

1. INTRODUÇÃO

Minha pesquisa de doutorado começou de modo nada programado, ou consciente. Não partiu de um tema específico, ou problema pontual, tampouco de um plano sistematizado. Nada disso. Ela foi se constituindo aos poucos, primeiro informalmente, no fluxo de um inusitado processo formativo. Mais tarde, quando já decidido em relação aos meus objetivos, formulei minha proposta em um pré-projeto. Dessa construção partiram as reflexões que fomentaram as questões de *O diálogo e o corpo na narrativa de Nelson Rodrigues – a dimensão melodramática dos folhetins*, a pesquisa, que a partir de agora apresento.

No princípio, mal podia supor que um **processo** havia sido iniciado. Não percebi sua existência imediatamente. Para mim, quando parava de escrever o texto de final de curso que estava produzindo, estava só aproveitando uma folga e usando a leitura para me distrair. Entretanto, sem reconhecê-lo, continuava trabalhando.

Tudo começou assim. Quando menos esperava **pensar**, estava inconscientemente me envolvendo com o desdobramento de **estalos** nos meus intervalos para esfriar a cabeça, respirar e carregar as energias para prosseguir transformando minhas reflexões em texto. Falando em estalos, refiro-me a ideias muito **soltas** e **livres** captadas a partir de leituras feitas nas minhas interrupções de escrita. Ideias surgidas feito janelas de *pop-up*, que ao se abrirem revelavam possibilidades a serem exploradas que nada tinham a ver com o trabalho que estava escrevendo. No início, essas janelas se abriam de vez em quando. A certa altura, passaram a se abrir com mais frequência.

Com o passar do tempo, as ideias foram se encontrando, tomando corpo e demandando tempo para reflexão, sem que eu percebesse que a conexão se fazia; uma construção de pensamento. Quando aquelas ideias, antes desconectadas, ficaram mais claras, bem acabadas, vinculadas comigo, vi-me diante de **questões** de que eu muito gostaria de tratar. Só então, fiz algumas constatações. Demorei até perceber que tinha saído de um estágio para outro. Percebi que dificilmente as questões nas quais vinha pensando me escapariam, pois elas me suscitavam incrementos, já havia entre mim e elas um relacionamento e eu estava envolvido o

bastante para conseguir me desviar delas. Entendi, naquele instante, que as elucubrações das quais vinha me ocupando faziam parte de uma **pesquisa** que eu estava conduzindo em fase inicial. Contudo, naquele exato momento, era impossível me comprometer com um estudo diferente daquele que já estava fazendo.

A descoberta daquela pesquisa aconteceu num tenso e intenso período de atividade intelectual. Estava no meio do processo de escrita da minha dissertação de mestrado. Naquele instante, (ou aproveitando parcialmente, ou, na maioria das vezes, adaptando material de embasamento teórico, devido à inexistência de aporte versando sobre o tema que escolhi estudar) pensava a estética do livro *O casamento*, de Nelson Rodrigues, nos moldes de uma “experiência de escrita” feita para sensibilizar o público durante a leitura.

Analisando *O casamento*, entendi que, através de um repertório de recursos específicos (como som, imagem, emprego constante de pontuação ditando ritmo e expressividade ao texto, construções de cena com acentuado grau de realismo a fim de impressionar de formas distintas, recorrência à introdução de sensações em demasia produzidas no corpo da escrita e emoções figuradas em diversas intensidades), Rodrigues juntava literatura e arte dramática na carpintaria de seu livro. O perfil performático de *O casamento* – objeto literário e artístico a um só tempo – dinamizava a teatralidade importada da sólida experiência do autor na dramaturgia. **Fisgava** o leitor e o fazia entrar no enredo de modo semelhante ao que o espectador participa do espetáculo em encenação no palco do teatro.

Dois aspectos eram muito importantes naquele trabalho. Em primeiro lugar, analisar a operação conjunta do inteligível e do sensível, a base da expressividade artística que a técnica de escrita particularizada de Rodrigues potencializava em *O casamento*. Em segundo lugar, discutir os desdobramentos, os efeitos da combinação da palavra com o não palavra produzidos na escrita e sobre o leitor da referida obra. Colocando esses pontos em discussão na minha pesquisa de mestrado (intitulada “*O casamento*” de Nelson Rodrigues, uma experiência de leitura e escrita), questioneei uma interpretação que considerava um aspecto simplista do romance: “*O casamento* é um inventário das obsessões mais caras a Nelson Rodrigues” (frase introdutória do prefácio da primeira reimpressão de 2006 da editora Agir).

