

2

Os passos de Nelson Rodrigues na preparação do romance

2.1

A trajetória de Nelson Rodrigues

“...um dia, eu escrevi uma composição que começava assim: ‘A madrugada raiava sanguínea e fresca...’: Raimundo Correa. Isso, num adulto, compromete. Mas, num garoto, mostra um excelente ficcionista”.

Nelson Rodrigues

Nelson Rodrigues fez a declaração exposta na abertura deste subcapítulo durante entrevista³ ao repórter José Guilherme Mendes. Naquela oportunidade, o autor contou e avaliou fatos de sua vida pessoal. Relatou que, quando era criança, gostava de histórias e de fazer composição. Na hora de criar, sua imaginação “inundava a sala de aula” e “as professoras ficavam bestas”, enfatizou.

O entrevistado lembrou-se, em especial, de uma redação escrita na Escola Prudente de Moraes, na Tijuca. A professora, dona Amália Cristófano, tinha proposto aos alunos inventar uma história de sua própria cabeça para fazer um concurso, ao final do qual seria conhecida a composição indicada ao primeiro lugar, ao segundo e ao terceiro. No momento da divulgação, diz Rodrigues, “veio o resultado, com dois premiados: — eu e outro menino” (chamado Frederico, segundo o relator do retrospecto, um “metido a cabeçudo”) (RODRIGUES, 1993, p. 419). O concorrente descreveu o passeio de um rajá no seu elefante favorito, enquanto Rodrigues falou de uma mulher que traía o marido. No fim, o marido descobria tudo e esfaqueava a mulher. “O prêmio ao rajá e ao respectivo elefante era uma **concessão ao convencional**. No meu caso, foi com certo escrúpulo e pânico que a professora dera o prêmio à carnificina” (ibidem; grifo meu). E mais, “darei, a bem da verdade, que a minha historinha causou um horror delicado. (...)”

³ Cf. MENDES, *Nelson Rodrigues*. Acervo CEDOC/FUNARTE. Disponível em <<http://www.funarte.gov.br/poliglota/2012/78830/132734181204237100013273418127884556.pdf>> Acesso em: 6 abr. 2012.

Eu era, para todos os efeitos, um pequeno monstro” (ibidem, p. 419-420), aos 7 anos.

Fascinado, Rodrigues revelou: “As pessoas vinham me olhar lá da porta e o inspetor, quando chegou, foram dizer a ele etc. Ele ouviu o negócio, espantadíssimo” (MENDES, s.d., p. 18). “E o gozado é que, um ano depois, ele fez nova visita e disse para a professora: ‘É aquele menino, daquela história?’ Ela disse: ‘Ah, vai mal. A gente esperava que ele sobressaísse, mas foi uma decepção. Ele me decepcionou’” (ibidem), acrescentou. “Mas você vê: que imbecil! Porque eu podia ser tudo, mas **o que era acima de tudo era um sujeito que se destacava**. Podia ser até um tarado, mas destacava” (ibidem; grifo meu), protestou.

Rodrigues constatou, envaidecendo-se de sua proeza: “Sim, foi esse meu **primeiro escândalo**. Eis o que eu queria dizer: — **a minha composição insinuava o futuro dramaturgo**” (RODRIGUES, 1993, p. 420; grifos meus). Difícil é precisar se tudo relacionado ao remontado “primeiro escândalo” aconteceu da maneira como o entrevistado disse e até que ponto o excesso pontuado em sua fala (“inundava a sala de aula”, “as professoras ficavam bestas”, “concessão ao convencional”, “carnificina”, “horror delicado”, “pequeno monstro”, “as pessoas vinham me olhar lá da porta”, “espantadíssimo”, “decepção”, “imbecil”, “sujeito que se destacava”, “tarado”, “primeiro escândalo”, “a minha composição insinuava o futuro dramaturgo”) não fora pensado para fazer uma autopromoção.

Muito provavelmente, na dicção nitidamente controlada (cujo teor soa poético, crítico e vigorosamente político), a articulação verbal do autor põe em evidência a maneira muito peculiar de se expressar combinando termos da língua de modo pessoal, criando uma forma própria de enunciar e um menino-prodígio ainda desconhecido como personagem central de um evento remoto. Revelado por meio do fluxo narrativo de lembranças, o passado poderia impressionar e despertar mais interesse nos receptores do episódio da vida particular sendo compartilhado como uma **historinha**, na qual o menino de talento ainda oculto, entre as crianças convencionais, protagoniza (finalmente!), ou melhor, mostra-se “um sujeito que se destacava”, nas palavras de Rodrigues.

O realce dado por Nelson Rodrigues ao protagonismo do aluno da professora Amália Cristófano, da Escola Prudente de Moraes, me levou a cogitar

se ele não apenas memorava mas tornava a aptidão do garoto para produzir textos uma qualidade admirável. Rodrigues faz uma autopropaganda na entrevista. Combina as lembranças da escola primária e as palavras reportadas em uma autopublicidade estrategicamente usada com o fim de revelar os primeiros passos do futuro ficcionista que seria: mostra aos leitores da entrevista que o estudante de 7 anos, uma criança habituada à escrita, produzia textos dignos de nota. Ao lançar luz sobre o episódio, Nelson Rodrigues estaria identificando um momento inicial em sua trajetória e situando-o antes mesmo de ele estrear na cobertura de reportagens policiais em um jornal carioca, o seu convencionado marco inicial como redator.

Embora ele mesmo não diga exatamente com essas palavras, o discurso de Rodrigues deixa entrever que havia nele, desde cedo, na infância, alguma **consciência de dramaticidade**, de certa **habilidade** para explorar esse pendor, que afluía nas redações, e uma **tendência a sobressair-se** nas composições literárias que fazia evitando o convencional (marcas prenunciadas, pode-se imaginar, do ficcionista que o escritor viria a se tornar). Além disso, a fala de Rodrigues, mais do que deixar clara sua vaidade, pode gerar repercussão com os prós e os contras de sua atitude prepotente na assertiva que abre este subitem (“...Isso [plagiar Raimundo Correa], num adulto, compromete. Mas, num garoto, mostra um excelente ficcionista”). Tal como em outros trechos (por exemplo, “o que era acima de tudo era um sujeito que se destacava” e “a minha composição insinuava o futuro dramaturgo”), este reitera a sua contundente política afirmativa.

Deixando de lado as conjecturas, pode-se dizer que, de certa forma, a composição que “insinuava o futuro dramaturgo” estabeleceu um marco simbólico para Nelson Rodrigues. Porém, foi em 1925, aos 13 anos, que ele começou a frequentar a redação de jornal de sua família, lugar onde aconteceu a sua experiência profissional. Comenta-se que ele chegou a produzir matéria logo, mas sem assinar seu texto, o que torna a detecção controversa, apesar do estilo reconhecível. Isso, da publicação anônima de suas matérias, mudou dois anos depois. A trajetória de Rodrigues na imprensa escrita iniciou-se oficialmente (isto é, podendo ser comprovada em fonte) no jornal *A Manhã* de seu pai, o jornalista Mario Rodrigues, quando, aos 15 anos, o jovem de carreira promissora começou a

trabalhar como repórter policial.⁴ Na época, *A Manhã* era um importante diário e Rodrigues punha sua habilidade com o uso da palavra escrita a serviço da notícia, diz Carlos Heitor Cony no prefácio de *O baú de Nelson Rodrigues*, “cobrindo sobretudo o setor policial, com os casos cotidianos, as brigas de rua, as desavenças domésticas, um material farto que seria o embrião de grande parte de sua obra teatral e literária” (CONY, 2004, p.10).

A reportagem recebia dele um tratamento artístico. Como o redator costumava dizer, ele retificava os fatos e dava-lhes outra dimensão nas verdadeiras narrativas ficcionais que escrevia: animava suas reportagens – nada objetivas e absolutamente perspectivadas (cujos traços literários eram inequívocos) – por meio de recursos estéticos como a exploração da linguagem gestual expressiva e do movimento do corpo dos noticiados e a carga dramática do diálogo atuando no reforço situacional da reportagem. Borrava, portanto, a fronteira entre o jornalismo e a literatura. Dissolvia as margens de duas escritas de estilos distintos, a da informação e a da representação, ao criar, à sua maneira, uma versão de reportagem pulsante, híbrida, baseada em fatos e, ao mesmo tempo, ficcional. Ao ocasionar a mudança de estilo, Rodrigues tornava o gênero jornalístico híbrido.

Em sua dissertação *Flor de obsessão: as reportagens policiais do jovem Nelson Rodrigues*, Irene Quental atenta para a invenção como sendo o forte de um autor de “narrativas corretivas”. Segundo Quental,

foi ali [na seção policial] que Nelson adquiriu seu potencial literário, já que para ele não havia grandes diferenças entre jornalismo e literatura. E de fato era o que acontecia. O jornalismo brasileiro do começo do século ainda não possuía o tom objetivo e o código de ética que mais tarde viriam a predominar nos jornais da década de 50 e 60. Clareza, precisão, objetividade, concisão, simplicidade, ordem direta e imparcialidade são regras do jornalismo atual, que nas décadas de 20 e 30 ainda não faziam parte da profissão de jornalismo. (QUENTAL, 2005, p. 11)

Em sua dissertação *Confissões/Ficções de Nelson Rodrigues*, Tiago Costa também fala sobre a característica do jornalismo feito nos anos de 1920 e 1930 e sobre o potencial literário de Nelson Rodrigues. Citando Ruy Castro, Costa

⁴ Apesar de o biógrafo Ruy Castro ratificar em *O Anjo pornográfico* que Nelson Rodrigues iniciou sua carreira de repórter policial aos 13 anos e de o próprio biografado ter repetido a informação em entrevistas e textos, o autor e diretor de teatro Caco Coelho em *O baú de Nelson Rodrigues* indica que “Nelson Rodrigues começou a trabalhar com 15 anos – e não com treze como ele próprio alardeava –, quando o jornal *A Manhã*, ao completar dois anos, inaugurou sua nova sede. Isso em fins de 1927. O jornal deixou a rua Treze de Maio e se transferiu para a renovada Avenida, em frente à Galeria Cruzeiro.” (COELHO, 2004, p. 24)

detalha o modo de agir do repórter investigativo na cobertura dos casos policiais e, em seguida, fala sobre o emprego de uma técnica, que o repórter-ficcionista faria conhecida e aplicaria bastante:

[a] “caravana”⁵ era onipotente. Não se limitava a entrevistar os parentes da vítima ou do assassino. Quando chegavam antes da polícia, repórter e fotógrafo julgavam-se no direito de vasculhar as gavetas da família e surrupiava[m] fotos, cartas íntimas e róis de roupa do falecido. Os vizinhos eram ouvidos. Fofocas abundavam no quarteirão, o que permitia ao repórter abanar-se com um vasto leque de suposições. Como se não bastasse, era estimulado, quase intimado pela chefia a mentir descaradamente (no futuro Nelson lamentaria: “Hoje o repórter mente pouco, mente cada vez menos”). De volta à redação, o repórter despejava o material na mesa do redator e este esfregava as mãos antes de exercer sobre eles os seus pendores de ficcionista.

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

Leia-se a passagem “**emprestar carga dramática** aos toscos relatórios” ao final da citação. A realçada expressão não apenas destaca, mas também confirma o apagamento das bordas que possibilitavam o discernimento dos gêneros antes de eles se tornarem híbridos no texto formatado no jornal.

Depois de seu começo em *A Manhã*, Nelson Rodrigues passou por outras redações e escreveu para diferentes veículos de comunicação. Colaborou para *Crítica*, novo jornal de Mario Rodrigues, que começou a circular em 21 de novembro de 1927. Junto com os irmãos Mário Filho e Joffre, começou a trabalhar em *O Globo* – fundado em 1925 por Irineu Marinho – em 1930. Já em 1944, Rodrigues transferiu-se para *O Jornal* – fundado em 1919 e comprado por Assis Chateaubriand em 1924.

