da caçula da família), ri um riso debochado da vida quotidiana, subverte a ordem social estabelecida através de mecanismos da sátira e da grande capacidade de observação realista que tem. Muito contundente, chega, por vezes, a ser cruel em seus apontamentos e

⁶⁵ Segundo Teresa Gonçalves, no *Dicionário de termos literários*, disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/F/farsa.htm>>, acessado em 01.05.2008, a farsa é um gênero dramático menor que, em nível estrutural, se caracteriza pela ausência de divisão em atos e de marcação de cenas; pela despreocupação total com as unidades de tempo e de espaço; pela utilização de poucos recursos cênicos; pela colocação em palco de um reduzido número de personagens; pela abundância de tipos sociais característicos da época; eventualmente pela presença de uma personagem redonda que sofre ao longo da peça evolução psicológica e moral; pelo delineamento de uma intriga com um nó, desenvolvimento e desenlace; pela presença de sátira, fonte de cômico; e pela recorrência freqüente a uma linguagem de conotações eróticas. Tematicamente, a farsa privilegia a problematização da luta entre forças opostas, do relacionamento humano, familiar e amoroso, da oposição dos valores tradicionais e convencionais a valores individuais e pessoais e o recurso freqüentemente relacionado ao equacionamento de um triângulo amoroso.

não raro faz uso de uma linguagem grosseira, escatológica e até impudica, o que, invariavelmente, gera o cômico amargo e a hilaridade dissoluta.

A trama está toda baseada no que é preconizado no título da obra: uma mentira. A história começa quando Lúcia tem uma espécie de vertigem e o pai resolve mandá-la ao médico, um velho amigo da família. O conflito se instala no momento em que Dr. Godofredo dá a notícia a D. Ana: “-*Sua filha vai ser mãe. Mãe*”. A novidade paira sobre a casa como uma desgraça fatal. Não poderiam continuar a viver com a filha mais querida sendo submetida aos maldosos comentários alheios.

As irmãs mais velhas propuseram mandá-la à casa da avó até que o bebê nascesse; a mãe desesperou-se por medo do que o marido poderia vir a fazer. Dr. Maciel, por sua vez, explodiu num desespero que só as personagens nelsonrodriguianas parecem saber ter. Minutos depois, com uma obsessão que lhe rasgava a alma, quis saber quem era o pai. Lúcia, no entanto, parecia não se importar muito com os acontecimentos.

Dr. Maciel, numa evidente confissão de suas preferências, pergunta-se: “*Por que não foi uma delas, que pecou, em vez da menor, por quê?*”. Ele é um ser digno de desprezo. Velho, magro e taciturno, cultivava com prazer o medo que inspira no trabalho e no lar. A úlcera duodenal de sua filha mais velha, Isabel, teria sido resultado do medo constante que as explosões do pai lhe infundiam. Ninguém o julgava capaz de uma risada sincera. Submetia constantemente mulher, filhas e genros ao “regime do grito”. De todas as suas excentricidades, porém, a necessidade de manter todos os membros da família sobre o seu comando tem importância fundamental para o desenvolvimento da história.

Depois de passados os instantes de incredulidade, Dr. Maciel vai visitar Dr. Godofredo e insinua ao médico que faça um aborto na menina: “*Esse pequeno não pode nascer, claro. Minha filha é solteira, de família, uma verdadeira criança*”. O médico, na sua hipocrisia abissal, recusa-se num primeiro momento: “*Eu não faço isso, nunca fiz. Isso dá galho,*

processo, o diabo! Deus me livre!”. Mas, mediante a módica quantia de “cinco contos!”, sugerida por Dr. Maciel, resolve-se: *“Está bem, está bem! Mas olha: ninguém pode saber, nunca, em hipótese alguma, ouviste!”*.

Em sua cólera, Dr. Maciel começa a desconfiar que um de seus genros fora o culpado pela gravidez de Lúcia. (Na verdade, desde que Isabel se casou e, na noite de núpcias, deixou acesa a luz do quarto em que passava sua primeira noite, ele odeia todos os homens que se tornam seus genros.) Três são os suspeitos, mas apenas Aparício⁶⁶, marido de Isabel, é quem efetivamente aparece na história.

A princípio, as três irmãs casadas acharam insensata a desconfiança levantada pelo pai, mas, aos poucos, elas se deixam contagiar com a idéia, o que instala na casa um clima de agonia e suspeita. Lúcia, então, percebendo a atmosfera de rancor que se estabelece, resolve fugir e só retorna quando o pai, por telefone, promete que nada acontecerá a seu filho.

Por causa de fuga da menina, Dr. Maciel investe violentamente contra D. Ana, que acaba lhe revelando a mentira sustentada por ela durante anos: Lúcia é, na realidade, filha de outro homem. A traição da mulher, se seguisse os tramites dos folhetins assinados por Suzana Flag, o exasperaria de tal forma que a única maneira de resolver essa questão seria a morte: dele ou dela. Mas Dr. Maciel, ao contrário disso, transfigura-se de felicidade ao saber que a menina é *“como se fosse uma vizinha, uma conhecida mais moça, uma amiga, uma conhecida, não uma filha”*. No seu alívio de não estar incorrendo num incesto legítimo, e pela possibilidade que vê para a concretização de seus desejos incontidos por tantos anos, ri por entre lágrimas e desabafa: *“-Oh! Graças, graças”*.

Consumido pela obsessão que tem por Lúcia, Dr. Maciel, com a desculpa de que longe dali a menina poderia ter o filho sem maiores comentários alheios, propõe-se a levá-la para

⁶⁶ Vale reproduzir aqui a observação de Caco Coelho a esse respeito: *“Isabel aparece casada com Mauro, depois com Ubaldo e definitivamente com Aparício”*. Essas trocas de nomes e outros detalhes, para o crítico, “dão a sensação de que os capítulos eram criados um a cada semana”. COELHO, Caco. Posfácio. In.: RODRIGUES, Nelson. A mentira. 1ª. Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.133.

uma fazendola de um amigo seu. Como D.Ana capta as verdadeiras intenções do marido e promete impedir seus planos a qualquer custo. Dr. Maciel - que de doutor nada tem de fato, pois só cursou até o segundo ano do colegial - insinua à família que D. Ana estava enlouquecendo: “... *minha mulher já não é a mesma. Mudou muito e de repente. De noite, não dorme: fica até o amanhecer, sentada na cama de braços cruzados. E não é só isso – baixa a voz – eu descobri, ontem, debaixo do seu travesseiro, um punhal, imaginem!.*” (RODRIGUES, 2002, p.85)

Diante da família, Dr. Maciel trata-a com carinho e afeto, dissimulando preocupação; por trás, provoca a ira da mulher, conseguindo com que filhas e genros, aos poucos, sugestionados pelas infâmias por ele lançadas, comecem a ver mudanças no comportamento de D. Ana. Ele passa, então, a falar somente na possibilidade de D.Ana ter uma série crise nervosa. Chega até a procurar um psicanalista e forjar provas de uma iminente loucura. Convida o médico para um jantar em sua casa a fim de convencê-lo de suas “suspeitas”. Para a esposa, diz que se trata de um amigo. Quando já estão todos à mesa, Dr. Maciel, afetando naturalidade, anuncia que as providências da viagem com Lúcia estão todas tomadas, fato que ele sabia desencadear atitudes incontidas na esposa. Como o previsto, ela não se contém e o ataca com fúria. Era tudo o que ele precisava para convencer a todos da necessidade de internar a d.Ana.

À noite, num desespero que a absorve por completo, ela atira quatro vezes em Dr. Maciel à queima-roupa, mas só acerta um, e ainda por cima no braço. Essa atitude como que confirma aos olhos alheios sua insanidade. Posando de bom marido, diz a todos que a arma disparou sem querer, mas distante de todos, mostra sua verdadeira e hedionda face: “- *Fiz a coisa tão bem-feita que amanhã te internarei, por bem ou mal. Se resistires, eu te arrastarei.*”

Resignada e com a sanidade realmente abalada a essa altura, d.Ana, na manhã seguinte,

deixa-se internar pelo marido sem resistência alguma; mas sugestiona a idéia de que o pai do bebê de Lúcia será o responsável pela morte de Dr.Maciel: “– *O filho de Lúcia tem um pai, não tem? O pai de teu neto será teu assassino!*”.

Na verdade, d.Ana sente-se culpada pelo adultério cometido contra o marido, não porque efetivamente tem por ele amor, ou está verdadeiramente arrependida do que fez, mas porque não quer ser vista pelos filhos como alguém indigna de afeto. Pusilânime, esconde por muitos anos a traição praticada e, quando se vê obrigada a dizer a verdade, prefere a punição reservada aos fracos. Deixa-se acusar de louca e acaba consentindo que ele a leve para um sanatório.

Com a obsessão rondando suas idéias, Dr.Maciel volta para casa e interroga a filha a fim de saber quem era o pai da criança. Lúcia, por sua vez, confessa que, numa festa em que esteve, bebera muito e adormecera num canto da casa, onde um homem, cuja identidade ela desconhece, se aproveitou da situação e consumou o fato.

Ao saber que nem a própria Lúcia conhece o verdadeiro culpado, Aparício, cunhado da menina, que por ela sempre ostentou um desejo camuflado, diz ser o responsável pelo acontecimento e pede a ela que fuja com ele. A garota, no entanto, não aceita.

Depois de discutir com a mulher, Aparício sente uma necessidade imensa de sair, caminhar para longe daquela casa. Nisso, encontra Telêmaco - velho amigo dos tempos de solteiro - que lhe conta “as últimas do dia”: Dr.Godofredo (o médico que havia diagnosticado a gravidez de Lúcia) havia enlouquecido há algum tempo e, na sua insanidade, diz a todas as mulheres que vão ao seu consultório que elas estão grávidas.

Apesar disso, Aparício não desiste de seu plano. Assumidamente rival de seu sogro, ele o procura para uma conversa definitiva. Nessa hora (momento que deveria estar carregado de tensão, uma vez que Aparício, depois de levar uma bela bofetada do sogro, saca o revólver e lhe dá seis tiros), os mecanismos que configuravam uma história cheia de conflitos e de

possibilidades trágicas caem por terra. Um humor ácido instala-se, então, à revelia das circunstâncias.

Com o reforço do excesso e do deboche, Nelson traz à atmosfera angustiante da cena um contorno de anedota, de pilhéria. Assim que Telêmaco conta aos outros familiares a história da loucura de Dr. Godofredo, a dor que o óbito de Dr. Maciel deveria causar aos seus fica relegada a segundo plano. Já não importam as consequências desastrosas; a morte passa a ser um mero detalhe. Ridicularizando a possibilidade de restauração da “imagem familiar”, Nelson torna cômicos os conceitos morais valorizados pela esfera social. Um outro médico, a pedido das irmãs de Lúcia, ainda na tarde do velório do pai, verifica que a virgindade da menina continua intocada. A marca do burlesco, do exagero e da ironia, desse modo, apresenta-se como veículo do riso, mas, como não poderia deixar de ser, em se tratando de um texto nelsonrodriguiano, um riso irônico, cheio de fel, cuja presença não se faz apenas para fazer rir, porque traz consigo a função de reflexão.

A narrativa termina com um assunto bastante presente nas composições de Nelson Rodrigues, um suicídio. Aparício, diante da confirmação de virgindade de Lúcia, perde todo o interesse por ela, uma vez que “a menina com volúpia de mulher”, para seu desespero, não existe de fato. Dias depois, arranja um revólver e, com um tiro na boca, põe fim a sua vida. A frase final do livro, com tom irreverente e, ao mesmo tempo, mórbido - “*Sua chapa dentária deslocou*”- não nos deixa esquecer que a história tem não um dedo, mas o corpo inteiro e a alma de Nelson Rodrigues.

8.2 Asfalto Selvagem: mais do mesmo

Segundo e último folhetim assinado por Nelson Rodrigues com o próprio nome, *Asfalto Selvagem* foi publicado entre agosto de 1959 e fevereiro de 1960. Dividido em duas partes,

esse romance conta a trajetória dos amores e pecados de Engraçadinha, uma das personagens mais pervertidas de sua faceta folhetinesca. Diferente de *A mentira*, ele tem uma feição um pouco mais ácida, pois seu humor vem ainda mais contaminado pela morbidez acintosa de suas obsessões. Diz Castro (2006, p.300) que mesmo para quem já estava habituado às ousadias do autor, ler *Asfalto Selvagem* foi uma experiência chocante.

A história começa cerca de dezenove anos depois do que será efetivamente contado na primeira parte. Deparamo-nos, de chofre, com Engraçadinha já casada com Zósimo e mãe de cinco filhos. A família toda está de mudança para uma casa de aluguel em Vaz Lobo, subúrbio do Rio de Janeiro. A atmosfera febril, que futuramente (no livro II) envolverá os membros desse grupo familiar, já está toda configurada nos pequenos fragmentos que fazem referência ao casal nesse primeiro capítulo do livro I.