Divulgar que o livro é uma espécie de inventário de obsessões – porque contém, por exemplo, adultério, incesto, assassinato, experiência sexual homossexual, austero moralismo – é problemático. O perigo dessa premissa está em dar a entender que o autor tenha formalmente pretendido fazer de *O casamento* um “inventário” psico-sociológico, e não um **objeto artístico** de um escritor de literatura, perspectiva que altera drasticamente o modo de perceber o romance.

Outro risco é sugerir para o público que há obsessões mais caras a Nelson Rodrigues em relação a outras, como se ele fizesse escala de valor em se tratando daquilo que desdenhosamente chamam de suas “obsessões”. No entanto, apesar da preferência sugestionada pela frase do prefácio, o argumento é contestado se for interpretado à luz da proposta rodrigueana de “teatro desagradável”, a expressa isenção do compromisso de agradar à crítica ou ao grande público em detrimento da liberdade criativa. Em sua defesa, Rodrigues uma vez esclareceu acerca de suas personagens: “E continuarei trabalhando com monstros. Digo monstros, no sentido de que superam ou violam a moral prática cotidiana” (RODRIGUES, 2000, p. 13). E disse mais:

Quando escrevo para teatro, **as coisas atroz e não atroz não me assustam**. Escolho meus personagens com a maior calma e jamais os condeno. **Quando se trata de operar dramaticamente, não vejo em que o bom seja melhor que o mau**. Passo a sentir os tarados como seres maravilhosamente teatrais. E, no mesmo plano de validade dramática, os loucos varridos, os bêbedos, os criminosos de todos os matizes, os epiléticos, os santos, os futuros suicidas. (idem; grifos meus)

Embora em sua declaração Rodrigues se refira ao teatro, é notório que sua maneira de operar dramaticamente, validando qualquer personagem para produzir o efeito teatral, mantém-se nos seus contos e romances. Logo, depreende-se do trecho de defesa de um método pessoal de trabalho, o importante para Nelson Rodrigues não era operar com determinada quantidade de “atrocidades habituais”, ou com uma diversificada lista de eventuais obsessões, mas trabalhá-las racionalmente nos seus dramas de modo a produzir efeitos na trama: “Considero legítimo unir elementos atroz, fétidos, hediondos ou o que seja, numa composição estética. Qualquer um pode, tranquilamente, extrair poesia de coisas aparentemente contraindicadas” (ibidem). Veja-se a naturalidade insinuada (com jeito de provocação) por Rodrigues ao justificar sua forma de conceber o plano de

validade dramática da estética do drama: “Isso é tão óbvio, que me envergonho de repeti-lo” (ibidem).

Assim sendo, de volta àquela frase do prefácio, reafirma-se o equívoco do emprego do predicativo (“um inventário das obsessões mais caras a Nelson Rodrigues”) que desabona as qualidades do objeto – o romance – (“*O casamento*”) ao desqualificá-lo como um “inventário”. Além disso, para terminar, o tom ambíguo subjacente à mensagem (*O casamento* é um inventário das obsessões mais caras a Nelson Rodrigues) pode manipular opiniões e ajudar a banalizar o romance que Rodrigues publicou em 1966. Note-se que o enunciado faz parecer consensual determinado entendimento acerca de uma obra literária (impressão que se teve do livro) e ainda pode gerar interferência tanto na forma de enxergar o valor artístico (o lado artesanal) e de mercado (importância atribuída ao produto) de *O casamento*, como no juízo de valor que façam dele (avaliações subjetivas).

Volto a falar agora do que geralmente acontecia comigo na hora de elaborar o texto da minha dissertação. Antes, porém, devo alertar para as pausas que fazia de vez em quando. A razão disso é que elas deram subsídio aos *insights* que tive no intervalo de tempo em que, segundo os meus planos, deveria repousar um pouco, simplesmente me desconectar do trabalho de produzir um texto acadêmico e, sobretudo, de pensar – algo que nunca aconteceu de fato. Por isso, as pausas têm grande importância no curso desta história.