No ano de 1951, começou a publicar *A vida como ela é...* no jornal *Última Hora* – fundado por Samuel Wainer naquele mesmo ano. A título de curiosidade, lê-se no prefácio de *Nelson Rodrigues na TV*: “‘TRAGÉDIA, DRAMA, FARSA, COMÉDIA’ eram as quatro chamadas que apareciam no topo da coluna *A vida como ela é...*” (RODRIGUES, 2015). Rodrigues, em vez de contar histórias da **vida real**, fez ali um trabalho de retificação e edição da vida cotidiana em narrativas ficcionais que marcariam a sua carreira. O próprio Wainer falou uma vez sobre essa excentricidade do redator:

⁵ Maneira de se referir aos “jornalistas que chegavam em caravana ao local do crime, muitas vezes antes da polícia, e mexiam em cadáveres, interrogavam possíveis testemunhas e agiam com uma falsa autoridade”. (SOUZA, 2015, p. 17-18)

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

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

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

Vale lembrar – de acordo com o prefácio de *Nelson Rodrigues na TV* – que “com um enorme sucesso de público, *A vida como ela é...* logo se transformou em fotonovela, disco, programa de rádio, e teve suas primeiras adaptações para a televisão na década de 1960”⁶ (RODRIGUES, 2015). Em 1996, a TV Globo produziu sua adaptação de *A vida como ela é...*, com direção de Daniel Filho, roteiro de Euclides Marinho e um elenco de veteranos e jovens promessas. A programação (episódios com aproximadamente dez minutos filmados utilizando elementos do cinema em sua produção) foi apresentada aos domingos, ao final do *Fantástico*.

Em 1967, Rodrigues iniciou as crônicas das “Memórias” no jornal *Correio da Manhã* – fundado em 15 de junho de 1901 por Edmundo e Paulo Bittencourt. Continuou, no mesmo ano, suas crônicas memorialísticas em *O Globo*, na coluna “Confissões”. “A luta pela sobrevivência”, lembra Carlos Heitor Cony, “o obrigava a publicar tudo o que escrevia” (CONY, 2004, p. 10).

Parte de sua volumosa produção pode ser encontrada em *O baú de Nelson Rodrigues*, organizado por Caco Coelho, que apresenta um levantamento dos

⁶ A popularidade das histórias de Nelson Rodrigues favoreceu o aparecimento de muitas adaptações. “Logo em 1951, [quando foi lançada *A vida como ela é...*, havia uma versão] narrada por Procópio Ferreira nos microfones da Rádio Club. Em 1955, virou uma revista com ilustrações. Já em 1962, era encenada como um dos quadros do programa *Noite de Gala*, da TV Rio. No ano seguinte, foi gravada em disco pela Odeon, que dizia reunir ali as mais dramáticas histórias de Nelson, com a seguinte chamada ao final da propaganda: ‘Se você é maior de 18 anos, adquira já’” (RODRIGUES, 2015, p. 7).

primeiros anos de crítica e reportagem do autor. *O baú* traz a seguinte relação sobre a produção de Rodrigues em jornal:

Nos oitenta primeiros meses de trabalho do jovem repórter e crítico Nelson Rodrigues, entre dezembro de 1925 e fevereiro de 1935, nos jornais *A manhã*, *Crítica* e *O Globo* ([contabilizam-se] 837 edições de *A Manhã*, 610 de *Crítica* e mais de 2 mil de *O Globo*, considerando as até sete edições que este jornal chegava a lançar por dia). Desse período, foram catalogadas 650 matérias jornalísticas – não assinadas mas estilisticamente sugestivas do universo rodriguiano –, 36 colunas assinadas (dezesesseis em *A Manhã*, oito em *Crítica* e doze em *O Globo*) e duas notas aniversariantes, relativas ao dezesseis e aos dezessete anos de Nelson. As colunas assinadas dividem-se em cinco contos, dez crônicas e 21 críticas, sendo onze delas literárias, seis de artes plásticas e ainda uma de teatro, uma de cinema, uma de música e uma de dança. Nas matérias jornalísticas predominam os temas policiais, assim como alguns esportivos. (COELHO, 2004, p. 13-14)

Sem nunca interromper a escrita no jornal, Rodrigues desenvolveu trabalhos diversos, como textos dramáticos e romances. Escreveu dezessete peças, todas estreadas no Rio de Janeiro: *A mulher sem pecado* em 1941 (dirigida por Rodolfo Mayer), *Vestido de noiva* em 1943 (dirigida por Zbigniew Ziembinski), *Álbum de família* em 1946 (dirigida por Kleber Santos), *Anjo negro* em 1947 (dirigida por Zbigniew Ziembinski), *Senhora dos Afogados* em 1947 (dirigida por Bibi Ferreira), *Doroteia* em 1949 (dirigida por Zbigniew Ziembinski), *Valsa nº 6* em 1951 (dirigida por Milton Rodrigues), *A falecida* em 1953 (dirigida por José Maria Monteiro), *Perdoa-me por me traíres* em 1957 (dirigida por Léo Júsi), *Viúva, porém honesta* em 1957 (dirigida por Willy Keller), *Os sete gatinhos* em 1958 (dirigida por Willy Keller), *Boca de ouro* em 1959 (dirigida por José Renato), *O beijo no asfalto* em 1960 (dirigida por Vinícius Oliveira de Paula da Pioneira), *Bonitinha, mas ordinária* em 1962 (dirigida por Martim Gonçalves), *Toda nudez será castigada* em 1965 (dirigida por Zbigniew Ziembinski), *Anti-Nelson Rodrigues* em 1974 (dirigida por Paulo César Pereio) e *A serpente* em 1978 (dirigida por Marcos Flaksman). Teve problemas com a censura algumas vezes, em razão de seus dramas encenados serem considerados ousados demais para a época, da abordagem de temas polêmicos e do “uso de uma linguagem expressionista que exacerba imagens e situações extremas” (RODRIGUES, 2015).

O jornal (mais do que o lugar de exercício do ofício de repórter) foi um suporte importantíssimo para o lançamento em episódios sucessivos dos romances que Nelson Rodrigues escreveu, além de um meio que trouxe essas produções para o público leitor do diário. Irene Quental afirma que

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

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

Rodrigues percebeu o potencial popular do jornal. Tanto foi assim que editou e publicou no espaço daquele que era, ao mesmo tempo, veículo de informação e lugar-comum do entretenimento, oito romances em folhetim, pretendendo conquistar o público: *Meu destino é pecar* (1944), *Escravas do amor* (1944), *Minha vida* (1946), *Núpcias de fogo* (1948), *A mulher que amou demais* (1949), *O homem proibido* (1951), *A mentira* (1953) e *Asfalto selvagem: Engraçadinha, seus amores e seus pecados* (1959). *O casamento* (1966), que o público conheceu diretamente em forma de livro, foi o seu nono e último romance lançado. Apenas *A mentira*, *Asfalto selvagem* e *O casamento* foram assinados por Nelson Rodrigues. Todos os outros saíram com nomes de autoras. *A mulher que amou demais* foi lançado por Myrna, os outros cinco foram assinados por Suzana Flag. Ambas foram, na verdade, pseudônimos criados por Rodrigues para as suas próprias histórias, que fizeram muito sucesso.

Meu destino é pecar (RODRIGUES, 2013) conta a história de Leninha, uma boa moça que assume, sem vontade, um compromisso em sua vida. Por razões sentimentais, ela é levada a dizer “sim” (“saiu num sopro, quase ninguém ouviu”, p. 10) a seu legítimo esposo (“um bêbado, quase um débil mental”, p. 8) – homem que ela odiava – para ajudar sua família. Casando-se com Paulo de Oliveira, viúvo de situação financeira estabilizada e confortável, Leninha (que anestesiada, pálida e desejando estar morta, “parecia uma sonâmbula ou uma louca”, p. 7) teria condições de tirar o pai descapitalizado da enrascada em que se achava e de dar uma boa perna mecânica à sua irmã de consideração, Netinha. Na fazenda Santa Maria, residência do marido e agregados da família, Leninha é atormentada pela perturbadora atração exercida pelo irmão de Paulo, Maurício [homem de voz “quente, máscula e, no entanto, quase musical” (p. 28), “um perigo, para qualquer mulher, seja ela séria ou não” (p. 26)].

A presença física do cunhado de Leninha (que “tem o poder de despertar a fatalidade, o que o torna mais atraente para as mocinhas”) (FONSECA, s.d., p. 7) e a afeição que ele desperta nela tornam-se, respectivamente, causa frequente de abalo da paz da moça e uma fortíssima ameaça de rompimento de sua união com Paulo, que, caso fosse desfeita, poria a perder o conjunto de privilégios a serem concedidos à cunhada e ao sogro de Paulo pós-matrimônio. É oportuno lembrar que, por ironia, “ela se une a um alcoólatra para comprar uma perna mecânica para sua irmã, Netinha, também conhecida como Aleijadinha, e para pagar dívidas do pai, outro alcoólatra” (ibidem, p.3). Assim, Maurício é aquele que pode fazer Leninha deslizar, falhar, transgredir o padrão de comportamento mantenedor de princípios basilares: a virtude na mulher e a honradez no homem. Pode, por fim, levá-la a anular o sacrifício, ter se casado não por amor e somente para ter poder para conceder vantagens a pessoas próximas a ela, pois a seguridade das concessões que pesavam sobre a sujeição de Leninha dependia da transmissão do patrimônio, cujo pré-requisito era a fidelidade ao marido: “na sociedade monogâmica, seria necessária apenas a fidelidade da mulher[,] e não a do homem” (ibidem, p. 5). Ceder a Maurício seria o mesmo que arranhar aquele código, mas “qualquer ranhura nesse código rígido pode abalar a estrutura familiar” (ibidem).

Escravas do amor (RODRIGUES, 1946) une os destinos da filha única de uma família abastada, de sua mãe e do namorado da jovem herdeira a partir de um trágico conflito gerador. Ricardo namora Malú (Maria Luiza Maia, “a mais feliz das mulheres” e “a mais enamorada”, p. 9) e está prestes a pedir a mão dela (“simples formalidade, pois era amado e os futuros sogros já sabiam e aprovavam”, p. 13). Entretanto, no dia em que concretizaria o pedido, o rapaz se tranca em uma sala com a quase noiva e puxa o gatilho da arma que apontava para a cabeça, na frente dela, sem dar qualquer explicação.

O atentado de Ricardo põe dona Lígia em desatino. Ao contrário, Malú, que sempre agiu conforme a mãe a orientou e nunca se permitiu ser beijada por Ricardo (“Ela o atormentava, fugia, muito ágil e esperta, quando ele a queria prender e colher um beijo dos seus lábios”, p. 14), mantém-se impassível diante dos fatos, a princípio. O leitor descobre, junto com a quase viúva, que o finado e sua futura sogra (“do tipo miúdo de Malú; aos 38 anos, guardava muita coisa de menina; e parecia uma irmã mais velha, e não mãe da própria filha”, p. 18) viviam um relacionamento afetivo às escondidas. Os dois eram amantes e formavam um

triângulo amoroso com Malú (“Tinha um pequeno corpo, frágil, leve, elástico e belo”, p. 9).

Enquanto a polícia investiga se houve motivação para um homicídio culposo, ou se a morte de Ricardo se deu por suicídio, doutor Carlos, pai de Malú, submete-se às chantagens de Glorinha, a amante que chega para ficar na casa da família Maia no dia da ocorrência macabra, com fotografias de Malú em situação suspeita e ameaçando fazer escândalo porque ele parou de ir vê-la (“Estou fazendo chantagem, sei que estou fazendo... mas não é para arranjar dinheiro, é para conseguir amor... Amor que você não me quer dar”, p. 37). Glorinha vai forçando a barra para deixar de ser uma aventura extraconjugal e ser assumida pelo patriarca. Por outro lado, a inimizade entre dona Lígia e Malú só faz aumentar, a ponto de a relação entre elas tornar-se insustentável.

Núpcias de fogo (RODRIGUES, 1997) concentra-se no desabrochar de Lúcia, como mulher, e nos episódios que alternam o curso de sua história de amor (cansativa, em muitos momentos). “Nem baixa, nem alta, cílios grandes, lábios finos e meigos”, “chorava por qualquer coisa, até mesmo por coisa nenhuma” (p. 9), extremamente bondosa, compassiva, doce, pura de coração, dona de fascinante beleza, Lúcia é cercada pelo padrasto, doutor Amarílio – que não a suporta –, por sua tia emprestada, Clara – que a detesta –, pela irmã por extensão, Dóris – que a inveja –, e pela mãe, dona Margarida – uma apática inveterada –, única pessoa da família com quem ela pode contar e em quem pode confiar.