A casa para a qual acabaram de se mudar - futuro ambiente de desamores, excessos e incompreensões - carrega o estigma da desgraça. O último inquilino que por ali viveu, Seu Felipe, depois de traído e abandonado pela esposa, toma um corrosivo violento e acaba morrendo nas dependências da humilde habitação. O estado degradante em que se encontra o local reflete bem o relacionamento estabelecido entre Engraçadinha e seu marido. A solidão a dois prevalece. Não têm intimidades, nem quando dormem juntos. Jamais, nos vinte anos que permaneceram casados, Zósimo vira Engraçadinha nua e “*esse amor nas trevas, como se fossem dois cegos, era o seu ódio*”. O assoalho gasto, os azulejos descolando das paredes do banheiro e da cozinha, o sofá esburacado e o quintal com o chão de cimento rachado vão contrastar com a vida abastada que Engraçadinha levava vinte anos antes na casa de seu pai, no Espírito Santo.

A insatisfação de Engraçadinha com o seu presente e o desejo urgente de mudanças leva-a a rememorar os tempos de sua mocidade. É aí que, através de um longo *flash-back*, somos transportados para os conturbados anos de sua juventude e ao momento exato em que

seu pai, Dr. Arnaldo Pereira de Almeida – advogado renomado – resolve se suicidar. Todos os capítulos posteriores, sem ressalvas, serão para explicar o motivo que levou um homem aparentemente tão honrado ao suicídio.

A tessitura psicológica de Dr. Arnaldo, assim como a das demais personagens dessa trama, vai sendo descortinada aos poucos. A princípio, o pai de Engraçadinha aparece como um homem de valores morais ilibados, uma “reserva moral da nação”. O imperativo de ser reconhecido como alguém moralmente perfeito é tanto, que certa vez, na Câmara Estadual onde trabalhava, chega a afirmar: “- *Eu me casei virgem*”. Pai superficialmente zeloso, vive entre amigos e familiares com a propriedade dos que nunca cometem deslizes.

Tio Nonô, indivíduo de depravados e repugnantes gestos; tia Zezé, a esposa frustrada de Nono, e tia Ceci, a “*virgem do berço ao túmulo*”, ajudam a formar o quadro familiar em que Engraçadinha cresceu. Tal como o expressivo núcleo de parentes execráveis que compõem a dramaturgia rodriguiana, essas personagens, claramente irrealizadas, são elementos importantes para a tessitura de um mundo sórdido e hipócrita.

A cena do enterro de dr.Arnaldo e aquelas que a ela se seguem de imediato são particularmente interessantes para o desenrolar do enredo. Nela o discurso repugnante de Dr.Odorico Quintela - o promotor que se vê enleado pelos desejos que a heroína lhe incita-, sintetiza o caos doméstico e social em que Engraçadinha e seus familiares estão mergulhados.

Ao sair do cemitério, Dr. Odorico, levado pelo anseio de possuir Engraçadinha, cria um “folclore erótico” em torno do suicídio do Dr. Arnaldo. A beleza da jovem menina perturba o promotor a tal ponto, que sua imaginação improvisa pretextos para justificar o desmedido ato de tão ilibada criatura. “*A amante é a filha*” (p. 16) - diz Odorico a certa altura, insinuando a existência de uma relação incestuosa entre pai e filha. Não tarda para que as calúnias inventadas por ele, aliadas às declarações igualmente maldosas do médico da família (que diz

ter encontrado debaixo da cama de Dr. Arnaldo o livro *Nossa Vida Sexual*) ganhem as ruas e bares da cidade e acirrem os abismos da opinião pública. O nome de Engraçadinha cai, então, na desgraça da concupiscência popular. Até mesmo nas paredes dos banheiros públicos da cidade, especulações irresponsáveis sobre o possível motivo que levara Dr. Arnaldo ao suicídio são estampadas.

É tio Nonô quem, na sua devassidão abjeta, traz para dentro de casa as quadrinhas maldosas que, após a morte de Dr. Arnaldo, espalham-se pelas ruas de Espírito Santo. O velho devasso levanta a suspeita de que o que falam sobre Engraçadinha e seu pai pode mesmo ser verdade. Isso leva tia Zezé a pedir auxílio para irmão Fidelis (um cônego amigo da família).

Quando questionada pelo padre sobre os comentários que andavam por toda parte, Engraçadinha, com uma voluptuosidade ensaiada, confirma as maledicências que correm pela cidade e acusa o próprio pai. Em seguida, porém, culpa Zósimo (na época, seu noivo) pela gravidez indesejada; e, por fim, admite ser Sílvio (o primo com quem fora criada desde pequena) o pai do filho que está esperando.

Entre uma e outra declaração de Fidelis – nas quais, diga-se de passagem, ecoam reflexões de outras personagens de Nelson Rodrigues⁶⁷ –, Engraçadinha põe-nos diante dos acontecimentos ocorridos na festa de noivado de Sílvio e Letícia, dois meses antes da morte de Dr. Arnaldo. É aí exatamente o momento em que a causa pela qual Dr. Arnaldo se suicida começa a ser elucidada e os leitores mergulham ainda mais profundamente nos aspectos nelsonrodriguianos da narrativa.

Ocorre, então, uma acentuação gradativa do que é apontado como exagero folhetinesco. Com generosas doses das mais “rocambolescas” peripécias, surpreendentes segredos do

⁶⁷ Frases como “*A um morto se perdoa!*” (RODRIGUES, 1980a, p. 32); ou “*O pior devasso é ainda mais puro!*” (RODRIGUES, 1980a, p. 35); ou ainda “*Até as prostitutas são incorruptíveis*” (RODRIGUES, 1980a, p. 36) nos remetem a conceitos que seus personagens dramáticos também sustentam.

passado começam a ser desvendados. Conta Engraçadinha que ficou grávida durante o noivado de Letícia e Sílvia (ambos apresentados no início da história como primos da sensual heroína). Revela que se deixou desvirginar por Sílvia na biblioteca da casa porque era dele que gostava efetivamente e não de Zósimo.

É interessante como Nelson Rodrigues, a partir daí, vai descortinando a verdadeira faceta daqueles que participam do enredo, e, de quebra, vai reafirmando sua própria visão sobre o sexo, os vínculos afetivos e as relações familiares. Recorrendo ao “*voyeurismo*” do leitor médio, entreabre as cortinas da “alcova” e capricha no pormenor erótico. Num contexto sadomasoquista, manipula um arsenal técnico de sedução e deixa visível a dialética do desejo e do obstáculo, que tantas vezes encontramos em sua dramaturgia. Descreve com detalhes grotescos a satisfação dos instintos, dá *closes* indiscretos nos gestos e corpos dos amantes e põe o leitor diante da voluptuosidade ordinária que exala das cenas, as quais, vale lembrar, nos conectam a um outro tipo de composição artística de grande sucesso popular na época: os “catecismos”.⁶⁸

Ficamos sabendo, então, que o incesto realmente se concretiza na narrativa, mas não entre pai e filha, como sugerem as calúnias levantadas por Dr. Odorico Quintela. O que parecia ser só um simples defloramento entre primos, ganha feições rodriguianas: Sílvia é, na realidade, irmão de Engraçadinha por parte de pai. Eles mantêm relações sexuais sem ter conhecimento da condição incestuosa que os envolve.

Essa revelação transforma o texto numa espécie de pastiche de tramas e modelos já

⁶⁸ Nas décadas de 1950 e 1960 circularam os chamados “catecismos”, livretos tipo “histórias em quadrinhos”, com enredos pornográficos. Segundo especialistas, essas composições receberam tal denominação por serem comumente vendidas sob o disfarce de publicações religiosas. Os desenhos eram feitos diretamente sobre papel vegetal, eliminando assim a necessidade do fotolito; e impressos em gráficas de diferentes Estados, gerando, inclusive, diversos imitadores. As histórias chegavam a ser bobas, mas retratavam os sonhos - para a maioria só isso - eróticos dos adolescentes do período. Os “zéfiros”, como também eram chamadas, eram disputados “a tapa”, tanto é que várias falsificações foram feitas. Depois de muitos anos, quando aquela molecada cresceu e passou a se preocupar com isso, tentou-se descobrir quem era seu autor. Mas ele, com medo, vergonha ou sei lá o que, se escondeu. Somente na segunda metade dos anos oitenta é que se descobriu que seu autor, Carlos Zéfiro, era na verdade um pacato funcionário público de nome Alcides Aguiar Caminha.

muito repetidos por Nelson Rodrigues. Conceitos e temas recorrentes em outras obras do autor passam, então, a pulular entre uma e outra cena. A família, a partir desse episódio, começa a ser tomada como a principal responsável pelas violentas explosões instintivas dos seres.

A máscara de perfeição e honradez que cobria Dr. Arnaldo, por exemplo, cai por terra, logo que ficamos sabendo que, por trás da aparente seriedade que o nobre político insiste em externar, há um homem pusilânime, dominado pelos implacáveis olhares alheios:

Eu não diria nunca. Ou querias, sua miserável, que eu fosse contar para todo mundo que fora amante de minha cunhada? Isso ia morrer comigo, ia enterrar-se comigo e apodrecer com a minha carne e com minha alma! Só eu sabia e Ele. (RODRIGUES, 1980a, p.88).

Na tentativa de preservar a imagem que construiu de si mesmo aos amigos e outros familiares, o ilustre político não mede esforços para evitar que a devassidão de seu passado venha à tona. Decide que a filha precisa sacrificar a criança que espera. Então, tal qual fez Dr. Maciel em *A mentira*, leva a jovem a um “*fabricante de virgens*”, chamado Bergamini, para que fosse feito um “*aborto moral*” (o qual não chega a ser realizado de fato).

Vale transcrever aqui a cena em que Dr. Arnaldo pensa ter encontrado uma solução ao seu dilema, pois ela nos parece uma amostra eficaz da fraqueza moral que o constitui. Com aparente despreensão, ela dimensiona também a hipocrisia das atitudes sociais e problematiza a condição desprezível do homem moldado pelo império das aparências:

Impassível por fora, dr. Arnaldo levantou-se, com uma brusca euforia. Em pé, de costas para Vasconcelos [o amigo a quem recorreu diante do fato], pensava: “Que burro que eu sou! Não me lembrei que era possível reconstruir!” [...] Em silêncio, o rosto inescrutável como uma máscara, dr. Arnaldo escreve rapidamente o endereço. Guarda o papel, levanta-se. Repete para si mesmo: “E não pensei que podia costurar...”. (RODRIGUES, 1980a, p.102).

Todo o seu esforço para preservar-se do cáustico olhar alheio e evitar o dilaceramento familiar de nada adianta, contudo. A fatalidade advinda das faltas de Dr. Arnaldo no passado, tal como ocorre nas tragédias desenvolvidas pelo dramaturgo, acaba recaindo sobre toda a família: Sílvia, desesperado por saber que manteve relações sexuais com a irmã, numa cena

tão espetaculosa quanto os crimes relatados por Nelson na adolescência, decepa o seu próprio pênis com uma navalha e, dias depois, morre no hospital. Já Dr. Arnaldo, ao se dar conta do peso de seus deslizes e do escândalo moral em que está envolvido, dá um tiro na própria cabeça. Engraçadinha, por sua vez, grávida do próprio irmão, casa-se com Zósimo e vai viver no subúrbio do Rio de Janeiro, na casa em que a encontramos no início da narrativa.

A força atrativa do enredo, no entanto, não é obtida apenas pela exploração de cenas tétricas (que tanto encantam o leitor do gênero), mas também pela exploração de “frases de efeito” e pelas situações inquietantes em que algumas figuras dramáticas são colocadas. Afirmções como “*Cada família tem suas trevas interiores, que é preciso não provocar*” (RODRIGUES, 1980a, p.17); ou também “*Vocês estão radiantes com o incesto. Satisfeitíssimos. Assim é o povo: tem fome de sangue e excremento*” (RODRIGUES, 1980a, p.17), proferidas por Dr. Odorico Quintela entre uma e outra frivolidade; e declarações como “*O verdadeiro grito parece falso*” (RODRIGUES, 1980a, p.70); ou ainda: “*Se Deus existe, o sexo é um detalhe*” (RODRIGUES, 1980a, p.70); mais que escandalizar, parecem carregar consigo a tarefa de revalidar as idéias tantas vezes repetidas nas crônicas, memórias e dramaturgia de Nelson Rodrigues.

Personagens secundárias submersas em circunstâncias absorventes não faltam nessa obra. É o caso, por exemplo, de tia Ceci. Em sua aparente insignificância, ela escancara o asfixiante ambiente familiar e nos desperta à realidade atroz que envolve toda a família de que faz parte. É ela quem, na cena da mutilação de Sílvia, traz à tona a tragicidade que os gritos de pavor soltos em detrimento do horror da situação e a atmosfera nauseante sugerida pelo sangue oriundo do ferimento são capazes de gerar.

Tal qual d.Aninha (a doida pacífica de *A mulher sem pecado*), ou ainda como a avó de *Senhoras dos afogados* (que viu o filho Misael assassinar a prostituta e acabou por refugiar-se na loucura), Tia Ceci faz parte do catálogo de insanos que circulam nas narrativas de

Nelson Rodrigues. Não obstante o tom geral de ironia e deboche que encontramos quando tal assunto é abordado, é ela quem, fixando na fragilidade de sua loucura a selvageria do espetáculo das relações humanas, instala nesse enredo algumas linhas de força da obra rodriguiana.