Quando me via fatigado do embate com as minhas questões, de muito refletir, analisar e formular hipóteses, parava a escrita da dissertação e lia. Meu propósito era um só: relaxar. Toda vez que a atividade intelectual me exauria, apelava para a minha válvula de escape, isto é, a leitura. No entanto, despropositada e curiosamente, acabava pegando um texto do autor cuja escrita já me era familiar: Nelson Rodrigues. Ou melhor, para ser mais concreto, continuava minha **leitura de distração** exatamente do ponto em que tinha parado antes.

Nesses intervalos prazerosos de **leitura de lazer**, estava sempre com um folhetim de Nelson Rodrigues nas mãos. Explica essa incidência muito frequente o meu grande interesse pela prosa rodrigueana, creio. Nada contra sua dramaturgia; aliás, meu primeiro encontro com Rodrigues foi por ali, pelo palco.

Li todas as suas peças, em ordem cronológica, antes de ir atrás dos escritos dos outros gêneros pelos quais ele passeou.

Nem sei se posso falar que tenho preferência pela prosa de Nelson Rodrigues. Seria mais apropriado afirmar isto. A verdade é que sinto a carga de um choque de eletricidade quando me coloco diante de seus textos em prosa, **alguma coisa** deles passa por mim e me toca. Tudo o que faço é parar para examinar uma **energia**, estudar uma **força** que percebo estar ali a me afetar, embora minha compreensão não seja suficientemente clara no instante em que me deparo com as obras em prosa de Rodrigues.

Minha tendência para buscar essas publicações porventura seja um reflexo do vislumbrado atrito do meu próprio corpo com dispositivos da escrita. Entenda-se por **dispositivos da escrita** um conjunto de componentes materiais (palavras) ou lógico-sensoriais (elementos da ordem do sensível) do objeto-texto diante de mim que integram ou estão conectados a uma série de ações planejadas e coordenadas. Tal arranjo no texto visaria ao acionamento da escrita, **aparelho** que transfere dados perturbadores do estado emocional em sequência para o leitor registrar e a eles reagir.

Como já tinha lido umas tantas reportagens policiais, passado por uma boa quantidade de contos, por todas as crônicas, minha ocasional procura pelo folhetim possivelmente tenha acontecido por eliminação. Ou nem isso. Talvez esteja equivocado e pode ser que meu estreito contato com a escrita do livro *O casamento*, meu objeto de estudo no Mestrado, tenha de alguma forma facilitado meu esbarrão nos folhetins ou me impelido para eles.

Certo é que queria apenas ler para me distrair e não pensar, ler por ler. Entretanto, a pretendida higiene mental foi perdendo seu vigor e espaço à medida que, **eletrizado** pelos enredos, via-me inapelavelmente convocado a responder a uma **demand**a investigativa. Algo que no começo eu não sabia o que nos folhetins chamaria insistentemente a minha atenção, perturbaria o meu campo percepto-sensorial, requeriria as minhas energias exclusivamente.

Então me vi diante de um embaraçoso limite. Eu não era capaz de ignorar simplesmente aquilo, a **emergência** que mexia comigo, sequestrava deliberadamente minha tranquilidade quando me punha a pensar (o que decididamente não me passava pela cabeça). Por outro lado, já estava conduzindo

uma pesquisa sobre a construção nos moldes do experimento de *O casamento*, trabalho, portanto, bastante relacionado ao que vinha meditando sobre o que tinha detectado nos folhetins nas minhas pausas produtivas (e não para relaxar, como cheguei a prever).

Diante disso, tive que ser racional e prático. Então decidi: terminaria primeiro meu estudo sobre *O casamento*, trabalharia com os folhetins de Nelson Rodrigues mais tarde, numa outra oportunidade, já que não havia como concatenar a análise em andamento com a que estava propenso a começar em uma só pesquisa e o prazo estabelecido era determinante no Mestrado. Em outras palavras, deliberei que o exame da minha coletânea escolhida ao acaso – ou melhor, por títulos – de folhetins de Nelson devia ficar para outro momento da minha trajetória acadêmica. Momento esse a se verificar depois, sem previsibilidade alguma.