O destino apresenta Carlos a Lúcia na festa de debutante de Marília, uma amiga, “colega de colégio, milionária ou multimilionária” (p. 22): “Diga-se que foi Lúcia [ela tinha dezoito anos e Dóris completara quinze] que o viu primeiro. Ou nem isso: foi Carlos que primeiro viu Lúcia, quase que no fim do baile” (p. 20). Pela primeira vez, a mocinha se descobre apaixonada: “Seu coração batia com mais força; e essa emoção, que a possuía toda, parecia-lhe tão absurda, tão sem motivo!” “Lúcia sentia-se estranhamente leve e, ao mesmo tempo, teve uma sensação como nunca experimentara até aquele momento. Era algo assim como um estado de graça, de plenitude” (p. 24). “Depois, interrogou-se a si mesma – mas por que estava assim, se aquele rapaz era um simples desconhecido, se nunca o vira antes, e se não acontecera entre eles nada, absolutamente nada, nenhum gesto, nenhuma palavra, que tornasse um pouco lógica a sua emoção?” (ibidem) A verdade é que “subitamente, Lúcia sentia-se desligada de tudo, de todos, do seu

passado, de sua família [...] Não se reconhecia a si mesma: ‘Estou diferente’. Sentia-se como se fosse outra mulher, e não ela mesma” (p. 25).

Após o inesperado encontro, a mocinha apaixonada estaria pronta para conhecer as sensações que o amor provoca, ao lado do moço, se Dóris, por ciúme ou despeito, não atravessasse seu caminho. Sua irmã por consideração cisma de querer para si o jovem por quem a outra vinha suspirando de forma entusiasmada, o que força uma mudança radical na relação sincera que Lúcia tinha com a pérfida garota e na tolerância que esta nutria por aquela.

A família das garotas não só acompanha, mas também toma partido no que vai evoluindo para uma disputa por Carlos, que faz das irmãs adversárias. De um lado, doutor Amarílio dá total cobertura e liberdade irrestrita para a cumplicidade sórdida entre tia Clara e Dóris sair-se bem na competição. Do outro lado, Lúcia mais se sustém do que se opõe frontalmente a eles e passa por tudo tendo como paliativo a lealdade de dona Margarida, figura de nulidade invariável. (As diversas humilhações às quais Lúcia é compelida e o massacre que sofre nas mãos dos opressores vão desencorajando paulatinamente a disposição para fazer a leitura. Inversamente, a perversidade inesgotável e as maquinações diabólicas de tia Clara incitam compulsivamente a virar a página, para se ver o que vem após a mais recente maldade.)

A rivalidade entre familiares é retomada em *O homem proibido* (RODRIGUES, 2007), em cujo enredo porventura esteja fundida a relação problemática entre dona Lígia e Malú, de *Escravas do amor*, com aquela entre Dóris e Lúcia, de *Núpcias de fogo*, no antagonismo feminino entre as primas Sônia e Joyce. Sônia tinha dez anos de idade quando se enterneceu por Joyce, de três anos. Tomou a pequena como uma mãe se apega à sua filha, devotou a ela amor sem limites. A passagem do tempo só faz estreitar o laço que as unia, até o momento em que Sônia percebe que está gostando de um homem pela primeira vez na vida, aos 23 anos.

O médico Paulo desperta o amor em Sônia – era bonito demais, “havia nele uma duplicidade atroz e irresistível: era, a um só tempo, humano e divino” (p. 36-37); sua beleza instigava senhoras a inventarem doenças para se tratar com ele. Tudo estaria perfeito, se Joyce, de 16 anos, não se encantasse também pelo moço. Ele não esconde sua preferência por Sônia, sustenta-a, sendo ciente de que ambas as mulheres se veem emocionalmente ligadas à sua pessoa. A preferida (“mulher

nova e linda” de vida “quieta e solitária”, p. 38-39), no entanto, vacila ante duas opções: viver um romance com o doutor (“um desses homens que inspiram nas mulheres os sonhos mortais”, p. 16), ou liberá-lo para a persuasiva Joyce (menina de estado de saúde frágil, egoísta, oportunista, exploradora da piedade de Sônia).

Em *A mentira* (RODRIGUES, 2010), as atenções se voltam para a mais nova das cinco irmãs (“três das quais casadas, uma noiva e a menor solteira”, p. 9), Lúcia, “um caso seriíssimo de petulância e inconveniência” (p. 7), é diagnosticada grávida aos 14 anos. O parecer clínico surpreende a família da adolescente (“uma linda pequena”, “viva, dava adeusinho [a ginásianos interessados nela] da janela ou do portão”, p. 13), que jamais a viu com um rapaz, um namorado. Uma caçada ao pai desconhecido é iniciada por doutor Maciel (“velho e magro, taciturno, contido, duma energia sóbria e inapelável”, “dominava pelo terror”, inspirava medo “no trabalho e no lar, aos empregados e às filhas”, p. 5-6), que descobre através da mulher, dona Ana (“esposa sem vontade, sem caráter, quase alvar”, p. 64), não ser o genitor da futura mãe.

Enquanto prossegue a busca por quem engravidou a filha caçula de dona Ana, o crescente mal-estar desgasta as relações familiares, tornando o convívio desagradável. Especialmente para doutor Maciel e dona Ana, cujas divergências vão se acumulando e predispondo-os favoravelmente para estar em pé de guerra e para o confronto sem medir consequências.

Procurei dar uma ideia do enredo dos cinco romances-folhetim de Nelson Rodrigues que compõem meu corpus de pesquisa ao fazer uma sinopse das obras. No próximo segmento, vou pôr em pauta uma estratégia adotada pelo autor em suas histórias.

2.2

A estratégia do pseudônimo feminino

Nelson Rodrigues (por razões que vou esclarecer mais adiante) optou por assinar com pseudônimos parte de suas produções fatiadas em capítulos. Assim, surgiram Suzana Flag e Myrna (nessa ordem), as personas do autor. Suzana Flag

estreou em *O Jornal dos Diários Associados*⁷, fundado por Francisco de Assis Chateaubriand e Bandeira de Mello, o Assis Chateaubriand. Assinou romances, no formato folhetim, que figuraram nas páginas de jornais brasileiros de 1944 a 1948 e em 1951. No quadriênio em que esteve em atividade, Suzana Flag assinou *Meu destino é pecar*⁸, *Escravas do amor*, a autobiografia ficcional *Minha vida e Núpcias de fogo*. Após três anos sem lançar uma trama, publicou *O homem proibido*. Na década de 1950, Flag dedicou-se ainda à “Sua lágrima de amor”, coluna no estilo consultório sentimental parecidíssima com a da sua sucessora, a segunda voz feminina de Rodrigues. (MARINHO, 2012)

Depois de Suzana Flag, Rodrigues usou a identidade de outra autora. Myrna veio a público em 1948. Contribuiu para a sua coluna “Myrna escreve”, no jornal *Diário da Noite* (vespertino em complemento ao matutino *O Jornal* do conglomerado jornalístico de Chateaubriand), durante o ano de 1949. Aconselhou várias leitoras, reais e imaginadas. Naquele mesmo ano, a colunista assinou *A mulher que amou demais*, romance folhetinesco publicado no mesmo jornal de suas contribuições. (ibidem)

Vale conferir as histórias supostamente enviadas ao jornal e comentadas pela conselheira. Por exemplo, Clélia foi orientada a fugir “dos homens bonitos, porque [Myrna disse] ‘nenhum deles, ao que eu saiba, já inspirou um amor imortal’”. Já para Lúcia, uma dona de casa e esposa perfeita que perdeu o amor do marido, Myrna explica: “virtude assim imoderada passa a ser defeito, e defeito dos mais graves” (ibidem).

Parte do serviço de aconselhamento prestado pela colunista foi publicado em livro. Quarenta e três cartas do correio sentimental de Myrna (a maioria respondidas para mulheres, poucas destinadas aos homens) encontram-se reunidas em *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo: o consultório sentimental de Nelson Rodrigues*. Nele, há “‘personagens’ que sofrem de dor-de-cotovelo, de abandono, ciúmes, amor devastador” (ANDRADE, 2014). Entre os relatos folhetinescos, estão os de

⁷ Trata-se de uma grande rede, a “cadeia dos Diários Associados, a primeira rede de comunicação brasileira, que, em seu auge, contabilizaria 36 jornais, 18 revistas, 36 rádios e 18 emissoras de televisão” (BRASIL, 2015).

⁸ Foi ainda “transformado em novela de rádio, em filme de Manuel Peluffo (1952), em minissérie da Globo (1984) com Lucélia Santos, Tarcísio Meira e Marcos Paulo (nos papéis de Leninha, Paulo e Maurício, respectivamente) e em peça de teatro (2002) pela Cia. dos Atores (dirigida por Gilberto Gawronski)” (AXOX, 2015, p. 2).

Marlene, que gosta de um homem e casa-se com outro; Clélia, que sempre namorou homens bonitos e apaixonou-se por um homem feio; Elvira, que descobre que não ama mais o marido; Olguinha, que ama dois homens concomitantemente; Madalena, que sofre com sua feiura; Sofia, a suicida; Vadu, o solteiro, não tão convicto, que pretende casar-se com uma mulher fiel; Paulo, que sofre por sua noiva arrumar-se para os outros e não para ele; Poracles, homem casado e apaixonado pela esposa que o trata como um estranho. (ibidem)

Chamo atenção para a inventividade envolvida na correspondência entre Myrna e seus aconselhados. Parte deles, assim como a própria Myrna, eram figuras fictícias imaginadas por Nelson Rodrigues. Repare-se na relação estabelecida entre Myrna e os seus correspondentes. Havia ali o jogo ficcional montado e operado por Nelson Rodrigues – armador do simulacro –, que usaria as táticas jornalísticas para intervir sobre as narrativas da autora (irreal) e sobre o público, em última instância.

Quando escreveu passando-se por Suzana Flag e Myrna, Rodrigues (tendo imaginado o que queria tematizar e como iria atrair o público para ler seus enredos e cartas fabulados) aproveitou as técnicas de produção folhetinescas e jornalísticas, nas tramas melodramáticas e na correspondência também endereçada aos leitores com carga dramática, para comunicar conforme sua fonte de imaginação literária operava, inserindo frequentemente doses exageradas de drama à fórmula fantasia-realidade. O jornal levava para o público as reportagens e o desejo de consumo da massa, as narrativas e as cartas, que eram muito aguardadas. Produzindo e fazendo chegar os textos de Suzana Flag e Myrna aos leitores, Rodrigues procurava gerar comoção e comentários – agitar o público – no ato da recepção, o fechamento do circuito autor-obra-leitor.