De seu mundo comprometido pela falta de lucidez, a virgem senhora revela os desvãos não confessados de todos os indivíduos que ali se encontram. Semelhante a alguns dos outros loucos de seu rol de personagens excêntricas, tia Ceci fornece a chave para a compreensão dos sentimentos de culpa que arrebatará os indivíduos e os levará à desventura (pelo menos nessa primeira parte da obra). A atmosfera de sonho e projeção onírica em que ela se encontra no momento da mutilação escancara a miséria dos que romperam os limites éticos e morais em virtude de seus demônios interiores.

A falta de fronteiras entre a loucura e a razão não raro vem acompanhada por uma atmosfera que, embora ridicularizada, encontra-se repleta de obsessões doentias. As investigações sobre o lado obscuro da psique, também nas “histórias fatiadas” do dramaturgo, estão ligadas aos aspectos mórbidos e grotescos que algumas situações canhestras lhes impingem.

A presença do grotesco nessas narrativas podem ser captadas por meio da distorção exagerada que o autor faz da sociedade e do mau-gosto que freqüentemente Nelson consagra à sustentação do prazer nefando. Mau-gosto esse, diga-se por alto, que o próprio dramaturgo já se sabia pertencente há muito:

A partir de *Álbum de família*, enveredei por um caminho que me pode levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim: “desagradável”, “peças desagradáveis”. No gênero destas, incluí, desde logo, *Álbum de família*, *Anjo Negro* (sobre miscigenação) e a recente *Senhora dos afogados*. E por que peças desagradáveis? Segundo já se disse, são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si só, de produzir o tifo e a malária na platéia. (RODRIGUES, [1949] 2004b, p.275).

A exploração de imagens vulgares, da mesma forma, contribui para um clima de

rebaixamento cômico e, ao mesmo tempo, de aviltamento. Descrição de detalhes repugnantes, doenças e funções naturais revela uma obsessão pela decadência do homem. Não raro Nelson faz menção a suores, rugas, mau hálito, odor de axilas etc. Retratos como o de tia Zezé, que tinha “*o suor grosso como óleo*” (p.18); ou ainda, atitudes como as do médico da família, que “*quando se assoava, dava roncos hediondos dentro do lenço*” (p.93); ou mesmo as da própria Engraçadinha, que “*coça debaixo do braço*” (p.98) e “[*enxuga*] *a coriza com as costas da mão*” (p.90) põem a nu a força dos elementos repulsivos da natureza humana e escancaram o clima grotesco em que submergem tais personagens.

A afetividade exorbitante, o moralismo caricato e o mau-gosto inerente, no entanto, ao contrário do que se pode supor, auxiliam no enlevo dos leitores. É o caso, por exemplo, da cena em que Engraçadinha, obrigada pelo pai, vai ao ginecologista. A aparente fragilidade e inocência da moça, em oposição à sexualidade aguçada e à malícia encravada em suas atitudes, alimenta as usuais caricaturas construídas pelo imaginário machista brasileiro e nos põe diante de uma situação que, não fossem as concessões e intencionalidades do gênero, seria, no mínimo, ridícula, tal qual pode ser percebido no trecho:

Engraçadinha entrara. O médico, quase belo no seu avental, fechou a porta. De passagem, a menina olha para a mesa, com uma curiosidade maravilhada. Que coisa doce, que coisa linda, despir-se para um homem que não é namorado, nem noivo, nem marido, nem amante! Se a mulher tem um mínimo de imaginação, há de comover-se, claro, há de maravilhar-se com esse abandono diante de um desconhecido! [...]

Aquela voz de homem, densa e, apesar disso, de uma doçura viril a assustava. Sentia, realmente, um medo instintivo que, ao mesmo tempo, era de uma voluptuosidade quase insuportável. Todas as raízes do seu ser estavam crispadas. Engraçadinha já olhava várias vezes os antebraços do médico e pensa com uma angústia deliciosa: “Parece gorila!” Ao mesmo tempo, imaginou-se raptada, numa floresta, por um macaco gigantesco. Nua, nos braços do King Kong do filme. (RODRIGUES, 1980a, p.139-141).

O inusitado que permeia o episódio (com todo o excesso que lhe é peculiar) conduz ao grotesco da situação, e do grotesco ao riso, como bem nos lembra Eudinyr Fraga, é um passo: “*O riso, mesmo amargo, permite ao público conscientizar-se do que se esconde atrás do ridículo, do que teria provocado o surgimento de seres tão risíveis e situações tão tolas e*

constrangedoras” (FRAGA, 1998, p.29).

O humor corrosivo⁶⁹, no entanto, não se limita ao registro de cenas burlescas ou à exploração de imagens repugnantes. Na construção dos perfis psicológicos de algumas personagens de *Asfalto Selvagem* ele é registro indiscutível. É o caso de Zósimo e de Dr. Odorico Quintela. Nos desenfreados absurdos que a gradual iluminação das experiências pessoais de ambos vai deixando expostos, o caricato assume as cenas e põe em evidência a teia de sentimentos doentios que permeiam o percurso de certas figuras de suas histórias.

Zósimo é o exemplo mais significativo (dentro de universo folhetinesco de Nelson) de que a vida não passa de uma experiência ridícula e abissal. Súmula dos covardes e dos traídos, ele parece anódino ao enredo; mas, no fundo, é uma das mais curiosas figuras masculinas de seus folhetins. Com um jeito “doce e lancinante de pobre-diabo”, Zósimo é um ser moralmente fraco, distante do ideário de masculinidade dos homens pintados outrora por Suzana Flag e Myrna (modelos de força, valentia, e sensualidade). Semelhante a muitos dos maridos encontrados nas histórias de *A vida como ela é...*, - dentre eles Valverde, de *Uma Senhora Honesta*; Aderbal, de *O decote*; e Filadelfo, de *Casal de Três* (estudados por ZECHLINSKI, 2007) - tem a humildade aborrecível dos pusilânimes. Vive atormentado com as grosserias e humilhações que recebe tanto de Engraçadinha quanto do pai dela, porém, incapaz de tomar qualquer atitude que possa contrariar os desejos da namorada, sucumbe às veleidades mais abjetas da moça.

Similar a Gilberto, marido de Judite (de *Perdoa-me por me traíres*), ele perdoa os

⁶⁹ Para Tranquilin Silva (1999), o riso nos folhetins de Nelson Rodrigues remete-se tanto a matrizes culturais quanto a natureza dos indivíduos: “Parece que Nelson Rodrigues carnavaliza situações onde os valores morais estão colocados e que acabam provocando riso geral, como se o mais sensato fosse rir daquilo que se criou. [...] O ato de rir e as sensações por ele transmitidas trazem em si tanto a marca da natureza como da cultura. O riso exprime estados diferentes e todos os homens riem, mas podem fazê-lo de maneira diferente, por motivos diferentes (Bataille, 1968: 66). A cultura, com seus padrões, pode convencionar as situações, os momentos e por que os indivíduos devem rir mas, nem sempre, consegue impor seus limites, e a ação do riso flui de maneira instintiva. Assim, pode-se dizer que Nelson Rodrigues, mais uma vez, consegue mostrar o conflituoso campo de forças entre natureza e cultura, veiculado predominantemente pelo melodrama, mas, também, por meio de outros gêneros que estão presentes, com maior ou menor força, em seus folhetins”. (TRANQUILIN SILVA, 1999, p.229-233).

pecados da voluptuosa Engraçadinha, pois, como a personagem da peça, Zósimo sente que, se há um culpado pelos desvios morais da amada, esse culpado é ele mesmo, como pode ser observado no episódio que segue (cena esta, diga-se por alto, que reproduz algumas das falas mais marcantes do próprio Gilberto):

No meio da sala, Zósimo desvencilhava-se de alguém que queria agarrá-lo. Aponta Sílvio, que se aproxima:

-Ele conhece! – vira-se para Sílvio, com lábio encharcado: - Você não conhece?

A nova gargalhada ofende e humilha Sílvio como uma agressão indefensável. Quer segurar o rapaz: “Vamos, Zósimo!” O outro puxa o braço, num repelão:

- Tu não conhece a minha futura?

Quer puxá-lo novamente:

Geni vem de lá: “Esse Zósimo é um número! Uma bola!” Zósimo dá murros no próprio peito:

-Eu! Eu, sim, eu! – entorta a boca e começa a desafiar todo mundo: _ minha noiva está grávida de outro, sim senhor! E aqui o Sílvio conhece minha noiva. Não conhece? – Ri, pesadamente: - Não é um biju?, um biju!

Tenta arrastá-lo: “Vamos embora”. Mas o outro continua, na sua idéia fixa:

-Minha noiva está grávida e nem sei quem é o cara. [...]

- ...estou dizendo, tenho razão ou não tenho? Estou dizendo que não se chama uma adúltera de adúltera! Não é, Sílvio? Você acha que eu vou chamar de adúltera uma moça que traiu antes do casamento? [...]

- Vou reconhecer o filho. Faz de conta que é meu. Sou muito homem pra mudar a fraldinha do meu filho!

Desata a chorar. Um gaiato faz voz de falsete: “Chuta tua noiva pra mim!” Zósimo gira sobre si mesmo, procurando o gaiato: “Vocês não entendem! Ninguém entende!” E repete: “É uma indignidade insultar uma adúltera”. Outro bate-lhe nas costas: “Já de chifre, rapaz!” O bêbado ri: “Chifre!” E súbito baixa a cabeça e, no passo pesado e incerto, sai dando marradas no ar.[...]

O bêbado agarrado a ele, chorando sordidamente, repetia na sua fixação de ébrio: “Você conhece a minha futura. Não conhece? A minha futura, Sílvio? Conhece. Grávida não sei de quem, nem interessa”. Aquele bêbado, obcecado pelo perdão da adúltera, era terrível. (RODRIGUES, 1980a, p. 125-132).

As abordagens cômicas que encontramos nas tramas escritas por Nelson geralmente soam bastante agressivas. Com ironia e sarcasmo, ele enfatiza uma série de circunstâncias capazes de despertar regozijo e comiserações ao mesmo tempo. Seu humor pode ser tomado como o resultado de seu desespero. Faz-nos rir, é verdade, mas é um riso desconcertante o que propagamos.

A figura de Dr. Odorico Quintela, da mesma forma que Zósimo, reafirma o gosto de Nelson Rodrigues pelo escárnio, hediondez e deboche, principalmente na parte II da obra. É ele quem faz o *link* entre a juventude e a idade adulta de Engraçadinha, ou por outra, entre a

1^a. e a 2^a. parte de *Asfalto Selvagem* (esta última escrita no final de 1959 e início de 1960).

A passagem do tempo entre os dois volumes em que se divide a história é explícita. Aquele jovem promotor, que, vinte anos antes discursara no enterro de Dr. Arnaldo pensando nos lindos seios de Engraçadinha, torna-se um “respeitado juiz de direito”. É ele (Dr. Odorico) quem, depois de esbarrar acidentalmente em Silene (filha de Engraçadinha), dá abertura à continuação da trama. A similitude que o estimado juiz vê entre a menina e a mãe leva-o a relembrar a fascinação que em sua juventude Engraçadinha lhe despertara e o incita a tentar realizar os desejos incontidos que outrora não conseguira satisfazer.

Encontramos, nesse segundo segmento, Engraçadinha casada com Zósimo e mãe de cinco filhos: Durval, o filho mais velho (fruto do amor entre ela e Sílvio), três meninas que pouco aparecem na história, e Silene, a que mais se assemelha à Engraçadinha dos velhos tempos. Reduzida à mediocridade da vida comum, Engraçadinha vive humildemente com a família em Vaz Lobo, subúrbio do Rio de Janeiro. A casa pequena, os móveis velhos e a ausência de aparatos domésticos básicos, como uma geladeira, exaspera e enche de vergonha a casta e digníssima senhora que Engraçadinha se tornara.

A única preocupação de Engraçadinha, visto a filha caçula ser cópia rediviva dela em sua juventude, era que Silene incorresse nos mesmos erros que ela cometera no passado; por isso, ficava atenta ao relacionamento que a menina mantinha com o irmão, pois sentia que entre eles havia um clima incestuoso, tal qual houvera entre ela e Sílvio anos antes. Isso pode ser confirmado no trecho:

Finalmente, Silene aparece com as compras. Durval, que estava sentado, ergue-se transfigurado por uma alegria tão ansiosa que Engraçadinha, que o observava, pensou, desesperada: “Recebe a irmão como uma namorada!”.(RODRIGUES, 1980b, p. 21).

Ou ainda neste outro:

...quando todos os filhos estavam crescidos – Engraçadinha passou a uma nova obsessão. Olha o filho mais velho e a filha mais nova: “Sílvio e eu”, pensava, sentido-se varada de presságios. Pedia: “Que Deus não consinta num desgraçado amor!” Na mesa, ao orar antes das refeições, não pedia pela saúde nem pela

felicidade de ninguém. Não importava que a família fosse destruída um a um, contanto que... “Eu amei um irmão. Mas que esses dois não se amem”. Ao longo dos dias e dos meses, não tirava os olhos de um e de outro. “Parecem namorados”. Surpreendia entre os dois olhares e sorrisos de flerte. “Deus não o permita!” era o seu gemido interior. (RODRIGUES, 1980b, p. 41 - 42).