Mas ficaria em suspenso o seguinte. Naquele instante, estava claro para mim que algo de que tinha dado conta havia me tocado, passado por mim e começado a se relacionar comigo. Eu não estava apenas lendo o texto sem qualquer motivação (lembrando o que eu queria antes de retomar a leitura dos folhetins), porque a escrita evidentemente me estimulava a convocar um campo de perspectiva diferente para “ler” os romances-folhetins de Nelson Rodrigues.

Quando disse há pouco “o que tinha detectado nos folhetins” e sobre “algo de que tinha dado conta”, estava me referindo a isto. Reparei na constância com que o corpo das personagens figurava no texto, pela descrição minuciosa de suas expressões faciais, posturas, gestos próprios da linguagem corporal e ações peculiares em nossa cultura. Tais descrições se acumulavam com o acompanhamento ou não de falas. O diálogo, na minha leitura intuitiva, fazia mais do que dar a conhecer ao leitor o que disse a personagem ao apresentar sua voz no texto, uma narrativa mais puxada para o cruzamento do teatro com a arte da performance. Esse texto, inclusive, me lembrava muito o “drama rasgado” do melodrama, dado o estilo da teatralidade nele implementada. Percebi tudo isso, todavia, não encontrava uma maneira de juntar aquilo tudo numa proposta crítico-investigativa.

Dei segmento à escrita da dissertação, um pouco decepcionado por ter estancado na feitura do levantamento daquela tríade: a figurabilidade expressiva

das personagens, que era notoriamente apoiada em reconhecíveis movimentos próprios do nosso corpo e em sua típica maneira de comunicar por meio de linguagem não verbal; o poder ampliado do diálogo, explorado de modos distintos ao ser colocado a serviço de múltiplos propósitos; o tom melodramático rasgado, reforçando a teatralidade da narrativa (voltarei a falar mais detalhadamente sobre esses tópicos em capítulos exclusivos adiante). Por fim, arqueei meu projeto paralelo, aquele de mexer de alguma forma com os folhetins. Entretanto, mantive a – aquela altura – muitíssimo aguardada leitura deles. Agora, somente como entretenimento.

Veza ou outra, eu me pegava marcando trechos, separando cenas, detendo meu progresso na leitura a fim de me demorar em partes do diálogo, observando sentidos da linguagem corporal focada na página a pouca distância dos meus olhos, constatando um aspecto peculiar no melodrama de que Nelson Rodrigues se valia no erguimento de suas narrativas folhetinescas (a prova de que queria continuar tentando compreender aquele material pela via da análise estrutural). Até anotava fragmentos de pensamentos hipotéticos, às vezes parágrafos inteiros seguidos – procurando reter a ideia que tinha me ocorrido –, de um texto que (assim dizia meu desejo) possivelmente viria a existir no futuro. Digo **viria** porque, apesar de todo o claro movimento (aos meus olhos) clandestino para trazer o projeto que eu gostaria de fazer da imaginação para a realidade, acreditava ter mesmo que ser sensato, concentrar-me na dissertação e parar com todo o resto. (Com o distanciamento que o tempo proporciona, olhando para trás, vejo que talvez naquele momento tenha me sabotado. Ainda bem que de maneira alguma definitivamente.)

Tempo passou. Passou também cada um dos meus ímpetos de – mesmo de modo nada assertivo – ir sinalizando ou produzindo certo conteúdo recuperável em um texto por vir. Ou seja, deixei de mobilizar algum esforço (marcar trecho, separar cena, examinar o diálogo, observar o movimento de corpos e sua expressão também por meio do ritmo e da escolha vocabular na elaboração das descrições, avaliar e sentir o melodrama) em prol do tal projeto arquivado sobre a linguagem do corpo como um gerador de sentidos; sobre o multiuso do diálogo, que passa a ser mais do que um aparelho destinado a demarcar a emissão de voz

na narrativa; e sobre o trabalho com certa faceta do melodrama no enredo do folhetim. Dissertação que segue.