Cabe lembrar um dado sociocultural dos receptores dessa produção publicada em jornal entre 1944 e 1951. Os folhetins de Suzana Flag (*Meu destino é pecar, Escravas do amor, Minha vida, Núpcias de fogo, O homem proibido*) “fizeram muito sucesso entre as mulheres da época e ajudaram a reerguer *O Jornal de Assis Chateaubriand*” (AXOX, 2015, p. 11). Myrna também se saiu muito bem com seu romance (*A mulher que amou demais*) e no endereçamento das cartas-resposta (do consultório sentimental). Remeto-me, em especial, aos folhetins de Flag, isto é, ao sucesso deles entre as mulheres para acrescentar o seguinte: a razão da aderência em massa de leitoras possivelmente estaria justificada no planejamento estrutural dos folhetins, os quais

contavam, de uma forma fácil (muito próxima à oralidade), divertida e bem escrita, histórias rocambolescas, aventuras amorosas levemente apimentadas e recheadas de sentimentos extremos. Era uma **forma de entretenimento** barato para as mulheres, pois vinham nos jornais que os maridos compravam, e **ajudavam a sair da rotina** entre arrumar a casa e cuidar dos filhos e do marido. (ibidem; grifos meus)

A participação da mulher na sociedade era, basicamente, cumprir ordem, obedecer e atender – submeter-se a uma expectativa impositiva. O contexto de época nos anos 1940 e 1950 era, em relação às mulheres, muito rígido, opressor e restritivo a mudanças. Sobretudo as ligadas ao comportamento feminino. Apesar da intensa urbanização e da industrialização, claros sinais de profundas transformações e de progresso, no quesito papel social, o pensamento conservador aprisionava a mulher na posição de esposa, mãe e dona de casa. Algumas exerciam profissões relacionadas a escritório, ao comércio ou a serviços públicos – eram enfermeira, professora, médica, por exemplo. Todavia, para o senso comum à época, era impossível a mulher trabalhar fora tendo concomitantemente sob sua responsabilidade as funções já dadas de dona do lar. (ibidem, p. 4)

Afinal,

lugar da mulher é o lar (...) a tentativa da mulher moderna de viver como um homem durante o dia, e como uma mulher durante a noite, é a causa de muitos lares infelizes e destroçados (...) Felizmente, porém, a ambição da maioria das mulheres ainda continua a ser o casamento e a família. (BASSANEZI, 2000, p. 624)

Além de ser avaliada com censura e de ser vista como causa de desajuste familiar, a presença da mulher no mercado de trabalho serviu de pretexto para alguns homens gerarem uma concepção machista. Um artigo de 1959 da revista *O Cruzeiro* noticiou que muitos deles estavam rejeitando “a ideia de casarem-se porque as mulheres tornaram-se muito independentes” (ibidem, p. 625). No entanto, essas moças muitas vezes enfrentavam – em sigilo – jornadas duplas de trabalho porque “queriam ajudar o marido no sustento da casa e isso era tido como um vexame para o homem (já que era sua função ser o provedor)” (AXOX, 2015, p. 4).

Para muitos, fazia sentido entender o próprio gênero como uma categoria social fundamental para dar sentido ao mundo e, por trás disso, manter a prevalência do gênero masculino – reproduzindo os moldes da sociedade patriarcal burguesa desde o século XVII. A crença na injustificada noção de que

homens e mulheres são diferentes em sua essência reforçava estereótipos e o papel tradicional do gênero – esbarrando, não por acaso, no preconceito. A desigualdade entre homens e mulheres – assimilada à tendência em categorizar segundo ideias classificatórias preconcebidas, resultante de expectativas, hábitos de julgamentos ou falsas generalizações – era tão abissal que em sendo ela “exigente e dominadora era sinônimo de má esposa” (ibidem, p. 6).

As mulheres “tinham que controlar seus desejos e não destruir o lar” (ibidem). Era sabido que a mulher não podia trair e, caso cometesse o deslize, ela não podia dar boa mãe – pensava-se. Quanto ao marido, se por acaso ele “lhe era infiel, ou era por causa do instinto dele de macho, ou porque a mulher não estava dando o máximo para agradá-lo. Nunca foi posta em questão a moral do homem que era infiel” (ibidem, p. 7).

A propósito, o homem que trai continua tendo sua infidelidade revogada; contudo, no caso de uma infiel, a conduta tende a se tornar inaceitável. Ora, “desde que eles mantivessem as aparências e [ele] continuasse provendo a família, não havia problemas [...]. A articulação traição e fidelidade, tão presente também nos [folhetins], revela por detrás de si a concepção da época [de] que os homens e as mulheres eram vistos como biologicamente diferentes e sua psique estava atrelada a isso” (ibidem, p. 6).

Quero expandir um pouco mais o tratamento da distinção natural, na verdade naturalizada e não questionada, entre homens e mulheres e o tema traição. Ou melhor, as diferentes maneiras possíveis para a mulher lidar com a situação:

Outra amostra disso é o Teste de Bom Senso, lançado pela revista *Jornal das Moças*, nos anos 1950. O teste funcionava da seguinte forma: perguntava-se o que a esposa faria caso soubesse que o marido a enganava com uma aventura banal, ‘como há tantas na vida dos homens’ (c.f. Bassanezi). Havia três respostas que podiam ser escolhidas e para cada uma havia uma análise sobre a decisão tomada. As que optavam por criar uma violenta cena de ciúmes eram vistas como as de temperamento incontrolável e as mais propensas a perder o marido [que] ‘após uma dessas pequenas infidelidades, volta mais carinhoso e com um certo remorso’. Também havia a opção de deixar a casa. A revista avisava que essa era a decisão mais insensata a se tomar. ‘Que mulher inteligente que deixa o marido só porque sabe de uma infidelidade? O comportamento poligâmico do homem é uma verdade; portanto, é inútil combatê-lo. Trata-se de um fato biológico que para ele não tem importância’. Uma terceira opção era a de fingir ignorar tudo e arrumar-se mais para atraí-lo (‘Um homem que tem uma esposa atraente em casa, esquece a mulher que admirou na rua’, era o ditado da época). Essa é tida como a coisa mais acertada a se fazer. A possibilidade de desquite ou trair em retorno (a maior humilhação que um homem poderia sofrer e que levaria até à morte, sem que ele

fosse condenado pela opinião pública ou pela justiça) não eram nem cogitadas, pois em ambas a mulher sofria preconceito. (AXOX, 2015, p. 7)

Havia até respaldo legal garantindo a superioridade do marido. Veja-se isto:

O Código Civil de 1916 relegava a mulher à inferioridade em relação ao marido. Legalmente, segundo o código, o homem era o representante legal da família e administrador dos bens. Se o marido quisesse punir a esposa, poderia usar da violência. (ibidem, p. 5).

O Teste de Bom Senso, a matéria ali tratada e o recém-mencionado código civil são, por razões óbvias, questionáveis. Isso, naturalmente, hoje, no século XXI. As diversas transformações pelas quais a sociedade passou e tem passado dão à interpretação desses fatos outra compreensão agora, uma concepção que corrobora a revisão de um paradigma retrógrado de superioridade masculina, como o dos anos 40 e 50. Paradigma esse incabível em uma sociedade moderna, amparada pelo avanço tecnológico, formada por etnias diversas, marcada pela diversidade cultural, religiosa e de gêneros, a qual busca equalizar as diferenças requisitando a igualdade de direitos entre os cidadãos, independente de orientação sexual, cor, condição socioeconômica, fé professada ou identidade cultural.

Contudo, naquela época, na vida da mulher, o marido, o chefe da família, devia vir em primeiro lugar. Cabia à esposa “animá-lo, confortá-lo, nunca discordar dele...” (ibidem). Consoante a isso, a revista *O Cruzeiro* de 1960 trouxe “qualidades como paciência, espírito de sacrifício e capacidade para sobrepor os interesses da família aos seus interesses pessoais” (BASSANEZI, 2000, p. 627) como exemplos de virtudes femininas. (AXOX, 2015, p. 6) Os folhetins, de certa forma, fortaleceram esse pressuposto.

Os livros tentavam incentivar esse pensamento de mulheres obedientes e apaixonadas em agradar o marido de qualquer jeito, mesmo depois da morte. A mulher deveria se ajustar e abrir concessões ao marido sempre e não esperar um retorno por parte dele. Tinha que ser submissa e pura sempre e se necessário, se auto humilhar, como as personagens de Suzana Flag. (ibidem, p. 6-7)

Restava à mulher muito pouco, ou quase nada, além das suas obrigações dentro de casa, tirando o eventual trabalho fora desse ambiente – malvisto por parte dos homens, como mostrei. Mesmo reproduzindo o contexto de época dentro da história – como se lê no fragmento exposto acima –, o folhetim de Suzana Flag servia como uma experiência do diferente dentro da rotina. Ao buscarem os capítulos assinados por Flag, as ávidas leitoras encontravam ação,

emoção, sentimentos e desmesurado drama nas histórias, nas quais sons e imagens eram produzidos com tintas carregadas no contexto do texto. Isso, a forma de ajustar todos aqueles elementos na narrativa, tornava a leitura da produção ficcional prazerosa. Quando liam a escrita imaginativa, as palavras não as encantavam apenas ou deixavam sua imaginação aguçada, mas satisfaziam sua alma e seu espírito, faziam-nas entrar num mundo diferente.

Mergulhar nas narrativas de Suzana Flag, que deslocavam o fascínio e o impacto produzidos no espetáculo visto pelo público para a escrita do folhetim, era a chave para sair da mesmice de maneira convenientemente prática. Para entrar no mundo da autora (a trama folhetinesca), a leitora investia nada além de seu tempo e de sua disposição para reagir a sentimentos e emoções provocados na leitura dos enredos libertários. **Libertários** no sentido de que eles as tiravam de um contexto opressor, machista, abusivo, faziam-nas sair da própria realidade – ainda que só enquanto estivessem imersas nas narrativas e sob seus efeitos. Redirecionavam-nas para a história dessa ou daquela personagem, seus amores, impasses e conflitos.

Ao dar oportunidade para a leitora experimentar outras vidas e situações – **viver** o que lia no folhetim de Flag, colocar-se na pele de uma personagem de romance tendo até a chance de imaginar-se testando, sem perigo, uma série de feitos –, as tramas ainda podiam impactá-la. Não falo apenas no tocante ao abalo emocional, ao cultivo da empatia, ao estímulo da inteligência emocional, mas também ao uso do enredo folhetinesco de Suzana Flag para dizer aos leitores o que não se via escrito. Mais do que tornar o mundo mais habitável, proporcionar refúgio às leitoras, um alívio para a alma e um antídoto contra as adversidades, acredito que havia outra função e outro propósito ligados ao texto literário de Flag. Uma provável função desse texto, ao que parece, seria encampar a moral social vigente e um aceitável propósito dele, conforme indicações fazem perceber, seria levar o público a compreender o comportamento idealizado como modelar para a vida social.

Naturalmente, a expectativa não seria de que o leitor fosse tão somente um intérprete cuja competência comunicativa o capacita a compreender textos e a produzir enunciados em situações concretas de comunicação. Aqui, o leitor seria preconcebido como sendo percipiente e capaz de fazer mais do que utilizar a

competência linguística e gramatical apenas para produzir frases pertencentes a uma língua ou decodificar signos de enunciados em dada circunstância.

Isso porque a experiência literária, como leitura, é performativa. O leitor perceberia, na leitura, “a potência [que] não está escondida no texto como uma propriedade intrínseca”, como diz Jacques Derrida (2014, p. 68). Segundo Paul Zumthor, o corpo reage ao contato com os textos que o leitor lê. Observando a leitura do ponto de vista do leitor, Zumthor questiona a passividade desse na recepção. Pondera a leitura como uma operação, a ação de ler que o leitor realiza.

“Um leitor”, corrobora Derrida, “não é um consumidor, um espectador, um visitante, nem tampouco um ‘receptor’” (ibidem, p. 78). Porque há o destacado papel do corpo na leitura, porque a percepção sensorial capta o literário no texto, o leitor comportar-se-ia como um espectador emancipado. Como afirma Jacques Rancière,

o espectador também age [...]. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. [...] Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. (RANCIÈRE, 2014, p.17)

O espectador que faz a experiência estética do espetáculo é um intérprete desse mesmo espetáculo. Ele sente a energia que o criador da arte que lhe é proposta lhe comunica. O artista “quer apenas produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação. Mas supõe sempre que o que será percebido, sentido, compreendido é o que ele pôs em sua dramaturgia ou sua performance” (ibidem, p. 18).

O leitor do folhetim poderia ser considerado um espectador emancipado na medida em que realiza uma leitura pessoalizada, única. Tal ação de ler, poder-se-ia dizer, é uma performance de leitura, já que a leitura, assim como a performance, nunca se repete. Daí porque “a leitura é a percepção, em uma situação transitória e única, da expressão e da elocução juntas”, diz Zumthor (2014, p. 56). “A performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que o enunciado é realmente recebido” (ibidem, p. 50). E “é pelo corpo que o sentido é aí percebido” (ibidem, p. 78).