Durante toda a narrativa, Dr. Odorico tenta, em vão, conquistar Engraçadinha. Vale-se de sua situação financeira e posição social para angariar a simpatia e confiança de todos na casa. Pensa “*que um dos bons achados da sociedade capitalista é a mulher bonita, pobre e voraz*” (p.20). Não perdia a oportunidade de dar a entender que “*o judiciário era uma potência sombria e esmagadora*” (p. 30).

A superficialidade de seus gestos e ações aflora o vazio existencial e reporta-nos aos valores distorcidos que circundam os indivíduos. Por detrás da aparente polidez, dr.Odorico faz generalizações mordazes sobre a família e outras instituições sociais. Não raro, nos seus desabafos interiores, gemia: “*O lar é o mais cretino dos túmulos!*” (p. 115). A visão que passa de Zósimo e das condições precárias em que a família de Engraçadinha se encontra, por exemplo, além de reforçar a deterioração da conjuntura doméstica, encorpa o humor abrasivo de que vimos falando:

Marido é assim! Camisa rubro-negra, sem mangas, axilas abundantes e obscenas, de chinelos e sem meias! “de resto”, concluía, “é preciso muito cinismo para que um casal, qualquer casal, chegue às bodas de prata!”[...] nenhum marido, com aquela camisa rubro-negra, podia ser amado ou sequer desejado pela esposa. E, além disso, exposição de axilas fora do local dos momentos próprios parecia-lhe uma degradação (RODRIGUES, 1980b, p.12 -13).

Suas reações frente ao próprio casamento são as mais sórdidas possíveis. Para a esposa, porém, trata de conservar as aparências. Como no episódio em que depois de ter sido “convocado” por ela, diz, num sarcasmo secreto e inapelável:

-Meu anjo, o sexo é, no casamento, um detalhe. [...] –Nós vamos comemorar daqui a pouco as bodas de prata. E olha: depois de certo tempo, o amor conjugal vira amizade e o desejo entre marido e mulher passa a ser quase incestuoso. [...] Eu não queria dizer, porque, enfim, tive escrúpulo, vergonha. Mas fui ao médico e ele me disse que eu estava incapaz. (RODRIGUES, 1980b, p.145).

Também no episódio em que ele, diante da devota Engraçadinha, condena cenas do filme de Louis Malle, *Les amantes*, (que passava enquanto a história acontecia) e, distante

dela, se delicia ao assistir ao suposto “felatio” praticado pelos atores da película, a simulação de Dr. Odorico frente a valores morais prestigiados da época parece reverberar com ainda maior acidez o ridículo de algumas situações aparentemente comuns ao período.

Perante os conhecidos, diz: “-*É uma vergonha, uma indignidade!*” (RODRIGUES, 1980b, p.25). Mas, longe dos repreensivos olhares de quem convive, a reação de Dr. Odorico frente ao filme é muito diversa. Como pode ser observado na cena em que ele, na porta do “Pathezinho”, na Cinelândia, reage aos vitupérios que uma gorda e hipócrita lança ao longa-metragem com que acabara de se aprazer: “*Por que indignidade? Indignidade, vírgula! E o que faz seu marido? A senhora deve andar muito escassa de marido!*”. Na sua fúria contida, ele pensava: “*Babou-se lá dentro e vem cá pra fora fazer comício!*” (RODRIGUES, 1980b, p.50).

E mais adiante:

Que cena, minha senhora? Aquilo é comum, minha senhora, na intimidade dos lares mais respeitáveis! É o que se leva da vida, minha senhora, pode crer: é o que se leva da vida! Perfeitamente! [...] De mais a mais, os culpados somos nós! Esse filme, quando estreou, era tão inocente, tão puro! [...] Nós é que corrompemos o filme, nós! E, agora, o filme não é o mesmo: está degradado pela platéia! Qualquer dia a senhora há de ver os artistas improvisarem cacos, piadas obscenas! (RODRIGUES, 1980b, p.53-54).⁷⁰

Como dissemos no início, as circunstâncias suburbanas experimentadas por Nelson em sua infância e juventude servem de suporte a essa trama. Na aparente naturalidade das falas, no uso repetido de reticências, exclamações e pontos de interrogação é possível surpreender a captação da banalidade cotidiana e de cenas corriqueiras. Falares tipicamente cariocas, gírias, subentendidos, elisões, pausas e clichês refletem o habitual da rua, como é exemplo o trecho abaixo, que pela assimilação da linguagem anti-literária e apropriação do coloquialismo barato, possibilita a visualização dos mecanismos narrativos em operação:

O juiz tem um “oh” de escândalo: “Eu não sou de cerimônia!” E ela, ainda

⁷⁰ Dizeres que, para Castro, são “quase uma receita de Nelson sobre como deveriam enxergar a sua obra” (CASTRO, 1992, p. 302).

envergonhada da mesa pobre: Gosta de feijão?” Sacode a cabeça numa espécie de repelão cívico:

- O nosso feijão! Claro que aceito! O que eu não topo...

Disse “topo” com ênfase, como se a expressão plebéia o aproximasse daquela família. (RODRIGUES, 1980b, p.24).

Da primeira à última linha não faltam também marcas identificadoras do período histórico em que a narrativa se passa. Insígnias que tatuavam o cotidiano da época aparecem (propositalmente?) encravadas em cada detalhe, em cada situação:

Às cinco horas, entrava, finalmente, no Rei da Voz. Estava decidido: “Arranco esta geladeira nem que seja a muque”. Antes de mais nada, andou olhando os mostruários. Diante de uma televisão, coça a cabeça: “Se eu fosse um Arnaldo Guinle ou Galdeano se eu fosse um Schmidt. Galdeano ou Schmidt. Dava à Engraçadinha, além da geladeira, a televisão.” Disse para si mesmo que a televisão tem bons programas. Riu, sozinho, lembrando-se do Golias. E havia uma pequena de TV que ele acompanhava com um agrado quase terno: a Nádia Maria. Havia nessa menina (um talento!) uma delicada pungência e outra coisa: sua alegria aparente era o disfarce de uma tristeza doce, macia, mas sem consolo[...] decide-se finalmente, e entra. “Engraçadinha não vê a Nádia Maria, nem o Golias, nem Jorge Loredó”. “Formidável o Francisco Anísio, com Maria Di Carlo!” (RODRIGUES, 1980b, p.175, grifo nosso).

A sobrecarga de formas, cores e gestos torna vívida e material a experiência do tempo presente da narrativa. Ao atravessamos caminhos, praças e bairros que ambientam os episódios, constantemente nos deparamos com um número abundante de personagens secundárias (ou mesmo meros espectadores) travestidos com a suburbanidade típica que atingia o populacho carioca das décadas de 1940 e 1950.

É o que acontece, por exemplo, quando mergulhamos no namoro de Silene e Leleco, um vizinho de infância da menina. O tipo de relacionamento que ambos mantêm capta, expressa e, ao mesmo tempo, alimenta e consolida as angústias, ambivalências e circunstâncias que caracterizaram a época em que o livro foi publicado.

Leleco seria a versão fictícia de um caricaturista sem talento de que Nelson, quando ainda era adolescente, ouvira um jornalista falar. Amigo confidente do desenhista, Valdemar (o repórter) disse ao dramaturgo que o jovem havia se suicidado porque estava amando, “*Amando de verdade e amando para sempre*”. Nos dizeres do próprio Nelson:

- Ele [o rapaz] desabafava com Valdemar: “Pela primeira vez, amo”. Pediu

a mão da menina; e deixava o tempo passar, como se a solução fosse um noivado eterno. O futuro sogro começou a fazer a pressão. E, um dia, o caricaturista agarra o Valdemar que, por sinal, era também investigador. Disse:- “Quando amo, não desejo. Até hoje, não dei um beijo na boca da pequena”. Ele não entendia que alguém pudesse desejar o ser amado. Pensava, por outras palavras: - “Todo desejo é vil”. Agarrou o investigador pelos dois braços e o sacudia: -“Desejo qualquer vagabunda, menos a minha noiva”.

Aconselho do próprio Valdemar foi ao médico. Contou todo o problema. O médico olhou, impressionado com aquela face escavada de angústia. Em arrancos, o caricaturista perguntava: “Isso é doença, doutor?”. O médico não dizia nada; por fim, o desgraçado fez o apelo: “Pelo menos, doutor, receite uma injeção, uma pastilha. Alguma coisa pra eu tomar na noite de núpcias. Pelo amor de Deus!” O outro tirava os óculos e passava nas lentes o lenço fino. Suspira: “Meu filho, não vou receitar nada”.(RODRIGUES, 1993a, p.184).

Tal qual o amigo de Valdemar, Leleco não sente desejo por Silene porque a ama verdadeiramente e, da mesma forma que o outro, chega a procurar um médico na intenção de ser ajudado (embora não se suicide como fez o rapaz da vida real):

Ao lado, mudo, ele [Leleco] começa a sofrer. Pensa: “Silene não sabe...” Sim, não sabe que ele tem angústias, suores, pânicos e que... Não esquece as palavras do psiquiatra: “Você não tem vida sexual”. E o conselho: “diga e faça dizer palavões. O palavão é um estímulo.” [...] O psiquiatra parece estar soprando, no seu ouvido: “É a repressão educacional que impede a mulher de ser pornográfica, ela gostaria de falar nomes feios”. [...]

Pensa: “Ele não sabe. A melhor menina do Rio de Janeiro me espera e eu não sinto desejo, não sinto prazer, nada, nada”. Volta, lentamente, para o quarto. A voz do médico não o larga: “As mulheres seriam menos desequilibradas se dissessem palavões”. Por que o cretino do psiquiatra não lhe receitara um excitante pesado?. (RODRIGUES, 1980b, p. 60-63).

Quando Leleco e Silene se encontram num dos quartos do fundo do “Bar do Pepino”, na Avenida Niemeyer, por exemplo, a tênue fronteira entre ficção e realidade se afrouxa ainda mais. Enquanto, nos aposentos, Leleco implora que Silene diga um palavão, o ambiente jornalístico em que Nelson Rodrigues passou boa parte de sua vida é trazido à narrativa através da presença dos jornalistas Ib Teixeira, Raimundo Pessoa e Tinhorão, que, próximos à janela do quarto em que estão os namorados, altercam sobre os acontecimentos políticos e comportamentais da época:

Perguntava [Ib] ao companheiro: “O povo elege um sujeito, dá-lhe dinheiro para o cara legislar contra o beijo!” O Raimundo Pessoa, no seu jeito meio soturno, arrisca:

-Feio é se o garoto, em vez de escolher uma garota, preferisse outro garoto!

Com um lampejo no olhar, o Ib espia para o portão numa última esperança das chilenas: Ergue-se, com vontade de chorar; esbraveja ainda: “O ódio que há no Brasil contra o amor! A polícia persegue os namorados, os amantes, fecha os hotéis. Temos uma polícia ginecológica!” [...]

Fazendo a volta do parque do bar, com os outros, o Vidal pergunta ao Raimundo:

-Você acredita em eleições?

E o outro:

-Acredito e olha: barbada pra o Jânio!

-Barbada?

O Ib pula:

-Oh Lott vai passar direitinho o Jânio na cara!

Vidal ri, feroz:

-Oh, seus zebus! Não vai haver eleição nenhuma! Não há outra saída: é o golpe! A turma se convenceu que, no voto, o Jânio ganha. Ora ninguém vai dar posse ao Jânio, claro! Ou você acha que alguém vai dar posse ao Jânio? (RODRIGUES, 1980b, p. 64-65).

Parece que os figurantes que Nelson Rodrigues coloca na história são pretextos para o dramaturgo destilar sua perversidade. Para Castro (1992), o fato de o dramaturgo usar personagens para trazer à tona o cotidiano da época foi a maneira que Nelson encontrou *“fazer colonismo político, crítica literária e crônica social – sem paralisar a ação e, ao mesmo tempo, escrever o que pensava sobre cada um.”* (CASTRO, 1992, p.303).

Tal idéia se confirma quando percebemos que atos e palavras de dr.Odorico são usados pelo dramaturgo para discutir assuntos em pauta nos jornais e ruas de então, como é exemplo o trecho abaixo:

Mas como eu ia dizendo: malham o Juscelino, mas escuta. O Juscelino, Engraçadinha, é o maior presidente que o Brasil já teve, o maior! [...]

- Eu gostava do Getúlio.

-Exato, exato. Eu também, mas escuta: o Getúlio é diferente. Matou-se e eu sou dos que acham que o suicida sempre tem razão. Mas o Juscelino! O caso da carne é um primor. O Juscelino é tão genial que não sabia o preço da carne. Um belo dia, vê uma fila, uma fila imensa, que dava duas voltas no quarteirão. Ele pensou que fosse fila do Metrô. É o gênio, compreendeu? O preço da carne é um detalhe e o gênio passa por cima do detalhe. (RODRIGUES, 1980b, p.232).

Acredita Castro (1992) que as personagens secundárias não são as únicas que parecem ter saído da vida real do dramaturgo. Ainda na primeira parte da obra, ele encontra muitas semelhanças entre algumas situações vividas pelas figuras dramáticas de *Asfalto Selvagem* e aquelas registradas por Nelson em suas memórias:

Se a primeira parte de “Asfalto Selvagem” já era impressionante, a segunda era sensacional, porque Nelson misturava os personagens da ficção com figurantes de carne e osso – a maioria jornalistas seus amigos, que pareciam no folhetim com os seus próprios nomes e, às vezes, nas piores situações: Otto Lara Resende, Wilson Figueiredo, Paulo Mendes Campos, Hélio Pellegrino, Carlinhos de Oliveira, Hermano Alves, Ib Teixeira, Raimundo Pessoa, Amado Ribeiro, o

fotógrafo Paulo Reis, o crítico musical Eurico Nogueira França, inúmeros outros. [...]