Já em 2012, ano seguinte ao do meu ingresso no Mestrado e que também simbolizava o fechamento de um ciclo com o término daquele curso, a companhia de teatro carioca Os Fodidos Privilegiados (fundada pelo diretor Antônio Abujamra em 1991) trouxe de volta ao Rio de Janeiro um espetáculo emblemático em sua história. O premiado *O casamento*, baseado no romance homônimo de Nelson Rodrigues – cuja escrita eu estava estudando –, chegava em agosto daquele ano para celebrar o décimo quinto ano de existência da aclamada adaptação (fruto da parceria entre Antônio Abujamra e João Fonseca, que também assinam a direção) e o centenário de Nelson Rodrigues.

Fui (sem qualquer expectativa) ao Teatro Carlos Gomes conferir a proposta dos Fodidos Privilegiados¹, que me eram desconhecidos até então. O elenco parecia estar bem à vontade em cena. Interpretava de modo sensivelmente exagerado a expressividade das palavras e gestos idealizados originalmente no enredo do livro por Nelson Rodrigues, deixando explícito o recado de que se fazia ali uma coautoria, com levada irreverente, ou uma licença poética, embalada com proeminente deboche, pelos Fodidos Privilegiados. Os atores davam indícios de estarem experimentando a aderência ou a rechaça dos espectadores, mergulhando no escárnio, ao atualizarem o texto de Rodrigues no palco.

Apesar dos excessos – algumas vezes culpados por levarem a peça mais para o lado cômico –, aquela foi uma respeitável atuação. O que me arrebatou nela foi justamente o diálogo. A dramaticidade expansiva do diálogo. Melhor dizendo, ver os aproveitamentos diversos do diálogo na dramatização do enredo, que vai **contando** uma narrativa. Fui e voltei ao texto de *O casamento* de Nelson Rodrigues várias vezes, na plateia do teatro, comparando-o involuntariamente com *O casamento* dos Fodidos Privilegiados. Encontrei semelhanças (não saberia dizer se indicavam manutenção ou apropriação de estilo) na maneira de explorar o diálogo como meio de acesso ao não dito, utilizando tal **ato de fala** para

¹ Vale resgatar que a originalidade do nome, segundo Abujamra, é justificada assim: “Fodidos por serem artistas e brasileiros. E privilegiados por fazerem teatro sem pensar em sobreviver”. Ver SALLUM, Erika. “Antônio Abujamra liberta seus privilegiados no palco”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 de mai. 1999, Seção Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq03059905.htm>> Acesso em: 12 jan. 2017.

introduzir uma intenção de realizar um objetivo comunicativo, uma ideia subentendida.

Para a minha total surpresa, puxando pela memória, identifiquei ainda esse mesmo estratagema nos folhetins que tinha lido, aqueles assinados por Nelson Rodrigues sob o pseudônimo Suzana Flag – *Meu destino é pecar, Escravas do amor, Núpcias de fogo, O homem proibido* – e com a própria identidade autoral – *A mentira*. Senti em mim um movimento de reviravolta. Aquilo que tinha enterrado no esquecimento, o projeto fazer-alguma-coisa-com-os-folhetins, saiu subitamente de debaixo de várias camadas de pás de terra. A consciência da identificação, deflagrada pelo drama que Os Fodidos Privilegiados encenavam, trouxe minhas lembranças de volta. Mais do que isso: valeu como um gatilho que, ao ser disparado, encorajou-me a observar aquilo melhor, a me apropriar de algum modo daquilo, a estudar a comunicabilidade do diálogo na narrativa e a fazer conjecturas sobre o seu papel e funcionamento no folhetim. Minha inquietação foi tamanha a ponto de reacender em mim o desejo de ir além. Mas tudo o que fiz depois foi tomar algumas notas e abandoná-las em seguida.

Passada a defesa da minha dissertação, ocorrida em abril de 2013, concentrei-me na observação da transmissibilidade do diálogo na prosa rodrigueana. Paralelamente, fui me interessando num crescente em discorrer sobre a irrefutável expressividade do corpo e a conotação de sua gestualidade nas cenas da narrativa dos folhetins de Nelson Rodrigues. Mais ainda depois de ter assistido ao espetáculo *Belle*, da Companhia de Dança Deborah Colker, no Teatro João Caetano em julho de 2015. Naquela oportunidade, fui pela primeira vez espectador de coreografia em pleno exercício da comunicação de uma notação transmitida pelos movimentos da dança.