Portanto, a leitura, mais do que simples decodificação, é uma operação cujos “elementos não informativos” podem “proporcionar um prazer, o qual

emana de um laço pessoal estabelecido entre o leitor que lê e o texto como tal” (ibidem, p. 24). Na verdade, “um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo” (ibidem). O que vai ter ligação com o corpo, “depende do sentimento que o nosso corpo tem”, do prazer experimentado. (ibidem, p. 35)

A leitora teria expertise para captar os dilemas morais e emocionais do folhetim de Flag e identificar o aspecto histórico – do ponto de vista contextual – e o aspecto linguístico – do ponto de vista textual – do texto alusivo ao seu mundo, ao lado de fora da ficção. Assim, não haveria dificuldade alguma para o entendimento daquela narrativa como um documento, um modelo sistêmico de convenção social e subjugação do gênero feminino pelo masculino – na abordagem histórica – e do texto como contexto situacional de uso da língua e da literatura como arte da linguagem sintonizada com a realidade de então – na abordagem linguística.

Quando afirmei acima que o contexto de época se achava reproduzido dentro do folhetim de Suzana Flag, queria dizer que Rodrigues levava para dentro da narrativa o cenário de submissão da mulher em relação ao homem, reforçando melodramaticamente seus traços. Dessa forma, as leitoras faziam o reconhecimento de aspectos vividos em sua própria realidade nos enredos arrebatadores via aproximação por contato com as histórias.

Marcel Proust “afirmava que cada leitor, quando lê, é o próprio leitor de si mesmo” (REBÓN, 2017). Ele “acreditava que a obra do escritor não é mais do que uma espécie de instrumento ótico que este oferece ao outro para permitir-lhe discernir o que, sem esse livro, não seria capaz de ver por si mesmo” (ibidem). Transpondo a maneira de pensar atribuída a Proust para a ficção de Suzana Flag, diria que a obra folhetinesca de Flag – propiciadora de “experiências e conhecimentos que não se traduzem em benefícios econômicos” (RODRÍGUEZ, 2016) – era um instrumento para o autoconhecimento, que fazia as leitoras experimentarem conjuntos de fatos e emoções ao viverem múltiplas vidas no universo dos romances. Essas existências fictícias, ao serem vividas naquele terreno propício para a experimentação de inúmeras circunstâncias, provocavam um choque de identificação, que era produzido nas leitoras quando estas se viam refletidas na história.

Além dessa visão geral do aspecto sociocultural do público leitor dos folhetins rodrigueanos (em grande parte mocinhas recatadas), é oportuno lembrar que em 1945 Nelson Rodrigues já tinha lançado as peças *A mulher sem pecado* (1941) e *Vestido de noiva* (1943) e os folhetins *Meu destino é pecar* e *Escravas do amor* (ambos em 1944). Entretanto, muito provavelmente seu nome não constará de registros de autores de prosa do período, mas certamente poderia aparecer em alguma menção a autores de teatro.

Uma possível justificativa seria o fato de que Rodrigues não se filiou esteticamente a nenhum grupo das mais modernas correntes artísticas. Não endossou o experimentalismo e o nacionalismo da primeira fase do Modernismo – a geração de 22 –, nem desenvolveu a perspectiva universalista da vertente da segunda fase que não aderiu ao regionalismo – a geração de 30. À sua maneira, articulou um exercício de linguagem próprio. Aprofundou as experiências com a palavra como expressão artística e testou a reciclagem da forma estética em gêneros distintos.

A título de ilustração sobre seu exercício de linguagem, sua experiência com a palavra enquanto expressão de arte e o aproveitamento que fazia da forma estética, atente-se para o seguinte. No romance *Minha vida*, convém comentar, a escritora Suzana Flag (pseudônimo de Nelson Rodrigues) se dirige aos leitores apresentando-se assim:

Eu posso começar esta história dizendo que me chamo Suzana Flag. E acrescentando: sou filha de canadense e francesa; os homens me acham bonita e se viram, na rua, fatalmente, quando passo. Uns olham, apenas; outros me sopram galanteios horríveis, mas já estou acostumada, graças a Deus; há os que me seguem; e um espanhol, uma vez, de boina, disse, num gesto amplo de toureiro: ‘Bendita sea tu madre!’ Lembrei-me de minha mãe que morreu me amaldiçoando e senti um arrepio, como se recebesse, nas faces, o hálito da morte. Bem: acho que o meu tipo é miúdo; não demais, porém. E foi isso talvez que levou certo rapaz a me dizer, pensativo: “Se você cantasse, daria uma boa madame Butterfly”. Há mulheres decerto menores do que eu. Mas gosto de ser pequena, de dar aos homens uma impressão de extrema fragilidade e de me achar, eu mesma, eternamente mulher, eternamente menina. Às vezes, nem sempre, tenho uma raiva de umas tantas coisas que existem em mim e que atraem os homens. E, nessas ocasiões, desejaria ser feia ou, pelo menos, desinteressante, como certas pequenas que impressionam um homem ou dois, e não todos. O que acontece comigo é justamente o seguinte: eu acho que impressiono, senão todos, pelo menos a maioria absoluta dos homens. Mesmo homens de outras regiões, quase de outro mundo, se agradam de mim. Inclusive aquele marinheiro norueguês, alvo e louro, que me olhou de uma maneira intensa, de uma maneira que me tocou tanto quanto uma carícia material. Tenho vinte e poucos anos e devo dizer, não sem uma certa ingenuidade, que vivi muito mais, que tive experiências, aventuras, que mulheres

feitas não têm. Para vocês compreenderem isso, precisavam me conhecer como eu sou fisicamente, isto é, ver os meus olhos, a minha boca, o modo de sorrir, as minhas mãos, todo o meu tipo de mulher. Se vocês me conhecessem assim – eu poderia dizer: “Esta é a história de minha vida, esta é a história de Suzana Flag”... Mas é preciso advertir: vou contar tudo, vou apresentar os fatos tais como aconteceram, sem uma fantasia que os atenua. Isso quer dizer que o meu romance será pobre de alegria; poderia se chamar sumariamente: “Romance triste de Suzana Flag”. (RODRIGUES, 2003, p. 9-10)

No trecho expositivo acima, um aspecto sobre a estratégia de Nelson Rodrigues enunciar a figura autoral através da inventada voz feminina, Suzana Flag, desperta minha atenção. A autoria do folhetim funciona como metalinguagem autodefinidora: a narrativa construída em *Minha vida* se inscreve do ponto de vista melodramático. O autor que esconde sua identidade usando um codinome torna-se protagonista de folhetim para escrevê-lo. Por meio dessa tática, apropria-se da relação coesiva estabelecida pelo possessivo **minha** sintaticamente relacionado ao nome **vida** do sintagma, que se refere à Suzana Flag, e da própria vida cenicamente forjada no folhetim *Minha vida*. Por fim, Rodrigues inventa não apenas a identidade da autora, mas também o que se poderia chamar de uma **segunda vida** para ele próprio.

Essa vida inventada, conforme escreve Emanuele Coccia, “se torna imagem” e – dada a forma como Nelson Rodrigues cria a personagem, ressaltando aspectos de sua aparência – “pode se fazer transmissível”. Como imagem emitida, ela produz efeitos, pois “age” (COCCIA, 2010, p. 71). A palavra é “o principal canal do sensível” no trabalho do escritor com a linguagem. (ibidem) A palavra influi sobre o leitor ao surpreendê-lo, persuadi-lo, provocar-lhe sensações, produzir efeitos.

Andreas Huyssen, professor da Universidade de Columbia (conhecido por seu trabalho na literatura e cultura alemãs do século XVIII, no modernismo internacional e pós-modernismo, entre outros) fala de um momento em que a literatura e a arte estão fragilizadas. A literatura trivial é rejeitada pelo modernismo: “o repúdio à [literatura trivial] sempre foi uma das figuras constitutivas do objetivo estético modernista de se distanciar e a seus produtos das trivialidades e banalidades da vida diária” (HUYSSSEN, 1997, p. 44-45). Tal postura, como Huyssen discute em “A cultura de massa enquanto mulher” (capítulo de *Memórias do modernismo*), está diretamente ligada a seguinte ideia: “a cultura de massa está de alguma forma associada à mulher, enquanto a cultura

real, autêntica, permanece prerrogativa dos homens” (ibidem, p. 45). Ou seja, “o problema é, antes, a persistente representação do que é desvalorizado como feminino” (ibidem, p. 53), o folhetim melodramático.

A leitura que Huysen faz em “A cultura de massa enquanto mulher” fornece mais elementos para entender a estreita relação entre as leitoras e o folhetim, sobre a qual discorri mais no início deste subcapítulo (A estratégia do pseudônimo feminino). O folhetim melodramático chegava até o leitor através do jornal, que difundia informação e distração para o leitor na época em que Nelson Rodrigues escrevia seus romances-folhetim, nos anos 40 e 50. Os meios de comunicação levavam para a maioria da população a cultura considerada sem valor real, isto é, um produto da indústria cultural.

O folhetim rodrigueano (literatura trivial baseada em banalidades da vida diária), era visto como uma ameaça à alta arte da sociedade burguesa. Esse público, detentor de maior acúmulo de capital, tende a apreciar a cultura erudita. A cultura erudita (muitas vezes ligada a museus, obras de arte, óperas e espetáculos de teatro) é considerada superior e o seu acesso normalmente é restrito a um grupo pequeno. Em função disso, ela é relacionada ao poder econômico e seu status é alto.

Inversamente, a cultura de massa é o conteúdo produzido pela indústria cultural para ser consumido pela massa. Não se prende a técnicas estéticas. Produto do capitalismo, é feita para ser comercializada. Seu peso econômico é muito grande. Ela é imposta pelos meios de comunicação de massa à população, que a absorve.

Mas havia outra questão além disso, de o folhetim **ferir** a nobreza da obra de arte. O fato de esse tipo de arte (entendido não como arte, e sim produto destinado ao entretenimento) ter um público leitor muito grande representava uma ameaça política para a elite. A massa, a multidão indiferenciada de consumidores, pensava-se, era uma força que poderia tomar o poder no século XIX – logo, o preconceito estaria menos relacionado à mulher e a **questão feminina** seria minimizada, pois a leitora faz parte da multidão, lê como uma pessoa do povo; ou, de outra forma, o perigo representado para a elite pela mulher evolui a multidão de mulheres.

A hegemonia da elite burguesa relacionava-se com a questão intelectual, com o privilégio da razão, com a “poderosa mística masculina”, ou melhor, “a

persistente representação da cultura de massa como feminina e inferior” (ibidem, p. 55). Colocava-se contra a cultura de massa e a sua literatura trivial, que apelava para a sensibilidade trabalhando formalmente o que atrai os sentidos e dava lucro à empresa jornalística. A literatura trivial da cultura de massa (em tese dirigida para o público feminino) colocava em perigo os valores e as pretensões científicas da alta burguesia, que se ligava a uma noção de alta arte.

Em certo sentido, o romance-folhetim de Rodrigues, publicado no jornal, era também marginal, por não estar inserido numa certa tradição da historiografia em que Clarice Lispector, Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto figuravam. Era um tipo de manifestação artística do período modernista não vinculada aos ideais do Movimento, nem à maneira de pensar e produzir arte da época, nem ao estilo de escritores contemporâneos. Essa manifestação, o folhetim, vem do romantismo e permanece fora da **alta literatura**.

Por essas razões, falei, mais acima, que Nelson Rodrigues faz um solitário exercício de linguagem, de experiências próprias com a palavra como expressão artística e recicla de modo incessante a mesma forma estética em gêneros distintos – talvez pretendendo marcar a repetição como uma qualidade do jeito rodrigueano de escrever narrativas. A exploração do gênero folhetim, com estratégias da linguagem do teatro, é que caracteriza a peculiaridade da produção folhetinesca de Nelson Rodrigues.

Nas décadas de 40 e 50, a estereotipada diferença entre homens e mulheres era apoiada na clássica oposição de gênero, como já comentei. No entanto, o diferencial na estratégia de Rodrigues ficcionalizar a si próprio como Suzana Flag e em *Minha vida* é o jogo de máscaras, a ambiguidade instaurada por Flag: a **criadora** que reforça melodramaticamente a submissão da mulher em relação ao homem, no folhetim, é influente no cenário literário que aquece, melhora e dá força com as produções que **assina**, no jornal.