Muitas peripécias [...] soam como ecos do passado profundo de Nelson. A lenta agonia de Sílvio no hospital lembra a de seu irmão Roberto. O pai morre por causa do filho, assim como Mário Rodrigues morrerá por causa de Roberto. Só que doutor Arnaldo não morre de “desgosto”, mas se mata com um tiro na cabeça. E, após a morte do pai de Engraçadinha, a família perde a espinha dorsal, como acontecera com a família de Nelson depois da morte de Mário Rodrigues. Com as modificações exigidas pela ficção, era a mesma história em linhas gerais. E era cruel, mas irônico: Nelson, que vira os Rodrigues protagonizando as situações de folhetim que ele tanto gostava de ler em criança, traduzia agora a sua própria experiência de vida nesse gênero de literatura. (CASTRO, 1992, p.301- 303).

Seja isso verdade ou não, muitos episódios do livro parecem ter sido tirados dos *faits divers* que Nelson escrevia nos jornais do pai. É o caso, por exemplo, do crime que Leleco comete por causa de Silene. Crime esse que, como aqueles da juventude do autor, eletriza a opinião pública e faz a alegria da “imprensa marrom”.

Leleco se vê obrigado a matar Cadelão por ter descumprido o combinado com o rapaz. Ou seja, Leleco deixa de levar Silene ao apartamento de Cadelão para que todos os outros rapazes da turma se aproveitassem da moça. Para se vingar, Cadelão tenta abusar sexualmente de Leleco e, a fim de evitar que isso aconteça, Leleco acaba por matá-lo.

Do crime, ocupa-se o repórter Amado Ribeiro, o mesmo que já aparecera como correspondente de um jornal em *O beijo no Asfalto*:

Amado Ribeiro era o repórter de polícia nato e hereditário. Quando não havia crime sorria como um pobre-diabo irremediável, sem destino, nem função. Naquele dia, justamente, fora visto na redação, errante de mesa em mesa, exalando melancolia e impotência: “Não morre ninguém!” E insistia, numa alegre indignação: “Ninguém mata ninguém!” Súbito, o “cachorrinho presidencial” avisa: “Mataram o Cadelão!” (RODRIGUES, 1989b, p.133).

A figura desse jornalista, também nessa narrativa permite sintetizar a fusão dos domínios do público e do privado, do bem e do mal, do sagrado e do profano, do real e do imaginário. As relações estabelecidas entre ele e as outras personagens (da mesma forma que na peça teatral) parecem sintetizar em cenas precisas amplas problemáticas culturais, e, ao mesmo tempo, sugerir significados vastos para dramas particulares.

Assim como os repórteres policiais da “caravana” de *Crítica* (o jornal de Mário Rodrigues), Amado Ribeiro, ao descobrir que é Leleco o culpado pela morte de Cadelão,

intimida o rapaz, idealiza cenas do crime, inventa provas e gratifica testemunhas falsas para deixar sua história ainda mais interessante. Diz ele, a certa altura: "*Ser ou não ser, não importa. Importa o que o jornal quer, o que o jornal diz. Com um pé nas costas, um repórter de setor transforma um Judas num Cristo e vice-versa*"(Rodrigues, 1989b, p.181).

Para Tranquilin Silva (1999), Nelson, ao fazer uso de tais recursos, não somente demonstra a experiência que acumulou em uma prática obtida pela profissão e pela vivência de observador da realidade, como também forma uma imagem aproximada da trajetória histórica do próprio Rio de Janeiro:

Nelson Rodrigues tem como base os instantes da realidade carioca, porém possui a capacidade de olhar essa realidade com a sensibilidade de romancista que, a partir dela, acaba por criar um mundo imaginário o qual retorna à realidade vivida. [...]

Ao tratar dessas questões, Nelson Rodrigues parece ir revelando os meandros da cultura. Suas personagens podem ser, em parte, encontradas no cenário da vida real. Ao mesmo tempo que escreve essas tramas, o autor é tomado por suas lembranças, aciona as de quem viveu naquela época e as de quem um dia ouviu muitas histórias. Assim, acaba por restaurar partes de uma tradição, fazendo-o de maneira nostálgica, e ao mesmo tempo recorre a valores que estão sendo questionados. Parece haver um movimento da tradição que se articula ao moderno. (SILVA, 1999, p.129).

Estruturado em torno de determinadas convenções sociais, o episódio em que Engraçadinha se encontra às voltas com a virgindade de Silene, por exemplo, nos permite evocar o universo histórico do Brasil (de que fala acima Tranquilin) e reproduzir os comportamentos típicos de um povo abarrotado de princípios morais castradores.

A cena em que Engraçadinha leva a menina ao ginecologista para ver se ela ainda é virgem é ótimo exemplo para captar o tom de deboche utilizado por Nelson Rodrigues e perceber o clima antiquado de algumas situações da época. As atitudes do médico, Dr. Alceu (provavelmente uma provocação maldosa de Nelson Rodrigues a Alceu Amoroso Lima) e também as de dr.Odorico (que acompanha mãe e filha à consulta) resultam numa espécie de caricatura das tendências de um público que, mesmo com o fim do Estado Novo, em 1945, e, conseqüentemente, com a abertura democrática, continuou por largos anos submisso a severas repreensões e rigorosos conceitos em nome dos “bons costumes familiares”:

Dr. Alceu vira-se para Silene. Pensa: “Onde é que o meritíssimo foi descobrir esse material? Com uma ternura risonha, pergunta:

-É essa a nossa amiguinha?

-Exatamente.[...]

De costas para a cena, dr. Odorico repetia: “Qualquer homem de bem que estivesse aqui havia de querer dar uma olhada;. Eu sou humano e nada mais!” [...]

-...dr. Odorico, quer vir aqui, por obséquio?

E para Engraçadinha:

-Minha senhora, quer ter a bondade?

O juiz, perplexo, dá dois passos e estaca. As palpitações da úlcera são incontáveis. Engraçadinha segue o ginecologista. Silene acompanha os três com o olhar. [...]

-Infelizmente, a menina, desculpe, minha senhora, e creia que lamento, mas a sua filha não é mais virgem. [...]

-Doutor examina outra vez, sim doutor?

-Pois não. Eu vou lhe mostrar. Tenha a bondade.

Engraçadinha passa. Dr. Alceu pisca o olho para o juiz:

- O senhor também, Meritíssimo!

Engraçadinha estaca. Pergunta, vivamente:

-Minha filha vai ficar exposta?

Dr. Alceu, embora firme, incisivo, teve tato:

-Minha senhora, o pudor não cabe neste momento. Eu tenho alguma prática.

O dr. Odorico me conhece e sabe. [...]

Dr. Alceu vira-se, desconcertado:

-Não quer assistir?

E ele, [dr. Odorico] abandonando-se ao impulso nobre:

-Absolutamente! Basta você, basta esta senhora, que é a mãe.[...] Eu não devia nem estar aqui, Devia estar lá fora, na sala de espera. E é pra lá que eu vou, neste momento. Com licença, Engraçadinha. (RODRIGUES, 1980b, p. 156-160).

A hipocrisia manifesta da cena, além de desmentir por completo a afetação de dr.Alceu e de dr.Odorico diante da descoberta de que Silene “havia sido desvirginada” e deixar ainda mais corrosivo o humor ordinário do episódio, escancara o moralismo de então e põe em evidência o universo exterior que fornece a chave para a compreensão das ironias rodriguianas em relação à natureza dos indivíduos.

Engraçadinha, com a ajuda de dr.Odorico, tenta a todo custo encontrar o responsável pelo desvirginamento da filha, que, por sua vez, esconde o fato de ter sido Leleco e coloca “a culpa” em Tinhorão, personagem tirada da vida real do escritor, e que, segundo nos conta Castro (1992,p.305), adorou a idéia de ter sido posto na história de Nelson Rodrigues como o principal suspeito pelo defloramento de Silene.

Com o pretexto de encontrar Tinhorão e fazê-lo reparar o mal supostamente cometido contra Silene, dr.Odorico aproxima-se ainda mais de Egraçadinha. Com versos “roubados”

de Otto Lara Resende (amigo pessoal de Nelson Rodrigues) tenta impressionar a moça. Chega até mesmo a converter-se à religião de Engraçadinha para ver se consegue levá-la para cama. Visando a tão sonhada noite de amor, o velho juiz lhe dá de presente uma geladeira e espera ansioso seu prêmio de reconhecimento, o qual, para sua infelicidade, não vem.

Desse episódio em diante, o texto parece se aproximar mais do estilo que Nelson Rodrigues desenvolve como Suzana Flag e Myrna. Vários episódios vão, naquele antigo esquema de “gavetas” e “exageros amplificadores”, esticando a narrativa. Para apimentar ainda mais o enredo e garantir a fidelidade dos leitores habituados ao sensacionalismo erótico, Nelson Rodrigues introduz na narrativa a figura de Luis Cláudio, um fascinante rapaz. Um arsenal técnico de sedução nos é, então, apresentado.

A mesma paixão que faz com que Suzana Flag, em sua autobiografia, aceite tio Aristeu, e faz com que Lúcia (de *A mulher que amou demais*) abandone o noivo para ficar com Carlos, e que colaborou para que Malu (de *Escravas do Amor*) se rendesse aos encantos de Bob, faz com que, aqui, Engraçadinha não consiga dominar os sentimentos que Luís Cláudio, logo no primeiro olhar, lhe despertou. Numa cena repleta de insígnias do folhetinesco romântico, ela, debaixo de uma tempestade fenomenal, se entrega por inteiro àquele homem que mal conhece. Toda a voluptuosidade que vinte anos antes era característica inseparável da jovem Engraçadinha ressurgiu, então, de forma avassaladora. As castas atitudes da virtuosa senhora que ela se tornara esmorecem de súbito e um turbilhão de desejos reabastece do mais ordinário erotismo os pensamentos daquela que por um tempo conseguiu manter-se afastada dos “pecados da carne”.

Tal conjuntura, porém, ao contrário do que se possa pensar, não narcotiza o espelhamento de costumes e valores fossilizados pelas relações sociais estabelecidas pelos tempos, pois mostra Engraçadinha dividida entre a família e seu amante, ou por outra, entre

os deveres da “santa” e os desejos da “puta”.⁷¹

[Engraçadinha] Repete, fora de si:
 Coração, é um momento, um momento e nunca mais! Eu sei que nunca mais te darei nada, nada! É o nosso momento! Pede, querido! Eu estou louca! Pede, enquanto estou louca! [...]
 Quando ele quis entrar no automóvel, Engraçadinha cobriu-se, com um pudor selvagem:
 -Saia! Saia![...]
 Finalmente, vestida, abre um pouco o vidro e chama:
 -Pode vir!
 Luís Cláudio corre. Engraçadinha foge para a extremidade do assento. Fica de costas, para que ele se vista. Luís Cláudio abaixa a voz:
 -Quer que eu enxugue teus cabelos?
 Grita:
 -Não me toque! (RODRIGUES, 1980b, p.268-269).

Ainda que inserida num “ritual cênico” próximo àqueles consagrados nos folhetins embrionários, a figura de Engraçadinha agrega às convenções morais o exagero e a desmedida. Seu comportamento estereotipado define a fronteira entre o bem e o mal, estabelece os limites entre o certo e o errado, e, em última instância, assegura a manutenção dos estigmatizados modelos morais. Ao mesmo tempo em que comete a infidelidade na rua, luta para estar de acordo com o mundo idôneo do lar. Na continuação da cena transcrita anteriormente, fica evidente a antinomia entre o instinto sexual e a repressão:

- Estou rezando
 E ele [Luís Cláudio] com uma ironia terna:
 -Desculpe.
 Engraçadinha, porém, pára a oração no meio. Sente que é inútil continuar. (gostaria de rezar com toda a paixão. Mas o que sente em si é um vazio de ódio, de amor, de tudo. [...]
 O que o senhor fez, ouviu? O que o senhor fez foi uma indignidade! Um papel indigno de um homem! Eu sou uma senhora casada e o senhor se igualou a esses bandidos![...]
 O senhor merecia um tiro!
 [Luís Cláudio] Acende o cigarro:
 -De acordo.[...]
 - O senhor há de pagar! Não pense que...
 Estaca. Dir-se-ia que alguém, uma voz secreta, mas nítida, está soprando: “É mentira!” Engraçadinha tem uma súbita consciência de que é, sim, mentira, tudo mentira. Sente que é falsa a sua cólera. (RODRIGUES, 1980b, p.270).