Naquela exibição, vi os corpos dos dançarinos exprimindo ideias no palco ora em solos, ora em coletividade, por movimentos significativos; interagindo com objetos do cenário enquanto perfaziam uma composição plástica-rítmica de efeitos estéticos através da linguagem da dança; jogando com o ritmo da música – o estímulo sonoro. *Belle*, de certa forma, foi um propulsor. Ao final da sessão, fiquei pensando na sua projeção visual, na arte teatral da dança exibida, nos seus aspectos de movimento e expressões, no potencial do corpo humano para comunicar sentidos através da coreografia nas três dimensões do espaço. Pensei,

ainda, nos passos de dança, no estilo da coreografia. E na coreografia como artifício usado para deixar impressões no público. Pensei na ideia construída pelo tipo de desempenho desenvolvido pelos coreógrafos, na iluminação, no figurino e nos adereços que expressavam eficazmente o tema.

O espetáculo da Cia de Dança Deborah Colker tinha sido livremente inspirado na história de Séverine, uma burguesa bem-casada que se vê compelida a transgredir os limites de seu mundo de conto-de-fadas passando as tardes em um *randevu*, para suprir o profundo vazio existencial que a consumia. Séverine atendia por Belle no bordel, nome que o escritor franco-argentino Joseph Kessel (1898-1979) retomou no título do seu romance lançado em 1928, *Belle de Jour*, fonte em que Deborah Colker bebeu antes de criar a coreografia apresentada por sua Companhia de Dança. O espanhol Luis Buñuel (1900-1983) tinha feito o mesmo em 1967, quando transformou o livro de Kessel em um clássico do cinema surrealista.

Depois de ver a história de Séverine contada na linguagem do balé pela Cia Deborah Colker, animei-me a investigar prováveis sentidos da linguagem corporal figurada frequentemente na prosa folhetinesca de Nelson Rodrigues e a compreender como a figurabilidade das expressões do corpo poderia influenciar o leitor enquanto fizesse a leitura das tramas. Quis examinar também o diálogo (que já tinha deixado de lado não fazia muito tempo). Uma impressão me levava a crer que os elementos fundamentais no teatro – linguagem corporal comunicando sentidos e diálogo como meio de expressar linguagem verbal e de dar a perceber sentimentos e circunstâncias – eram maximamente utilizados nos folhetins como linguagens transformadoras. **Transformadoras**, sim, porque influíam sobre a recepção do texto melodramático na medida em que o leitor do folhetim entrava em contato com tais operadores dramáticos da narrativa. Dali, daquela percepção, partiu o irrefreável impulso que finalmente me levou adiante.

Após ter visto a coreografia de *Belle* no Teatro João Caetano, já decidido a estudar a construção dos diálogos e a descrição dos corpos das personagens como operadores na cena melodramática responsável pelo impacto dos folhetins rodrigueanos, concentrei-me em formular minha proposta crítico-especulativa por escrito. Pôr as ideias no papel foi um acertadíssimo passo. Escrever sobre o que andei formulando trouxe-me clareza sobre toda a reflexão havida no processo de

formação informal, até ali, daquilo que nomeei pesquisa em fase inicial mais no início desta introdução.

A organização dos pensamentos em texto incutiu a consciência em mim de que havia terminado a primeira etapa do meu trabalho investigativo e ao final dela despertei para o seguinte. A leitura de narrativas folhetinescas rodrigueanas datadas de 1944 a 1953 gerou intuições e percepções, as quais culminaram no pré-projeto que acabava de escrever.