Note-se quanto a isso este fato. O **cenário literário** a que acabo de me referir nada tem a ver, evidentemente, com aquele em que (relembrando) Clarice Lispector, Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto eram reconhecidos. Trata-se do espaço marginal em que a literatura faz parte dos bens de mercado. Circuito de produção artística simultâneo no tempo, alimentado pelo contato frequente do leitor com o folhetinista através do folhetim, dentro do jornal.

A escolha da autora como pessoa imaginária, Suzana Flag – uma voz feminina para falar numa sociedade sob a influência masculina –, não parece ser casual. Talvez simbolizasse a mexida operada por Rodrigues na vigente submissão feminina, marcando, através daquela assinatura, a afirmação do gênero feminino face ao gênero dominante e suas arbitrariedades. Ou pode ser que representasse a maneira rodrigueana de inserir-se nos conflitos de seu tempo, participando deles enfaticamente e, assim, evidenciando suas tensões e impasses. Decerto o uso da autoria feminina, por parte de Nelson Rodrigues, pode ter sua complexidade ambígua⁹ em parte esclarecida através do contraponto com a trajetória da autora francesa do século XIX que foi reconhecida através do uso do pseudônimo masculino.

Veja-se o caso George Sand. Esse era o pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Duplin (1804-1876), a baronesa de Dudevant. Aclamada romancista e memorialista francesa, foi considerada uma das maiores – se não a maior – escritora francesa. Sua ligação com o que vinha dizendo, quando comparava a influência masculina e a subordinação feminina na sociedade à época de Rodrigues, se deve a uma série de razões.

Para começar, Amandine Duplin teve que se casar para herdar a comuna de Nohant depois da morte de sua avó, Marie-Aurore de Saxe (neta do célebre Marechal de França, o conde Maurício de Saxe, filho bastardo de Augusto II, rei da Polônia e de Saxe). Assim, em 1822, ela se casou com François-Casimir Dudevant, com quem teve dois filhos, Maurice e Solange. Devido a infidelidades e ao alcoolismo de Casimir e a incontáveis problemas, essa união culminou em separação em 1836. O divórcio era fato incomum para a época.

Duplin começou a escrever para o jornal *Le Figaro*, com a colaboração de Jules Sandeau. Usavam o codinome Jules Sand, inspirado no nome de Sandeau, designação com a qual lançaram o livro *Rose et Blanche* em 1831. Porém, em 1832, quando escreveu o primeiro livro e primeiro sucesso sozinha, o romance *Indiana*, Duplin foi obrigada a usar um pseudônimo masculino para ser aceita no meio literário. Daí surgiu George Sand. De 1832 a 1837, Sand escreveu muitos outros romances, todos invariavelmente publicados antes como folhetins no jornal – esses romances refletiam, em suas temáticas, os desejos de George Sand (como

⁹ Assunto que será tratado adiante.

o direito da mulher de ter um amor sincero e de dirigir a própria vida) e suas frustrações.

Não há como deixar de reparar em outros hábitos **incomuns** na vida de Sand. Ela vestia-se com roupas masculinas por diversão, ou praticidade, ou comodidade (segundo dizia). Fumava em público num tempo em que isso era inaceitável para uma mulher. Tinha uma vida amorosa agitada, com paixões que a influenciaram consideravelmente (constam da relação o relacionamento com o escritor Jules Sandeau – que lhe deu o pseudônimo literário –, o poeta Alfred de Musset, uma breve aventura com o escritor e arqueólogo Prosper Mérimée depois de Jules Sandeau e antes de Alfred de Musset, o advogado Michel de Bourges – entre 1835 e 1837 –, que a converteu aos ideais republicanos e socialistas, o músico Frédéric Chopin – entre 1838 e 1847– e, seu último amante, o gravador e dramaturgo Alexandre Manceau). E, principalmente, produzia obras em grande quantidade, algo interpretado como sendo uma característica pouco feminina. Foi a primeira mulher a viver de direitos literários.

Tanto Amandine Duplin como Nelson Rodrigues foram folhetinistas produtivos que provaram escrever com heterônimos. Contudo, a experiência impositiva de ter que usar um nome artístico vivida por Duplin talvez tenha sido a mais radical. Enquanto lançar mão de um nome social para a obra de sua autoria foi uma estratégia utilizada algumas vezes por Rodrigues (mesmo levando-se em conta a distância histórica), para Duplin essa foi a condição *sine qua non* para ser aceita no meio literário. Condição essa à que Rodrigues não foi submetido, por ser homem. Certamente muitos olhares de reprovação que se voltaram para Duplin – uma mulher que fazia o inesperado – não devem ter percebido no travestismo e na conduta social do gênero dominante que ela assumiu uma autoafirmação radical. Para entrar num meio predominantemente masculino e se firmar entre os autores homens, Duplin incorporou traços da personalidade e do comportamento masculinos, porém mantendo sua identidade com o gênero feminino. Apesar da repercussão que isso possa ter causado, a qualidade da escrita de Amandine Duplin prevaleceu e o nome George Sand se tornou conhecido.

Ao comparar a trajetória de Amandine Duplin com a de Nelson Rodrigues, disse que o uso do pseudônimo George Sand pela autora teria sido uma experiência radical. Não por acaso. Sand, num tempo mais atrás, negociou sua

entrada na literatura. Isto é, teve que ocultar sua identidade sob um pseudônimo. Ou seja, lidou com a condição e a normatividade arbitrada por seus pares, escritores do gênero masculino.

Porém, atente-se para o seguinte. Apesar de ter se sujeitado a uma **lei** exterior, ou à vontade de outrem, Sand acaba se destacando por administrar sua carreira com distinção. Vai assumindo de maneira livre e autônoma comportamentos identificados como sendo comuns do gênero oposto na época, mas mantendo sua identidade de gênero. Esse gerenciamento cambiante, notado e desaprovado por conservadores, não apenas a identificava como escritora singular que momentaneamente assume aspectos particulares do gênero masculino, contudo, sem fazer a transição de gênero.

Se estivesse em questão, a transição de gênero talvez não tivesse um efeito tão eficaz na desorganização dos padrões – o que não significa dizer que passaria sem objeção, impunemente. Em outras palavras, a desordem causada por Sand possivelmente teve má repercussão porque por trás daquele nome havia uma mulher. Uma mulher que incomodou porque se vestiu e agiu como homem, sem pudor de mexer com a representação construída de identidade masculina – ou, olhando por outro ponto de vista, de **afrontá-la**. Fazendo o que não se esperava que uma mulher fizesse, Sand questionava os limites impostos ao gênero feminino e as convenções sociais ligadas à construção da identidade masculina, assim como a ideologia e a política relacionadas ao gênero predominante. A conduta ambígua de Sand tem muito a ver com uma postura contra a discriminação ou rebaixamento da mulher pelo sistema cultural, ou por qualquer outra interferência sexista.

A trajetória do romancista Nelson Rodrigues também é marcada pela ambiguidade, todavia, diferentemente de como se viu na carreira de George Sand. Rodrigues já estava estabelecido no teatro quando decidiu lançar-se como escritor de romance. A primeira peça do dramaturgo (*A mulher sem pecado*) estreou em 1941 e sua primeira obra do gênero romance (*Meu destino é pecar*) foi escrita em 1944. Para não arriscar a maneira reverencial como a crítica o tratava no teatro (reconhecendo o seu talento, ainda que não aprovasse totalmente suas ideias), Rodrigues usou então a estratégia do pseudônimo feminino quando acumulou o ofício de folhetinista. Nessa ocupação, saiu-se bem, ou melhor, obteve grande sucesso de público. Sucesso esse que se traduz em termos econômicos.

O folhetim nada tinha a ver com os ideais de pureza e autonomia da arte modernista. Era um ícone da cultura de massa, produto refutado pelo modernismo. “A autonomia da obra de arte modernista, afinal”, lembra Huysen,

é sempre o resultado de [...] resistência à tentação sedutora da cultura de massa, abstenção do prazer de tentar agradar a um público mais amplo, e supressão de tudo o que pudesse ser ameaçador para as demandas rigorosas de ser moderno e à frente de seu tempo. (HUYSSSEN, 1997, p. 55)

Escrever folhetim era um meio de vida para Nelson Rodrigues. Apesar do desprestígio do folhetim, Rodrigues não minimiza o gênero, nem o produzia de qualquer jeito. Ao contrário, leva para o folhetim as soluções interessantes que tinha descoberto no teatro – bem como mistura elementos melodramáticos com elementos da tragédia clássica no teatro e trabalha com temas chocantes no teatro e no folhetim. Cria um melodrama desconcertante, ainda que não transgredisse certos limites da moralidade da época.

Nelson Rodrigues se empenha para ser o melhor possível, fazendo literatura para a massa consumir. Nem defendia o purismo da arte, pois não compartilhava da ideia de que não se pode ganhar dinheiro com ela, nem tratava como segunda categoria o seu folhetim melodramático. Antes, usava à maneira que lhe interessava elementos da cultura de massa e elementos da cultura erudita de modo simplificado. Comportava-se como um assalariado de alto nível de empresas capitalistas, de jornal. Sem deixar de idealizar a alta arte – o teatro –, conduziu paralelamente um projeto artístico ligado à cultura de massa, do ponto de vista da indústria cultural – o folhetim melodramático.

Rodrigues escreveu texto dramático e folhetim melodramático, produções de valores muito diferentes. Seu folhetim melodramático não passou pelo crivo modernista, ganhou dele a conotação de gênero degradado. Seu teatro, porém, cristalizou-se como arte sublime, alta literatura. Diferente do teatro de revista, o convencional na época, o teatro de Nelson Rodrigues particularizou-se pela originalidade das peças – montagens experimentais (no sentido de que o autor propunha novidade nelas), não correspondentes ao teatro experimental do modernismo. O dramaturgo conseguiu botar, nos anos 1940, sua dramaturgia no mesmo patamar dos experimentos da literatura, que aconteceram nos anos 1920.

Estabelecido pela crítica como o modernizador do teatro brasileiro, Rodrigues teve que lidar com a censura algumas vezes em sua carreira de autor de

teatro. Suas peças foram interditas por serem consideradas **caso de polícia**, porque tocavam em questões que o moralismo burguês não aceitava expor ou discutir. Todavia, a crítica não rejeitava os seus dramas. Note-se bem o lugar em que a crítica coloca o trabalho de Rodrigues no teatro (na categoria **literatura**) e o artista tentando se colocar num lugar no panorama cultural (estabelecendo uma dramaturgia com personalidade).

Nelson Rodrigues conviveu com a estética modernista a seu jeito. Nem a confrontou diretamente, nem a levou tão a sério. Jogou com os dois lados. Utilizando o apelo sensorial em suas histórias, mostrava que podia escrever como mulher e, ao mesmo tempo, como autor de peças teatrais. Juntava uma coisa com a outra. Situando-se nem como um revolucionário radical (porque legitimava a moral vigente), nem como um acomodado do *status quo* (porque fazia leituras críticas de convenções e da sociedade da época), foi abrindo um caminho para o seu folhetim melodramático de modo nem a inviabilizar o seu ganha-pão, nem a se submeter inteiramente às regras do mercado.

Rodrigues não se importava com as exigências do que Huysen chama de estética modernista, autonomia e pureza da arte: tanto é assim que faz empréstimos e deslizamentos do teatro para o folhetim e vice-versa. Também não reafirma o postulado de que a qualidade e a intelectualidade eram prerrogativas dos escritores homens: relativiza essa posição ao assumir pseudônimo feminino no início da carreira de romancista. Exclui-se da estética modernista, uma vez que produz a chamada **baixa literatura** para a massa consumir, mas enfrentava os critérios da estética modernista de modo negociado.

Essa última afirmação pode ser comprovada ao recuperar a construção do “tipo ideal” em que a obra de arte modernista se tornou. Huysen (ibidem, p. 53-54) escreve:

- A obra é autônoma e totalmente separada do terreno da cultura de massa e da vida cotidiana;
- Ela é autorreferente, autoconsciente, frequentemente irônica, ambígua e rigorosamente experimental;
- Ela é também a expressão de uma consciência puramente individual, e não de um [clima de época], ou de um estado mental coletivo;
- Sua natureza experimental a faz análoga à ciência, e tal como a ciência ela produz e traz em si conhecimento;
- A literatura modernista, desde Flaubert, é uma persistente exploração da linguagem, e um encontro com a mesma. [...]