⁷¹ Irã Salomão (2000, p.78 -93) observa no estudo que faz do teatro de Nelson Rodrigues a existência de um universo que se estrutura em dois ambientes antagônicos: na casa e na rua. Para ele, a casa seria o local do respeito entre pais e filhos, do autoritarismo, do controle, dos afetos e das relações pessoais. Nela, a esposa teria a imagem da santa, intocável e assexuada. Já a rua seria o lugar das escolhas, da disputa, da massificação das relações e onde nem a hierarquia nem os papéis de cada membro conseguem ser claros. Na rua, vislumbraríamos o outro lado feminino, o lado da puta: “*Santa e puta são os arquétipos de nossas personagens femininas. Para a santa tem-se a boa medida, o recolhimento, a castidade, o silêncio e zelo do lar. Para a puta, o desregramento, o erotismo, a fantasia o sonho e a sexualidade*” (SALOMÃO, 2000, p.80).

Para Irã Salomão (2000, p.84-85) essa polarização entre “santa” e “puta” pode ser cogitada como uma imitação muito próxima do real: “*Viver a casa ou a rua, conforme suas respectivas éticas, é o resultado da imposição de uma sociedade patriarcal, que coloca a mulher em uma condição difícilíssima*” – diz o crítico. E adiante prossegue:

São as mulheres sem escolhas maiores que fizeram suas identificações ainda na infância, seja com a mãe, com a tia, ou como de fato é, com toda a realidade machista de nossa cultura. São mulheres domésticas e domesticadas que embotam seus sentimentos e afetos, repetindo o discurso retrógrado de gerações passadas. (SALOMÃO, 2000, p.86).

Tal qual Zulmira (de *A falecida*), personagem de que Irã Salomão se ocupa mais especificamente, Engraçadinha, em casa, é uma casta moralista; do portão para fora, porém, uma mulher que, não sem culpa, viola o ambiente da santa, profana os ritos domésticos, e macula a honra da moral cristã. O universo da santa é, para ela, um disfarce de seus reais anseios. Assim, o medo, o nojo de si mesma, a violência, o desejo de morrer, o sadismo e a culpa são estratégias inconscientes que ela usa para extravasar seus verdadeiros sentimentos. É através do universo reprimido das santas que o autor convalida os alicerces de nossa cultura patriarcal e legitima os valores que considera imperativos.

Como registro da mesma dualidade radical, encontramos Letícia (a prima que, na primeira parte da obra, apesar de ser a noiva de Sílvio, é apaixonada por Engraçadinha). Diferente da heroína, porém, Letícia simboliza apenas o “de fora”, ou seja, o âmbito da rua, o erotismo, a ilusão, o devaneio, o desregramento, enfim, a sexualidade exacerbada. Junto com Arlete, de *Os sete gatinhos* forma a única dupla de lesbianismo declarado das narrativas de Nelson Rodrigues.

Sua apresentação, não por acaso, ocorre em meio a rumores de uma consciência-coletiva que adverte e condena. A exposição de seus desejos, dessa forma, apesar de a personagem encontrar-se inserida “no mundo masculino”, não a liberta da noção de pecado. Antes, o âmbito de reflexão sobre a sociedade da época é alargado pela reverberação de

tabus, julgamentos e ideologias que sua figura desperta.

Talvez por isso, todas as cenas em que ela aparece banham-se numa atmosfera de choque entre o instinto e a sociedade, entre o gozo e a culpa. No seu comportamento desregrado, está refletido o radicalismo da ótica machista de Nelson Rodrigues (que imputa à mulher a castidade, o compromisso doméstico, a castração, e, no seu extremo, a morte). Ela seria, na realidade, o modelo do que não se deve ser.

Ainda na primeira parte da história, a maneira como Letícia declara o seu amor pela prima (Engraçadinha) é retratada de forma ácida e caricatural. Premeditando pudores e gestos, simulando olhares e palavras, Letícia escancara seus sentimentos: *-Sabe por que eu faria tudo por ti e muito mais? Sabe? E estou disposta até, ouve: se eu tiver de casar com Sílvio, eu deixarei, eu! Deixarei que tu sejas a amante dele.* (RODRIGUES, 1980a, p.100).

Tal episódio parece ter a incumbência de provocar repulsa e nojo. A própria Engraçadinha, no seu moralismo hipócrita, mostra-se adversa aos anseios e declarações da prima. Dando seguimento à cena em que ela é assediada por Letícia, Engraçadinha, depois de beijada pela outra, despeja seu preconceito: “ ‘ - Indecente!’ [...] – Isso é tara! [...] Você não merece perdão! Se você tivesse a tara e a guardasse para si, vá lá! Mas dizer, confessar e, ainda por cima, me dar um beijo de homem, ah, não! Não falo mais contigo!” (RODRIGUES, 1980a, p.103 -105).

Apesar de incrustada no paradigma da rua, Letícia é incapaz de conciliar a autenticidade de seus sentimentos com o mundo das aparências, porque fica inteiramente fadada ao olhar acusador que o processo social é capaz de lançar aos indivíduos desajustados. Assim, quando na segunda parte da obra ela reaparece, vem para se vingar das humilhações que durante toda sua vida a consciência-coletiva lhe imputou. Uma batalha maniqueísta se instala então. Semelhante aos algozes das obras melodramáticas, ela tenta atormentar a vida da prima a todo custo. Primeiro, assedia Silene (a filha de Engraçadinha). Leva a menina ao

quarto em que está hospedada e tenta convencê-la a fazer o que a mãe sempre se recusou. Depois, ao descobrir que Engraçadinha tem um amante, passa a intimidá-la. Valendo-se do amor incestuoso que Durval tem pela mãe, Letícia ameaça contar a ele sobre os encontros entre Engraçadinha e Luís Cláudio, caso ela se recuse a atender seus desejos.

Sem outra saída, Engraçadinha chega a ceder parcialmente às chantagens da prima. Com grande relutância, mostra-lhe um dos seios, mas não passa disso. Letícia, então, não satisfeita, dá seguimento às promessas e vai atrás de Durval. Mais uma vez, no entanto, ela não consegue reagir frente à paixão a que se vê submetida, tampouco escancarar seus verdadeiros sentimentos frente ao repúdio de todos. Como tantas outras personagens folhetinescas, Letícia, ao perceber a impossibilidade de satisfazer suas inclinações naturais, se suicida.

Apesar de pertencer a uma instância que teoricamente seria incapaz de sublimar o discurso amoroso, sua postura diante do sentimento de amor é de total doação. Porque “ama demais” excede todos os limites, extrapola todas as medidas, revoga todas as convenções.

No digladiar existencial que trava com o mundo, ela engendra e delimita o que o próprio Nelson Rodrigues entende por sentimento amoroso. Mostra-nos como é difícil “amar e ser feliz ao mesmo tempo”; sugere ainda como é frágil e insustentável o sexo separado do amor, e, como último recurso, de que forma o amor - se é de fato amor verdadeiro - consegue sustentar-se pela eternidade adentro. Em suas palavras:

Engraçadinha: Quem te fala é uma morta. Eu já morri. Quando leres esta carta, estarei entre os mortos. Vai parecer desastre e tu dirás que foi desastre. Ninguém desconfiará de um atropelamento. Darling: só te peço uma coisa: acredita no meu amor. É amor, e não tara. Na hora de morrer, eu não mentiria. É amor, darling, só amor. Para sempre. Já morri e é amor. *I love you. I love you, I love you.* Letícia. (RODRIGUES, 1980b, p.375).

O percurso percorrido por essa personagem, no entanto, ainda que possua elementos capazes de proporcionar debates significantes a respeito dos processos que cindem o homem moderno, serve apenas para satisfazer os apelos da matriz romanesca que permeia o gênero.

Dessa forma, a possibilidade de explorar universos humanos intrincados é suplantada pelos clichês, vulgarismos e concessões próprios das “composições populares”. Nelson, em vez de tomar os desenganos amorosos de Letícia para despertar no homem a consciência da fragilidade humana, como muito fez em seu teatro, apenas aproveita a situação para conciliar Engraçadinha com as qualidades essenciais e desejáveis àqueles que, nos folhetins, merecem um destino feliz.

Ao fazer Engraçadinha padecer por causa das excêntricas obsessões da prima, o autor excita os sentimentos protetores do público e transforma a “devassa” em vítima da situação. Isso faz com que, no final da história, Engraçadinha, embora traidora, torne-se digna de um desenlace afortunado, ainda que não completamente virtuoso, e que a morte de Letícia nada mais signifique que a punição merecida pela sua “indesculpável indecência”.

Noção do prejuízo que tais expedientes imputam a essa obra em especial e a seu trabalho como um todo, Nelson Rodrigues tem de sobra. Senso de quão caricaturais são esses elementos, também o dramaturgo possui. A conotação depreciativa que algumas concessões permitem conferir ao gênio criativo do dramaturgo, porém, ao contrário do que se pode supor, longe está de o melindrar.

A “contaminação” que em geral aparecerá em suas obras é, como já dissemos antes, bastante consciente, e por isso não podem soar, conforme reverberam alguns, como reflexo de seu descuido ou incompetência. A mescla que o dramaturgo promove entre os vários gêneros com os quais procura expressar os desmazelos de um Brasil em processo de modernização confirma, antes de tudo, a necessidade que Nelson Rodrigues tem de incorporar os arquétipos capazes de dar conta do universo erotizado e marginal que reproduz em suas composições. Não por acaso, no último capítulo de *Asfalto Selvagem*, através de um diálogo entre Luís Cláudio e Abdias do Nascimento (transformado em personagem), Nelson parece justificar seu comportamento tantas vezes complacente com o mau-gosto e os

expedientes da subliteratura:

- O Brasil vive uma fase ginecológica! [diz Abdias a Luís Cláudio e, depois, continua] O desenvolvimento traz um medonho estímulo erótico. Nunca o brasileiro foi tão obsceno.[...] “É uma obscenidade histórica!” [...]. “As mulheres, dos doze aos quarenta e cinco, emanam uma ativa voluptuosidade. É um problema de constatação visual: os quadris femininos vibram mais e já um desejo surdo e geral fazendo crispar as nádegas até de meninas”. Padecia-lhe nítida e taxativa a relação entre o sexo e a epopéia industrial [...] “-Você não acha que meu raciocínio é batata?”

Luis Cláudio exulta:

-Batata! E o que faz o romance brasileiro que não vê isso? A nossa ficção é cega para o cio nacional! (RODRIGUES, 1980b, p.380).

Afinal, como diz o próprio dramaturgo: “*A grande ficção nada tem a ver com o bom gosto*” (RODRIGUES, 1993a, p.178).

9.Considerações Finais

De todas as polêmicas afirmações que Nelson Rodrigues costumava fazer sobre si mesmo, a frase “*Eu não existiria sem as minhas repetições*” talvez resuma e elucide o caminho que trilhamos até aqui. Porque se repetia, Nelson amalgamava os gêneros, misturava experiências pessoais com acontecimentos fictícios, construía personagens baseadas nos episódios que presenciava na vida real. Porque se repetia, reiterava apreciações e preconceitos de sua infância em seus textos da maturidade, trazia de seus romances procedimentos que utilizava em seus dramas e de suas crônicas jornalísticas, temas que habilmente explorava em todas suas composições. “Flor de obsessão”, chamavam-lhe carinhosamente os amigos; “tarado obsessivo”, insultavam-no seus detratores; e ele, mais uma vez, ao se repetir, defendia-se:

Ser um autor de tema único não me parece nem defeito, nem qualidade, mas uma pura e simples questão de gosto, de arbítrio pessoal. Por outro lado, um autor que volta a um assunto só se repete de modo muito relativo. Creio mesmo que não se repete nada. Cada assunto tem em si mesmo uma variedade que o torna infinitamente mutável. (RODRIGUES [1949], 2004b, p. 279).

Elucidativas reiteraões, dizemos nós, porque são elas, ao fim e ao cabo, que nos ajudam a compreender o universo rodriguiano. São as clonagens que faz de si mesmo que nos permitiram perceber que o Nelson-cronista, o Nelson-dramaturgo, o Nelson-folhetinista, ou mesmo o menino-Nelson (de calças curtas brincando de jornalista no periódico do pai) são, na verdade, apenas um e o mesmo, sempre.

A impressão que nos restou ao final da pesquisa foi que essa unidade em Nelson não ocorre à toa. O que ele escreve pareceu-nos ser, antes de tudo, resultado de conexões subjetivas que sua obra faz com o mundo real do qual emana. Em outras palavras: a construção dos textos rodriguanos pareceu-nos decorrer da experiência sensível do autor em face da época em que viveu, de tal sorte que a vida de Nelson Rodrigues e toda sua produção artística não podem ser vistas como instâncias separadas entre si, uma vez que uma

complementa a outra e ambas, juntas, elucidam o seu processo criativo.

Cientes de que tal posicionamento traz o perigo de produzir “interpretações unívocas e mecanicistas”, como nos alerta Candido (1993), também acreditamos ter a obra de arte um valor que quase nunca advém exclusivamente do fato de o literato exprimir um aspecto da realidade, mas da maneira como ele plasma elementos não-literários tais como paixões, idéias, fatos e acontecimentos, buscamos captar, nos textos de Nelson (valendo-nos dos ensinamento do mestre⁷²), elementos sociais e psíquicos que nos ajudassem “*a analisar a visão que a obra exprime do homem, a posição em face dos temas, através dos quais se manifestam o espírito ou a sociedade*” (CANDIDO, 1993, p. 34).