Redigindo meu pré-projeto, ficou claro, para mim, que precisava repensar aquilo que disse na abertura desta introdução a respeito de como tinha iniciado inconscientemente a minha pesquisa. Devia ter afirmado que, quando entrei em contato com os folhetins de Nelson Rodrigues (*Meu destino é pecar, Escravas do amor, Núpcias de fogo, O homem proibido e A mentira*), eles produziram *insights* que reforçaram o circuito de pensamento do meu projeto de pesquisa em estágio embrionário. Reconhecer o que me chamou a atenção – a comunicação subjacente ao diálogo, o uso frequente da descrição eloquente da linguagem corporal com intuito de produzir sentidos, a variação do melodrama trabalhada dentro do folhetim – e as primeiras impressões que tive sobre isso me apontaram de alguma maneira **o que** estudar. Logo, o chamamento que relatei derivou da minha relação direta com os objetos literários propostos como objetos artísticos pelo autor.

A forma como estou interpretando esses objetos artísticos (o folhetim melodramático) de Nelson Rodrigues foi decisivamente inspirada nas proposições artísticas da idealizadora de *Belle*, Deborah Colker. A coreógrafa e diretora artística tinha experimentado unir a dança com alguns elementos do teatro no espetáculo, criando uma forma de dança na qual as maiores referências eram o balé e a encenação. Esse estilo de fazer dança – situado entre o teatro e a dança – chamava atenção para dois aspectos da composição plástico-rítmica da Cia Deborah Colker. Um era o corpo, elemento cheio de vivacidade, que ao subir ao palco ia preenchendo a cena de sentidos na medida em que executava movimentos. O outro era o desempenho máximo do bailarino na expressão cênica, pois os movimentos da dança influiriam sobre a sensibilidade e a reflexão do espectador de *Belle*, um balé narrativo.

O virtuosismo coreográfico, a precisão e o vigor dos bailarinos, a exploração e a ocupação dos espaços cênicos contavam na comunicação com o público. Via-se, através da execução dos movimentos evocativos da coreografia, do peso e da leveza deles, que a busca da dramaturgia, a utilização do gesto (síntese do movimento) e a relação espaço-movimento eram essenciais em *Belle*. O jeito de apresentar a protagonista, Séverine, por exemplo, traduz isso.

As transformações e contradições de Séverine eram transmitidas ao público pelos movimentos contrastantes de duas bailarinas, que representavam a psicologia complexa da personagem. “Uma” (a mulher casada, dona de casa), explica Deborah Colker em entrevista² à repórter Marília Randam, “vive a Séverine com movimentos precisos, metódicos, sistemáticos, até frios, discretos, formais”. “A outra [que se prostitui no bordel] é visceral [...] não passa por nenhuma elaboração”. Por esse detalhe, percebe-se que o gesto cênico evocado pelo movimento do coreógrafo era bastante significativo na concepção estética de *Belle*. Reafirmava a importância da narrativa como linguagem dentro da dança, no espetáculo criado por Deborah Colker.

“A gente tem que precisamente saber executar com sentimento [o gesto] na medida em que [o movimento] nos é pedido”, afirma a bailarina Aline Machado à Randam. O bailarino Luiz Crepaldi também ressalta a interpretação como sendo uma potência da criação de Colker: “Com certeza [*Belle*] é um espetáculo de dança que tem muito movimento”. Ou seja, demandava uma entrega total do coreógrafo na atuação, na expressão dos movimentos significativos para o público. Tanto Machado como Crepaldi reconhecem como fundamental o papel de cada bailarino do grupo na execução da coreografia composta de muitos movimentos expressivos.

A partir da constatação de que Deborah Colker inseria o gesto na coreografia como um fortíssimo elemento de expressão cênica, observei que a construção do espetáculo *Belle* era baseada em uma linguagem instigante: uma espécie de dança-teatro. Esse tipo de construção, todo amparado no funcionamento do corpo e do movimento evocativo como produtores de significado, deu-me embasamento para entender a construção escritural do

² Exibida no programa Soterópolis. Vídeo disponível no Youtube em <<https://youtu.be/ZMUY39J5Nb8>> Acesso em: 31 jul. 2015.

folhetim rodrigueano. Serviu-me como um caminho que me levou a compreender, como meios de expressão artísticos, a projeção visual no folhetim, o movimento e as expressões das personagens, a figurabilidade de seus gestos, a construção de determinada ideia através da sua encenação na narrativa melodramática – na qual imagens e sonoridades potencializam a expressão do tema.