— A maior premissa da obra de arte modernista é a rejeição de todos os sistemas clássicos de representação, a extinção do “conteúdo”, o apagamento da subjetividade e da voz autoral, o repúdio à semelhança e à verossimilhança, o exorcismo de qualquer demanda por qualquer tipo de realismo;

— Somente fortalecendo suas fronteiras, mantendo sua pureza e autonomia, e evitando qualquer contaminação com a cultura de massa e com os sistemas significantes da vida cotidiana a obra de arte pode manter sua posição de adversária: adversária da cultura do cotidiano burguês, tanto quanto da cultura de massa e do entretenimento, que são vistos como as formas principais da articulação cultural burguesa.

O folhetim melodramático rodrigueano é inspirado nas paixões e nos acontecimentos da vida cotidiana. Ele dirigia-se a um público consumidor: circulava como cultura de massa. Nele, um experimento literário autoral, Rodrigues insere doses de humor e ironia. A exploração tanto da linguagem inteligível como de formas de comunicação percepto-sensorial é uma prática sua. Mesmo, enquanto jornalista, inspirado no que se considera a vida real, Rodrigues não abre mão da idealização, imaginação e fantasia nos enredos que escreve, distanciando-os do retrato realista – haja vista a **correção** do real e o **redimensionamento** dos fatos feitos pelo romancista. Daí o porquê de eu ter dito que Rodrigues (que não segue, mas também não abole completamente os princípios enunciados por Huysen) negocia com os critérios modernistas e flerta com a ambiguidade em muitos aspectos, nada parecido com o modo ambíguo da postura de George Sand.

Rodrigues, além de não diminuir o folhetim, de não considerar de modo pejorativo a aproximação entre a cultura de massa e a mulher e de não questionar a ligação direta do seu folhetim seriado com o gênero feminino, esforça-se para fazer do folhetim melodramático, que assinava como mulher, uma potência. A carreira múltipla de Nelson Rodrigues, como dramaturgo – modernizador da forma dramática – e como colaborador de empresas jornalísticas – enquanto repórter, contista, cronista e responsável por folhetins com assinatura feminina –, mostra que ele incluía os gêneros massivos na literatura. Além de não desprezar a cultura de massa, tratava seus gêneros e estilos com os mesmos cuidados estéticos que o gênero nobre, o drama.

A estratégia do pseudônimo feminino, tratando especificamente de Suzana Flag (e de Myrna), funcionaria como um artifício que viabilizava a forja de uma **faceta** para interagir com o público, sem contar o diálogo que Nelson Rodrigues abria em suas aparições públicas e o diálogo aberto por suas obras folhetinescas

(*Meu destino é pecar, Escravas do amor, Núpcias de fogo, Minha vida, O homem proibido*). Ou objetos artísticos, cuja duração sobrevive graças ao discurso escrito, método pelo qual o artista produzia efeitos nas relações comunicativas que engendrava procurando influenciar pelas escolhas linguísticas e insistindo no apelo aos sentidos o campo percepto-sensorial do leitor na sua interação com o folhetim.

Nelson Rodrigues interpela o leitor, com a ajuda de Suzana Flag (tanto no sentido de encobrir sua presença na cultura de massa – espaço negativo – como no sentido de estratagemas para elevar o folhetim à condição de literatura¹⁰), para notar fatos não observados ao primeiro olhar para as malhas do texto. Quanto a convocar a atenção do leitor, entenda-se o convite a este para que visse melhor aquilo que está diante de seus olhos.

2.3

O enfoque da condição feminina

Refiro-me não ao enredo¹¹, mas ao subenredo sugerido em *Meu destino é pecar, Escravas do amor, Núpcias de fogo, O homem proibido* e *A mentira*. Ao leitor mais sensível à emoção pode ter escapado a coligação entre honra e virtude e a sugestão de prostituição em *Meu destino é pecar*. Leninha, após se voluntariar a um casamento recompensador com Paulo, resiste inclusive a beijar o marido e, enquanto isso, sente-se perturbada pelos sentimentos que o cunhado Maurício lhe desperta; mas é pressionada a preservar sua virtude, que conservará imaculada a honra de Paulo.

O professor e crítico de cinema João Barreto da Fonseca discute um ponto interessante sobre Leninha. A personagem central estava consciente de sua condição futura, após o casamento. Veja-se: “‘Estou casada, estou casada’, era o que ela pensava, chegando-se mais para o canto [no carro]”, como quem realiza

¹⁰ O livro *O casamento* (1966), que Nelson Rodrigues publica com o seu nome, é um exemplo disso. O romance é todo construído seguindo a estrutura folhetinesca das oito produções anteriores que o autor lançou em capítulos seriados no jornal.

¹¹ Em relação à constituição do enredo, vê-se que os desejos geram antagonismos, uma combinação – entre convencional e crítica – de uma tradição melodramática com elementos da interpretação psicanalítica, já com ampla circulação nos meados do século XX. Um dos apelos do folhetim seria sua oscilação entre motivos conservadores e tratamentos modernos.

estar sentenciado à morte. (RODRIGUES, 2013, p. 7) Estar casada era mais do que passar para outro estado civil, estava ligado a uma “situação dentro da estrutura familiar, já implicando sua colocação em relação ao desejo e seus papéis” (FONSECA, s.d., p. 5). A privação de liberdade de Leninha na vida de casada (clausura) estava atrelada à ética e à impossibilidade de rompimento de um contrato: “E não há divórcio, aqui não há divórcio, no Brasil não há divórcio” (RODRIGUES, op.cit., p. 7). Fonseca argumenta que Paulo e Leninha sabiam que o casamento realizado não representaria nada, sem a sua consumação; para esse efeito, “o beijo é o verdadeiro defloramento, porque é a concessão” simbólica. (FONSECA, op.cit., p. 6) Por isso, Leninha resistia a beijar o marido, porque através daquele gesto expressaria seu consentimento. O beijo de Leninha a anulava definitivamente e representaria sua aceitação do casamento, da vida de mulher casada e suas implicações.

Fonseca também lança luz sobre a atitude de dona Clara, a madrasta de Leninha, e as consequências dali decorrentes: “É justamente a madrasta que se dedica à entrega da enteada, uma vez que não está imbuída do sentimento de família, como o antigo gesto de confiar crianças a famílias estranhas” (ibidem, p. 6). Dona Clara estava preocupada apenas com a perna mecânica para a filha legítima (Netinha), objeto que seria conseguido mediante o casamento de Leninha. Essa ainda era muito moça, não inteiramente uma mulher, quando disse “sim” a Paulo. O desejo de dona Clara a levou ao empenho obsessivo em fazer a enteada se casar, mesmo sem querer. Sua determinação, como Fonseca declara ao citar Engels, está relacionada à “transformação da conveniência na prostituição” (ibidem), com uma ressalva. “Leninha, [no seu caso], só se diferencia da cortesã habitual pelo fato de que não aluga o seu corpo por hora, como uma assalariada, e sim o vende de uma vez, para sempre, como uma escrava” (ibidem). Uma vez casada, Leninha tenta ao máximo retardar as **intimidades conjugais** com o marido, para não validar o **acordo** que a transformaria em sua **propriedade** perpétua. Vendo-se sem saída, Leninha crê que deveria morrer, ou teria que fugir para haver libertação.

Entretanto, Fonseca elucida, havia ali praticamente nenhum efeito:

A ideia de fuga ou suicídio martela a cabeça de Leninha, mas só poderá ser entendida como chantagem. Ou ainda uma morte imaginada, que tem como objetivo conectá-la (em pensamento) com a piedade do outro, soando como um

lembrete de atenção para o seu estado de miséria emocional. Na perspectiva de Walter Benjamin, essa morte estaria a serviço de uma narrativa tradicional, pois estabelece uma dimensão utilitária por consistir num ensinamento moral, pois o narrador, nessa lógica, assumindo um discurso ou atribuindo sua fala ao personagem, é aquele que sabe dar conselho. A morte imaginada por Leninha é aquela que deixa uma lição. Morrer é exemplar. Mas Leninha é apenas uma menina, portanto sua existência vivida ainda não assumiu uma forma comunicável. Ainda não adquiriu o status de morrer transmitindo uma experiência com o carimbo da sabedoria. (ibidem)

Pegando o gancho da “piedade do outro”, da citação acima, vale salientar a **exploração sentimentalista** do infortúnio da mulher que não tinha vontade de se casar, mas o fez com o pensamento em seus familiares, porque desse **esforço** dependeria a iminente garantia de pagamento de dívida ao pai e de qualidade de vida à Netinha. Leninha, uma vez casada, estava apartada dos seus, entregue à própria sorte. Quer dizer a um futuro nebuloso, à imprevisibilidade do seu destino. Desamparada, “não tinha ninguém para quem apelar; não podia esperar socorro de espécie nenhuma; o destino era mais forte – tão mais forte – do que a sua vontade de mulher” (RODRIGUES, 2013, p. 8). Afinal, “de que vale a resistência de uma mulher diante do homem que é seu marido?” (ibidem) Veja-se a problemática do texto – ter a mulher que obedecer o marido – relacionada à realidade da leitora à época.

Observe-se a dramaticidade escalonada. Resumido o presente com grande pesar e de tal maneira condenatória (com uma espetadela ao final), o que esperar da vida de Leninha, após a consumação daquele fatídico casamento, senão sofrimento e dor? Tudo leva a crer que ela viverá fortes emoções, conforme o leitor que estiver em sua companhia. Falando no leitor, como não perturbar a estrutura da sua estabilidade emocional, provocando-lhe sentimento de tristeza, acarretando-lhe sensação de mal-estar, de incômodo, diante de tal sorte tão cruel para a mocinha que se subjugou pelo bem dos que amava? Como se pode ver, na passagem assinalada – e em demais partes de *Meu destino é pecar* (assim como é comum em *Escravas do amor*, *Núpcias de fogo*, *O homem proibido* e *A mentira*)–, a valorização do sentimentalismo exacerbado como motivo de afetação de emoção se parece muito com uma isca que Rodrigues tenha lançado querendo faturar audiência, manter o leitor conectado na história narrada, absorvido no seu entretenimento.

Em *Escravas do amor*, a força do desejo propela o jovem Ricardo a namorar Malú, filha da experiente dona Lígia, com segundas intenções. A mulher que ele ama é a mãe de sua namorada, uma senhora casada. Malú, nos planos do amante, é coisificada como uma maneira prática para ele se aproximar de sua amada, que é exortada a nutrir por sua menina-rival desprezo absoluto e ódio mortal.

Isso não é tudo. O mesmo sentimento, o amor, que cega dona Lígia e a coloca contra sua filha induz Glorinha – concorrente de dona Lígia – a cometer loucuras, para não deixar doutor Carlos escapar.

Núpcias de fogo toca em uma questão inquietante. Carlos sabe do poder de atração que exerce sobre as mulheres. Seu fraco é ver duas irmãs apaixonadas por ele, algo que o instiga inexplicavelmente. Gosta da sensação de ser amado por irmãs, como o fora no passado pela cunhada Sônia e pela noiva Helena e, no presente, por Dóris e Lúcia. Carlos sente-se bem sabendo que é ele o gerador do conflito entre irmãs que entram em competição pelo seu amor.

A personagem Joyce explora, de má-fé, a comiseração de Sônia, que faz de tudo por ela em *O homem proibido*. Em se tratando de Joyce, a abnegação de Sônia desconhece limite. Mesmo quando o que está em jogo é a chance de ser feliz com o homem da sua vida, isto é, se ela assim quiser.

A mentira, o mais breve dos nove romances de Nelson Rodrigues, não fica atrás em termos de relações complicadas e drama. Projeta pai (doutor Maciel), mãe (dona Ana) e filha (Lúcia) na perspectiva do núcleo familiar arquetípico rodrigueano em que os pais são opositores mútuos e o chefe de família deseja a filha mais nova.