Dessa forma, ao percorrermos os diferentes textos do dramaturgo (folhetinescos ou não), pudemos constatar que sua produção artística longe estava de ser a-histórica. Não por menos dizíamos que, em cada pequena narrativa, um vasto e saboroso painel das ruas, dos tipos e das situações domésticas ali se encontrava configurado. Também em cada personagem encontramos a agonia asfixiante que o mundo periférico de que o autor fazia parte era capaz de incrustar nos seres; e em cada pensamento, a sondagem intensa das almas humanas que abarrotavam bairros, praças, escritórios e bondes da cidade do Rio de Janeiro dos anos dourados.

Porque estavam diretamente conectadas com assuntos, comportamentos e acontecimentos do período, suas histórias nos pareceram resultar de uma espécie de caricatura das tendências. Quando, por exemplo, o dramaturgo alicerça o imaginário no real (que, como vimos, não ocorre poucas vezes), deixa-nos evidente a necessidade que tem de fazer com que suas personagens “participem” do espírito dos anos 50. Dessa forma, utilizando-se de uma narrativa favorável a ideologias convencionais, reacionárias e

⁷² A compreensão da obra não prescinde a consideração dos elementos inicialmente não-literários. O texto não os anula, ao transfigurá-los e, sendo um resultado, só pode ganhar pelo conhecimento da realidade que serviu de base à sua realidade própria. Por isso, se o entendimento dos fatores é desnecessário para a emoção estética, sem o seu estudo não há crítica, operação, segundo vimos, essencialmente de análise. (CANDIDO, 1993, p.34).

mercadológicas, Nelson Rodrigues parece apreender, promulgar e atualizar aspectos e ideais de condutas em voga.

Daí as obras folhetinescas de Nelson serem chamadas por nós de “frutos de uma época”. Embora os “anos dourados” tenham correspondido, no país, ao período do desenvolvimentismo, em que um novo direcionamento político e econômico trazia mudanças ideológicas e comportamentais (ao menos em parte da camada mais esclarecida da população, tal como em alguns setores da burguesia e parte dos estudantes), o pensamento dominante continuava preso aos antigos e tacanhos valores⁷³. Os conselhos dados por Myrna em seu correio sentimental e todos os preconceituosos valores revalidados por Nelson Rodrigues na pele de Suzana Flag, por exemplo, pareceram-nos modelos claros dos resquícios do antiquado autoritarismo brasileiro. Neles, foi possível perceber, sem muito esforço, a importância que ainda se atribuía à virgindade feminina, ao machismo exacerbado e ao reacionarismo de um período histórico, cuja concepção ética não propõe exatamente uma transformação dos costumes, mas sua adequação – o mais possível – ao modo como eles eram apregoados pela moral dominante.

Daí também dizermos que em seus textos encontramos a identificação projetiva de que Morin nos fala, pois neles observamos a correspondência entre as situações imaginárias vividas pelas personagens e os interesses profundos de alguns leitores; ou ainda, a correspondência entre as necessidades e aspirações daqueles que os liam e as situações vividas por aqueles que faziam parte das histórias (MORIN, 2005. p.82).

Não faltaram para validar tal juízo elementos que ratificavam a idéia de que a

⁷³ Vale lembrar que é no final da década de 40 que as bases do que virá a ser o pensamento radical dos anos 60 começam a se formar. Período este (o dos anos 60) durante o qual, diga-se de passagem, Nelson Rodrigues continua com a mesma bandeira do atraso. Nas palavras da professora Adriana Fascina: “*Na visão de Nelson, o mundo do poder jovem, [fala dos anos 60] dos protestos estudantis, da revolução sexual é um mundo de ponta-cabeça, com valores invertidos. A sua crítica não é somente política, mas também moral. Seu pensamento é marcado pela nostalgia de uma época que ele considerava menos relativista em termos morais, na qual as mulheres usavam mais roupas, os religiosos dedicavam-se apenas às questões espirituais e os jovens respeitavam os mais velhos.*” (FASCINA, 2004, p. 240-241).

presença de um coletivo gosto pelas picantes “histórias fatiadas” não só não havia se perdido como continuava essencial para a manutenção da “ordem” e dos costumes fossilizados pelas relações sociais estabelecidas pelos tempos. Em suas tramas foi possível observar, por exemplo, as mediações entre vivências pessoais e experiências sociais (principalmente aquelas relativas às jovens mulheres dos anos 40 e 50, que, bem ou mal, não deixavam de se acomodar às condutas de algumas personagens criadas pelo dramaturgo). Não raras vezes, influenciando a realidade das mulheres de então e, do mesmo modo, sofrendo influências das mudanças vividas e promovidas por elas, suas “páginas de frivolidades” - assim como as numerosas revistas e jornais da imprensa popular destinada às mulheres da época - acabaram por assumir, em nosso entender, um caráter de alívio e consolação.

Essa manipulação ficcional de elementos retirados da atualidade do autor, assim como a repetição de um elenco interminável de figuras apinhadas de obsessões e desejos reprimidos, ajudaram-nos a evidenciar a inexistência de fronteiras bem definidas que, desde o início, encontramos entre os gêneros com os quais Nelson trabalhou. Pela comparação que fizemos entre várias obras do autor foi possível perceber, por exemplo, que, apesar das fórmulas inovadoras e das substanciais transformações fabulativas de seu teatro, o autor não abandonou por completo procedimentos melodramáticos e folhetinescos, pois foram eles, muitas vezes, que garantiram a dose certa (ou melhor, exagerada) de que necessitavam suas intrigas.

O mesmo não tardou a acontecer com suas “histórias fatiadas”. Ao percorrermos suas tramas folhetinescas (convenhamos, um tanto monótonas), foi possível encontrar “pitadas” bastante generosas dos elementos explorados por Nelson Rodrigues em seus textos teatrais, principalmente quanto ao que se refere à profusão permanente de temas e situações. Em meio a muitos recursos próprios a esse gênero, tais como construções sobrepostas, cortes hábeis, idas e vindas, alongamentos e repetições, entre outros, ficou

evidente para nós a intencionalidade do uso de alguns temas caros ao escritor, como a fidelidade, o ciúme, a dualidade entre amor e sexo e o tema das irmãs rivais, só para retomarmos alguns.

Tal intertextualidade, vale notar, permitiu-nos perceber que, por trás de Suzana Flag e Myrna, lá está Nelson, com sua imaginação tépida, suas agonias exasperadas, sua visão atormentada da realidade, seus excessos sombrios e suas eternas obsessões. Isso equivale a dizer também que, apesar da camuflagem folhetinesca (ou seja, do final venturoso, dos heróis simpáticos, dos diálogos abarrotados de emotividade e do caráter sentimental dos enredos), infortúnios como incestos, traições, segredos familiares e adultérios inconfessáveis não nos deixam esquecer de que certas personagens (similares a muitas de seus dramas) não passam incólumes pela “existência”. Embora ofuscado pelo *happy end*, o fracasso das trajetórias particulares de cada uma delas está ali, nas entrelinhas, esperando para se juntar a tantas outras desastrosas trajetórias vividas por personagens rodriguianas.

Cabe dizer, por fim, que ler Nelson a partir de seus textos deixados à sombra pela crítica foi um percurso percorrido com certa dificuldade e, principalmente, receio. A conexão que encontramos entre tais composições e a “obra séria” do dramaturgo, entretanto, nos fez perceber que esse tipo de literatura, querendo ou não, ajuda-nos a definir, com maior envergadura, o universo cotidiano que nelas imprimiu suas características. Ao fazermos um interrogatório apropriado sobre o fenômeno de leitura que eles representaram, percebemos que esses folhetins, apesar de dotados de uma valoração diferenciada, não são tão merecedores de preterições, pois, antes de qualquer coisa, carregam em suas estruturas significativa importância para a compreensão da totalidade do período histórico em geral e para a compreensão da trajetória literária de Nelson Rodrigues em particular. E foi justamente essa capacidade de designar certos

funcionamentos sociais, ou melhor, de se encontrarem no âmbito da sociologia cultural o que, em última análise, nos fez crer que tais narrativas mereciam maior atenção.

10. Referências Bibliográficas

I - obras do autor

1. Folhetins

Asfalto Selvagem I: Engraçadinha. Seus amores e seus pecados dos 12 aos 18. São Paulo: Círculo do livro, 1980a.

Asfalto Selvagem II: Engraçadinha. Seus amores e seus pecados (depois dos 30). São Paulo: Círculo do livro, 1980b.

(Suzana Flag). *Núpcias de Fogo*. – São Paulo: Companhia das letras, 1997.

(Suzana Flag). *Meu destino é pecar*. 4ª. Edição - Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

(Suzana Flag). *Escravas do Amor*: Folhetim. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

(Myrna). *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo: o consultório sentimental de Nelson Rodrigues*. Seleção de Caco Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

A mentira. 1ª. Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

(Suzana Flag). *Minha vida*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

(Myrna). *A mulher que amou demais*. São Paulo: Companhia das letras, 2003a.

(Suzana Flag). *O homem proibido*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2007.

2. Memórias e confissões

A cabra vadia. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado, s/d.

A menina sem estrela – Memórias. São Paulo: Companhia das Letras, 1993a.

O óbvio ululante – As primeiras confissões (crônicas). São Paulo: Companhia das Letras, 1993b.

O reacionário: memórias e confissões. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

O remador de Ben-Hur – confissões culturais. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

3. Teatro

Teatro desagradável. SNT. Revista Dionysos, 1949.In.: _____. *Teatro completo. Peças*

Míticas. Volume 2. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

O baú de Nelson Rodrigues. Os primeiros anos de crítica e reportagem (1928-1935)/ Seleção e organização de Caco Coelho; prefácio de Carlos Heitor Cony; ilustração de Roberto Rodrigues. São Paulo: Companhia das letras, 2004a.

Teatro completo. Peças Psicológicas. Volume 1. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004b.

Teatro completo. Peças Míticas. Volume 2. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004c.

Teatro completo. Tragédias Cariocas I. Volume 3. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004d.

Teatro completo. Tragédias Cariocas II. Volume 4. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004e.

4. Crônicas e contos

A vida como ela é... . Rio de Janeiro: Agir, 2006.

A dama do lotação e outros contos. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

5. Entrevistas e Depoimentos

Depoimentos V. Depoimento prestado ao SNT em 04/12/1974. Coordenadores: Ruth Mezeck e Aldomar Conrado. Entrevistadores: Aldomar Conrado; Gilberto Braga; Fernanda Montenegro; Sábato Magaldi. Rio de Janeiro, MEC/SNT, 1981.

Entre Nelson Rodrigues x Otto Lara Resende. Entrevista concedida por Nelson Rodrigues a Otto Lara Resende em 22 de agosto de 1977. In. *A vida como ela é de Nelson Rodrigues* [DVD]. Produção e direção de Daniel Filho. Rio de Janeiro: Globo Produções, 1996.

II- Bibliografia geral

ADORNO, Theodor. W. *A indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALENCAR, Ana M. de *O que é o fait divers? Considerações a partir de Roland Barthes*. Disp.em:<http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/docente/trabalhos/ana_alencar_fait_divers.html>. Acesso em: 30 de agosto de.2007, 14h 14min.

ARRIGUCCI JR., Davi. “*Fragmentos sobre a crônica*”. Folha de São Paulo. São Paulo, 1º

de maio de 1987. Folhetim. p. 6B-9B.

AZEVEDO, Silvia Maria. “Joaquim Norberto e a invenção do folhetim nacional” In.: *Falas diversas: quatro ensaios sobre Joaquim Norberto*. Organização de Maria Eunice Moreira. Porto Alegre: Centro de Pesquisas Literárias/PUCRS, 2000, p. 49-79.

BARBOSA, Marialva. *Jornalismo popular e o sensacionalismo*. Verso e reverso. Revista da Comunicação. Ano XVIII - 2004/2. Número 39. Disponível em: <<http://www.versoereverso.unisinos.br/index.php?e=3&s=9&a=31>>. Acesso em: 30.de agosto de 2007, 14h.44min.

BARTHES, Roland. *Ensaio Crítico*. Lisboa: Edições 70, 1971.

BASSANEZI, Carla. “Mulheres dos anos dourados”. In.: *História das mulheres no Brasil*./ Mary Del Priori (org.); Carla Bassanezi (coord. de textos). 8ª. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

BENJAMIM, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In.: *Teoria da cultura de massa*. Adorno ... [et. al.; introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BOSI, Ecléa. *Cultura de Massa e cultura popular: Leituras de operárias*. Coleção Meios de Comunicação Social, 6. Serei Pesquisa. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2007.

BRAZ, Marco Antonio. *Elogio ao canastrão*. Ensaaios. Disponível em: <<http://www.heco.com.br/nelson/influencias/universo>> Acesso em: 02 de maio de 2007, 08h.57 min

CANDIDO, Antônio. “A vida ao rés-do-chão” In *A crônica. O Gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*./ Antonio Candido [et. Al.]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP. Rio de Janeiro: Fundação Cassa de Rui Barbosa, 1992.

_____. *Formação da Literatura Brasileira: (Momentos decisivos: 1836-1880)*. 1º. Volume. 7ª. Edição. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 1993.

_____. “Sob o signo do Folhetim: Teixeira e Sousa”. In._____. *Formação da Literatura Brasileira: (Momentos decisivos: 1836-1880)*. Cap. III. 2º. Volume. 7ª. Edição. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 1995.