A formação desse entendimento se deu, repito, quando formatei meu pré-projeto. Esse inaugurou a segunda etapa do meu trabalho analítico da construção estrutural de folhetins de Nelson Rodrigues. Dali provieram questões cujo desdobramento propiciou a feitura de *O diálogo e o corpo na narrativa de Nelson Rodrigues – a dimensão melodramática dos folhetins*. Na citada pesquisa para o doutorado, meu terceiro momento de reflexão sobre os romances de Rodrigues publicados em capítulos seriados no jornal, buscava explicitar como, nas **ações artísticas** realizadas no campo literário, as soluções descritivo-narrativo-dialógicas, voltadas a um público heterogêneo, deslocam para a escrita a força expressiva da voz e das expressões fisionômicas de atores, bem como os gestos e movimentos de bailarinos.

Na materialidade desses objetos artísticos, verificavam-se influências de diversas áreas (literatura, sensibilização proveniente de impressões sensoriais, artes cênicas, performance, dança, melodrama) numa envolvente teatralização, o teatro do verbo. A ela servem elementos lexicais e efeitos de recursos comumente utilizados no teatro (daí a expressão “teatro do verbo”), que incrementam a urdidura da narrativa. Narrativa essa em que o jogo verbal de Rodrigues dá a ver ao leitor um efeito de vida realista (no sentido de criar efeito de real), por meio de sua perspectivação da realidade, ao mesmo tempo em que se abre para a apreensão visual e a experiência sensível.

Por esse enfoque, analisaria um tipo de fazer artístico embasado no acionamento do teatro melodramático no corpo da narrativa por meio de operações com o inteligível (expressões linguísticas) e o sensível (formas de expressão não linguísticas). Interrogaria o contexto histórico em que são escritos os folhetins, as décadas de 1940 e 1950. Examinaria ainda a situação de interação entre o produtor de tramas folhetinescas e os leitores.

Sistematizando as colocações pontuadas no parágrafo anterior, na minha proposta de pesquisa, identifiquei algumas questões gravitando em meu interesse como pesquisador da construção escritural de folhetins de Nelson Rodrigues. Destinei o espaço de um capítulo para tratar de cada uma. Isto posto, passo a resumir a estrutura da minha pesquisa a partir de agora.

No capítulo um, examino como Nelson Rodrigues coaduna o sensorial e a escritura cênica. Defino a noção de emoção, sensação e sensível no romance-folhetim. Atento para a comunicação sensorial que intensifica o efeito de presença no enredo e engrandece o poder da comunicação expressiva do discurso.

Início o capítulo dois sintetizando a trajetória de Nelson Rodrigues, repórter e dramaturgo que decide se aventurar como autor de folhetim. Pontuo os objetivos que o fizeram optar pela estratégia do pseudônimo feminino ao se lançar na carreira de folhetinista, apresentando ainda dados socioculturais do contexto histórico e artístico das décadas de 1940 e 1950. Discuto a preparação do romance de Rodrigues na perspectiva do **exercício estilístico**. Considero o modo espetaculoso excessivo da estética de seu folhetim como um desdobramento de sua experiência de escrita.

Investigo, no capítulo três, a apropriação livre e singular da expressividade exagerada própria do melodrama pela assinatura forjada (pseudônimo) de Nelson Rodrigues. Os folhetins de Suzana Flag acrescentam a dimensão da crueldade – definida por Antonin Artaud (2006) – nos enredos esquemáticos do melodrama, afastando-se, decididamente, do maniqueísmo.

O enfoque do capítulo quatro sugere o corpo da personagem como elemento essencial à encenação elaborada no plano dramático do folhetim de Rodrigues. Essa percepção resulta da observação da expressividade do corpo em experiências estéticas no esporte e em espetáculos das artes cênicas contemporâneos, que serviram de preparação para a forma de conceber o corpo no drama do folhetim.

No capítulo cinco, atento para a funcionalidade do diálogo. Sempre curto e coloquial, o diálogo auxilia na operação da ação dramatizada. Toca o receptor do folhetim melodramático com a poética da natureza vocal da linguagem.

O capítulo seis encerra a discussão teórico-crítica da pesquisa. Ele traz as conclusões finais acerca dos dispositivos de que Nelson Rodrigues lança mão na construção escritural de seus folhetins.