_____. “Da Vingança” In _____. *Tese e Antítese. Ensaaios*. 4ªedição. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. (Biblioteca de letras e ciências humanas - série 2ª, v.8).

_____. “A revolução de 1930 e a cultura”. In _____. *A educação pela noite*. 5ª. Edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

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

_____. “Um caldeirão de Paixões” In: *Núpcias de Fogo*. / Nelson Rodrigues (Suzana Flag). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Flor de Obsessão: As 100 melhores frases de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.

COELHO, Caco. *Posfácio*. In: RODRIGUES, Nelson. *A mentira*. 1ª. Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CONDÉ, G.G. *Do mal-estar solúvel e da felicidade obrigatória as narrativas da felicidade cotidiana na imprensa*. X Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Sudeste - SIPEC, Rio de Janeiro, 7 e 8 de dezembro de 2004. Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br>>. Acesso em: 18 de abril de 2007, 13h.54min.

DANTAS, Pedro. “*Álbum de Família*” In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo. Peças Míticas*. Volume 2. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004c. p.289-292.

DEJAVITE, F.A. *O poder do fait-divers no jornalismo, humor, espetáculo e emoção*. IN Estudos de Jornalismo (I), organizado por Marialva Barbosa. São Paulo. In: INTERCOM, 2001. p.203-215. Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/handle1904/9300>>. Acesso em: 05 de abril de 2007, 13h. 56 min.

DIAS, Ângela Maria. *Nelson Rodrigues e o Rio de Janeiro: memórias de um apaixonado*. Alea: Estudos Neolatinos. vol. 7. no.1. Rio de Janeiro. Jan/Jun 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2005000100007&script=sci_arttext>. Acesso em: 29 de agosto de 2007, 18h. 58min.

DIAS, Rosa Maria. *As paixões tristes: Lupicínio e a dor-de-cotovelo*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994.

ECO, Humberto. *O super-homem de massa. Retórica e ideologia no romance popular*. São Paulo: Editora perspectiva, 1991.

FARIA, João Roberto. “*Alencar, a semana em revista*”. In: *A crônica. O Gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*./ Antonio Candido [et. Al.]. – Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____. *O teatro na Estante. Estudos sobre a Dramaturgia Brasileira e Estrangeira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FASCINA, Adriana. *Santos e Canalhas. Uma análise antropológica a obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2004.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 12a. Edição, 1a. Reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FONSECA, João Barreto da. *Folhetim: o sensacional a conta-gotas, o bastardo fatiado, o sonho seriado*. Anais do 24. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Campo Grande/MS. Setembro 2001 [cd-rom]. São Paulo, Intercom/Portcom. In: INTERCOM, 2001. Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/handle1904/4360>>. Acesso em 05 de abril de 2007, 13h. 46min.

_____. *Nelson Rodrigues e a imprensa como atriz de uma peça pulsante de cotidianidade*. Anais do 25 Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2002, Salvador/ Bahia – BA. São Paulo, Intercom/Portcom. In. INTERCOM, 2002. Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/handle1904/18663>>. Acesso em 18 de fevereiro de 2007, 10 h. 57 min.

_____; RANGEL, Vanessa Maia Barbosa de Paiva. *Objetividade: a apuração mutilada ou uma fonte que jorra fábulas*. Anais do 26 Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte – MG, setembro de 2003. São Paulo. In. INTERCOM, 2003. [cd-rom]. Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/handle1904/4400>>. Acesso em: 18 de outubro de 2007, 15 h. 14 min.

FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo: Ateliê Editorial. Fapesp, 1998.

FRANCIS. Paulo. “Nelson Nunca foi um intelectual” Folha de S. Paulo Ilustrada. 28/12/1980. In.: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo. Tragédias Cariocas II*. Volume 4. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004e. p. 290-291.

FREIRE FILHO, João. *A TV, os Literatos e as Massas: Expectativas e Temores dos Homens de Letras diante da Expansão da Telenovela no Brasil (1960-1980)*. In. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. 2ª. Edição. Tradução Martha Conceição Gambini; revisão técnica Edgard de Assis Carvalho. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

GLEDSON, John. “*Machado de Assis: Ficção e História*”. 2ª. Edição revista e ampliada. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

GONÇALVES, Teresa. *Dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/F/farsa.htm>>. Acesso em 01 de maio de 2008, 15h e 12 min.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e Vida Nacional*. Tradução e seleção de Carlos Nelson Coutinho. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Civilização brasileira. 1978

GUIDARINI, Mário. *Nelson Rodrigues: Flor de Obsessão*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1990.

GUIMARÃES, Valéria. *Notícias diversas: apontamentos para a história do fait divers no Brasil*. Dossiê Especial: “Reportagem Policial”. Revista do Portal do Jornalismo Brasileiro (PJ:Br), ed. 7, 2ºsem/2006. Disponível em www.eca.usp.br/profjosemarques/arquivos/dossie7_d.htm. Acesso em 17 de agosto de 2007.

HAMBURGER, Ester. “*Diluindo Fronteiras: A televisão e as novelas no cotidiano*.” In. *História da vida privada no Brasil. Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOGGART, Richard. *As utilizações da Cultura. Aspectos da vida da classe trabalhadora. Com especiais referências a publicações e divertimentos.* Coleção Questões. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

HUPPES, Ivete. *Melodrama. O gênero e sua permanência.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

JABOR, Arnaldo. *Álbum de família.* Texto publicado no jornal *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 11/12/1960. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo. Peças míticas.* Vol.2. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004c. p.287

LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia.* 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1979.

LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues: Trágico, então moderno.* 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

LOPEZ, Telê porto Ancona. “A crônica de Mário de Andrade: Impressões que historiam” In: *A crônica. O Gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil.*/ Antonio Candido [et. Al.]. – Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

MACHADO, Antônio de Alcântara. *Novelas Paulistas (Brás, Bexiga e Barra Funda; Laranja-da-china; Mana Maria; Contos Avulsos)* Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora -1961.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues – dramaturgia e encenações.* 2ª. Edição - Revista e ampliada. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

_____. *Moderna dramaturgia brasileira.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

_____. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues.* São Paulo: Global Editora, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações.* Tradução Ronaldo Polito; Sérgio Alcides. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MARX, Karl; **ENGELS**, Friedrich. *A ideologia alemã.* Tradução Luis Cláudio de Castro e Costa. 3ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MATOS, Maria Izilda Santos de Matos. *Âncora de emoções: Corpos, subjetividades e sensibilidades.* São Paulo: EDUSC. Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2005.

MEYER, Marlyse. “Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica.” In: *A crônica. O Gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil.* Antonio Candido [et. Al.]. – Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Cassa de Rui Barbosa, 1992.

_____. *As mil faces de um Herói canalha e outros ensaios.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

_____. *Folhetim. Uma História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª. Edição, 2005.

MEYER, Marlyse; **DIAS**, Vera Santos. “Página virada, descartada, de meu folhetim”. In: AVERBUCK, Ligia (org.). *Literatura em Tempo de Cultura de Massa*. São Paulo: Nobel, 1984.

MOREIRA, Maria Eunice. “Joaquim Norberto Silva e a Invenção do Folhetim Nacional” In. : *Romances e Novelas*. Organização, apresentação e notas Sílvia Maria Azevedo. São Paulo: Editora Landy, 2002.

MORIN, Edgard. *Cultura de massas no século XX*. Volume 1: Neurose. Edição brasileira de O espírito do tempo. 9ª. Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

NUNES, Aparecida Maria. “Uma história Mal contada – A imagem da mulher nas publicações populares”. Intercom/Portcom - Sociedade de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, setembro de 2001. <<http://www.reposcom.portcom.intercom.org.br>>. Acesso em: 28 de agosto de 2007, 15h. 15min.

NUNES, Luiz Arthur. *O melodrama no teatro de Nelson Rodrigues*. Disponível em: <<http://www.heco.com.br/nelson/influencias/universo>>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2007 18h. 35min.

_____. *Apresentação*. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues: Peças psicológicas*. Volume 1. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004b. p.15.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas/ SP: Mercado de letras; São Paulo: Fapesp, 1999.

PEREIRA, S.L. *Imprensa e juventude nos anos 50*. Anais do 24. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Campo Grande/MS, setembro 2001 [cd-rom]. São Paulo, Intercom/Portcom: INTERCOM, 2001. Disponível em: <<http://www.reposcom.portcom.intercom.org.br>>. Acesso em: 28 de agosto de 2007, 14h. 54min

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro. EDUERJ, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *História concisa do teatro brasileiro. 1570-1908*. 1ª. edição. 1ª. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

RAMOS, Roberto. *Mídia e sensacionalismo: uma revolução*. Revista da ADPPUCRS. Porto Alegre, no.5, p.57-62, dez. 2004 Disponível em: <<http://www.pucrs.br/famecos/pos/revfamecos/pdf>> Acesso em: 29 de agosto de 2007, 18h. 21min.

_____. *Roland Barthes: semiologia, mídia e fait divers*. Revista FAMECOS. Porto Alegre, no.14, p.119-127, abril.2004 Disponível em

<<http://www.pucrs.br/famecos/pos/revfamecos/14/a13v1n14.pdf>>. Acesso em: 29 de agosto de 2007, 18h. 33min.

RIBEIRO, Leo Gilson. “*O sol sobre o Pântano*”. In. RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo. Peças Míticas*. Volume 2. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

SALOMÃO, Irã. *Nelson, feminino e masculino*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

SENRA, Stella. *Do teatro ao cinema: o jornalista de Nelson Rodrigues*. Disponível em: <http://www.heco.com.br/nelson/ensaios/03_05.php>. Acesso em: 02 de maio de 2007, 08h. 57 min.

SERRA, Tânia Rebelo Costa. “*Introdução Crítica*”. In: *Antologia do Romance-folhetim (1839 a 1870)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

SILVA, João Manuel Pereira da. *O aniversário de Dom Miguel em 1828*. In. SERRA, Tânia Rebelo Costa. *Antologia do romance-folhetim: (1839 a 1870)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.p.50

SILVA, Josefina de Fátima Tranquilin. *Obsessão, cotidiano e territórios de ficcionalidade nos folhetins de Nelson Rodrigues*. Puc – São Paulo, (1999). 265p.

_____. *Nelson Rodrigues: Experiências Jornalísticas, repertórios de produção*, 2002. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/alaic/material>>. Acesso em: 17 de agosto de 2007, 13h. 37 min.

_____. *Narrativa erótica: A magia da telenovela*. In. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG – 2 a 6 Set 2003. Disponível em:<<http://reposcom.portcom.intercom.org.br>>. Acesso em: 03 de maio de 2007, 23h.21min.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve História do feminismo no Brasil*. Coleção tudo é História. 1ª Reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1999.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama* ; Tradução e notas Claudia Braga e Jacqueline Pejon. – São Paulo: Perspectiva, 2005. (debates; 303/ dirigida por J. Guinsburg).

VANNUCCI, K.C. *O cronista enquanto intelectual*. Anais do 26. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Belo Horizonte -MG, setembro de 2003. São Paulo. In. INTERCOM, 2003. Disponível em <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br> >. Acesso em 28 de agosto de 2007, 14h.23min

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Campo e contracampo: Nelson Rodrigues no meio de campo*. Disponível em: <<http://www.heco.com.br/nelson/influencias/universo>> Acesso em: 02 de maio de 07, 08h. 57 min

WALDMAN, Berta. *O império das Paixões: Uma leitura dos romances-folhetins de Nelson Rodrigues*. Cadernos Pagu (8/9), 1997.

_____. *Mal comparando... Nelson Rodrigues e Dalton Trevisan em cena*. Disponível em: <http://www.heco.com.br/nelson/ensaios/03_01.php>. Acesso em: 24 de novembro de 2007, 08h. 57 min.

WATT, Ian. *A ascensão do Romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ZECHLINSKI, Beatriz Polidori. *A vida como ela é...: imagens do casamento e do amor em Nelson Rodrigues*. Cad. Pagu, July/Dec.2007, no.29, p.399-428. ISSN 0104-8333.

III- Sites consultados

<http://www.reposcom.portcom.intercom.org.br> Acesso em: 13_08_2007. 10 h. 20 min

http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/docente/trabalhos/ana_alencar_fait_divers.22_08_2007. 13 h. 27 min.

<http://www.versoereverso.unisinos.br/> 30_08_2007 14h.44min.

http://www.heco.com.br/nelson/i/universo/02_05_07.php 15h. 38 min

http://www.heco.com.br/nelson/ensaios/03_02.php 16h. 15 min

<http://www.eca.usp.br/alaic/material>. 17_08_2007 13h. 37min.

http://www.eca.usp.br/profjosemarques/arquivos/dossie7_d.htm.

<http://www.pucrs.br/famecos/pos/revfamecos/14/a13v1n14.pdf>. 29_08_2007 18h.33min.

<http://www.scielo.br/scieloOrg/php/articleXML.php> 29_08_2007 18h. 58min.

http://www.fecap.br/portal/Arquivos/Extensao_Rev_Liceu_On_Line/adorno.200712h. 4min.

<http://www.nelsonrodrigues.com.br/entrevistas.php>. 27_12_2007 16h. 02 min.

http://br.geocities.com/telescopioneegro21_01_2005teatro.htm Acesso em 24.04.2008, 20h:50min