Como se pode ver, os temas tratam de questões delicadas. Entretanto, no seu experimentalismo, Rodrigues dirigia Suzana Flag para levar à massa assuntos complexos na aparente trivialidade dos folhetins. Logicamente, pelo fato de a leitura digestível não oferecer resistências, as histórias empolgantes serem geralmente movidas por grandes paixões e mobilizadoras de muitas emoções e as leitoras se reconhecerem nas tramas desorganizadoras do emocional que seguiam até o fim – tramas as quais falavam delas, com elas e para elas de certa forma – criava-se um vínculo robusto entre as leitoras e o folhetim.

Essa forma-narrativa (produto da indústria cultural) podia confortar e alentar as mulheres, ao mesmo tempo em que as deslocava para uma realidade paralela onde se libertariam de convenções sociais e de seus papéis tão marcados

(esposa, mãe, dona de casa, trabalhadora mal interpretada). Isso a cada fatia, ou cada episódio sequenciado. Suazana Flag (quem se acreditava ser mesmo a autora das histórias) entretinha o público leitor com responsabilidade social, posto que estava atenta aos valores e às regras de conduta moral da sociedade do seu tempo e incorporava-os nos enredos de suas narrativas ficcionais. Porém, sem deixar de analisar criticamente esses mesmos valores, essas mesmas regras e o comportamento da sociedade de seu tempo.

Ao enfrentar os critérios estéticos modernistas de modo ambíguo, em sua carreira de romancista, o inventor de Suzana Flag e dos enredos melodramáticos se colocou em um lugar ainda não alcançado por outro escritor. Sua forma de tematizar a banalidade usando linguagem ilusoriamente simples e uma técnica de escrita que revela toda uma experiência teatral parecem se encaixar como uma luva em qualquer gênero que ele escrevesse. Mesmo aspirando ascender à alta literatura e obter ali o sucesso de crítica galgado no teatro, tratava o folhetim com o mesmo cuidado de composição e a mesma ousadia temática (ainda que misturada a truques de melodrama) empregada em seus dramas encenados.

2.4

O folhetim como “exercício estilístico”

O folhetim representou uma interessante associação no passado: a fusão da técnica de redação da imprensa com o estilo de produção literário numa forma-escrita publicada parcial e sequencialmente em periódicos. A mistura dessas duas esferas possibilitou a contaminação do registro cotidiano de acontecimentos, típico do jornalismo, pelo tipo de narrativa literária ágil, vital, com profusão de eventos e ganchos intencionalmente maquinados com o fim de deter a atenção do leitor.

A narrativa literária nascida na França, no século XIX, estava estampada e ao alcance de vários leitores no jornal. Um tipo popular de prosa literária pôde ser comercializado em grande escala como um produto, desejado por consumidores indóceis pela continuação do que estivessem lendo. Produto esse que a estética (de vanguarda) modernista excluiu, condenando-o como cultura de massa.

O interessante é que os mesmos autores que escreviam literatura acabavam escrevendo no jornal¹², não raro, tendo a identidade protegida por um nome inventado – assim, não havia mistura do trabalho na literatura (prestigiado) com o trabalho no jornal (visto como algo menor). A rentabilidade da atividade os atraía a colaborar no jornal, fonte de lucro garantido.

[O] exercício do jornalismo podia proporcionar, a quem queria se dedicar à pena, ao menos um salário mensal, quantia certa para cobrir parte das despesas. Coisa impossível para quem pretendia viver apenas da ficção e do sonho de publicar um livro atrás do outro. (SOUZA, 2015, p. 2)

Some-se à oportunidade de se ter um rendimento fixo todo mês a carência de escritores – colaboradores qualificados – nos veículos de grande circulação. “Os jornais, cada vez mais, precisavam de mão de obra especializada, gente íntima da escrita. E corriam atrás desse profissional” (ibidem). A título de ilustração, veja-se este dado: “por volta de 1880, a *Gazeta de Notícias* e o *Diário do Rio* faziam questão de ter em suas equipes literatos, pagando até 70 mil réis ao mês de salário” (ibidem). O “movimento de atração de escritores para as redações, que já existia de forma mais tímida, foi se espalhando, então com maior robustez, atingindo diversos periódicos e trazendo um grande número de pessoas ligadas à literatura para o jornalismo” (ibidem).

Além do vencimento mensal, outra razão motivava os escritores a trabalhar para a imprensa periódica. A “publicidade de si e de seu trabalho” (ibidem, p. 3). Os jornalistas da primeira metade do século XIX já entendiam isso perfeitamente. Para citar um exemplo, Monteiro Lobato não via necessidade de pudor algum em utilizar o jornal como suporte de conteúdo e divulgador do trabalho de um jornalista ou autor. (ibidem) Certa vez, Lobato (apud COSTA, 2004, p. 46) declarou:

Dizes bem quanto à disseminação do nome por intermédio de outras folhas. Isto é como eleitorado. Escrevendo no *Estado [de S. Paulo]*, consigo um corpo de 80 mil leitores, dada a circulação de 40 mil do jornal e atribuindo a média de 2 mil leitores para cada exemplar. Ora, se me introduzir num jornal do Rio de tiragem equivalente, já consigo dobrar o meu eleitorado. Ser lido por 200 mil pessoas é ir gravando o nome – e isso ajuda [...] Para quem pretende vir com livro, a exposição periódica do nomezinho equivale aos bons

¹² Analise-se o exemplo de Olavo Bilac (1865-1918). Bilac “apesar de ter sido uma espécie de *best-seller* da poesia, com tiragens de até 4 mil exemplares, não era com os livros que [ele] mantinha seus confortos de solteirão viajado. Nem mesmo Coelho Neto, seu contemporâneo, com mais de 50 livros escritos, conceberia essa façanha. Assim como boa parte dos integrantes do meio intelectual de então, era o jornal e não o livro que pagava as contas do escritor no fim do mês”. (COSTA, 2004, p. 28)

anúncios das casas de comércio – em vez de pagarmos aos jornais pela publicação dos nossos anúncios, eles nos pagam – ou prometem pagar.

O jornal era um veículo fácil de ser reproduzido em grande número diariamente. Os homens de letras que faziam imprensa viam nele uma vantagem: “quem escrevia nele, inevitavelmente, era lido” (SOUZA, op. cit., p. 3). A reprodutibilidade do jornal ajudava o escritor a se tornar popular. O folhetim garantia o faturamento de redatores que aproveitavam para fazer ali obras literárias – consideradas inferiores pela arte modernista.

Uma série de produções desfilava pelo jornal. Por ali se achavam artigos, crônicas, críticas, entrevistas, matérias jornalísticas, contos e folhetins. “O jornal era [...] onde tudo era exposto e discutido, dos assuntos mais sérios a mais pura diversão” (ibidem). Era uma espécie de referência para os leitores.

Quando Nelson Rodrigues entrou no jornal, a convite de seu irmão Milton Rodrigues, tinha 15 anos. Milton o convidou para fazer parte da equipe da reportagem policial de *A Manhã*, jornal de Mário Rodrigues, pai deles. Nelson trabalharia em jornais até seus 68 anos, totalizando uma experiência de 53 anos escrevendo para o jornal. Durante esse tempo, foi colaborador de alguns diários. Começou em *A Manhã*, passou por *O Globo*, de Roberto Marinho, *O Jornal dos Diários Associados* de Assis Chateaubriand, *Última Hora*, de Samuel Wainer, e *Correio da Manhã*, de Edmundo e Paulo Bittencourt. Foi ainda presença constante no programa esportivo da TV Rio Grande *Resenha Facit* em 1963, o qual passou a ser exibido pela Rede Globo em 1966.

Nelson Rodrigues atuou de muitas maneiras. Foi redator, crítico de arte (emitiu seu parecer avaliando óperas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, dentre outros), dramaturgo, romancista, cronista e contista. Publicou oito romances-folhetim. Acrescentou elementos das artes cênicas como um ingrediente especial à sua narrativa no jornal, particularizando a sua escrita nesse veículo. Ainda que seus romances tivessem apelo popular e fossem preparados para a população indiferenciada, Rodrigues planejou e executou sua narrativa folhetesca caprichando nas paixões e emoções hiperbólicas, intensificando ao extremo a tensão nos textos, emendando eventos e ações profusamente. Seguindo esses critérios artísticos, ao elaborar o texto muito inspirado no texto dramático, buscou atingir o leitor via apelo emocional.

Por meio de uma literatura mais diluída e palatável – com a qual questionava pelo excesso caricatural o moralismo parecendo ser moralizante (marcando a posição ambígua do autor¹³) – proporcionava entretenimento. Dava acesso a pessoas que não tinham contato frequente com o livro ao melodrama com adaptações próprias, a fim de o leitor poder se aproximar do texto, trabalhava a linguagem de modo a dar ao leitor a oportunidade de sentir os efeitos do texto ativados no momento da leitura.

Dessa forma, Rodrigues não se empenhava mais para fazer teatro, que era reconhecido, do que para fazer folhetim – ainda que usasse ali pseudônimo pensando em não expor sua identidade “para que não confundissem os folhetins com seu teatro” (ibidem, p. 9) Cuidava da linguagem do folhetim tanto quanto cuidava da linguagem de outros gêneros – dando a entender que a ideia de que “não há preocupações ‘literárias’ [e] só a trama [folhetinesca] importa” (CASTRO, 1997, p. 5) não era uma premissa para ele.

Para se ter uma ideia, o folhetim *Meu destino é pecar*, “publicado em O Jornal, decuplicou a circulação do então combalido matutino. *O Jornal* já tinha sido o carro-chefe dos Diários Associados, mas, em 1944, vendia pouco mais de três mil exemplares por dia. *Meu destino é pecar* passou a ocupar uma página no diário, que logo teve sua vendagem/dia elevada para 30 mil exemplares. Meses depois de publicado o último capítulo da história no jornal, *Meu destino é pecar* virou livro, transformando-se em um fenômeno editorial que vendeu 50 mil exemplares em três meses; em dois anos, chegou à marca de 300 mil livros vendidos. Tal sucesso fez com que, no mesmo ano, Nelson Rodrigues tivesse que escrever outro romance: veio, então, *Escravas do amor*. [...] o folhetim saiu ao mesmo tempo nas dezenas de jornais de Chateaubriand”. (SOUZA, 2015, p. 10)

Em 1949, por exemplo, “os leitores pareciam não se cansar de Suzana Flag” (CASTRO, 1992, p. 219). Apesar de estar profundamente envolvido com o teatro, Nelson “precisava continuar escrevendo folhetins para sustentar-se” (ibidem). Isso explica por que na ocasião em que Frederico Chateaubriand trocou a diretoria de *O Jornal* pelo comando do *Diário da Noite* e levou Rodrigues com

¹³ Nelson Rodrigues não atacava diretamente a moralidade, sua argumentação, cuidadosamente inserida no texto pela sua técnica de escrita, sugestionava o ataque, botava o moralismo em questão. Muitas vezes parecia ser pornográfico quando estava sendo moralista. Sua posição era muito complexa. Meu interesse pelo trabalho de Nelson Rodrigues é também por isto: ele não está muito “nem lá”, “nem cá”. Ele se equilibra entre as duas coisas, produzindo incômodos.

ele, o escritor, que havia pedido para deixarem Suzana Flag para trás, precisou encontrar uma saída para a não esperada coluna criada por Chateaubriand para ele. Foi aí que surgiu Myrna, a “nova encarnação feminina” remetente das cartas em resposta às “leitoras apaixonadas, desiludidas, traídas, infiéis”, “dona de uma personalidade irreverente” (ibidem) – logo, não plenamente conformada à moral burguesa – que se definia assim para os leitores mais curiosos: “Myrna sou eu. Entretanto, não é Myrna que está em causa. Quem está em causa é você” (ANDRADE, 2014).

Havia também outra questão. Importantíssima, por sinal. Disse que Rodrigues tinha se formado escritor nas redações de jornal por onde passou. Vou citar algo mais sobre isso, que talvez seja uma consequência dessa particularidade. Veja-se:

Nelson sempre vira os folhetins de Suzana Flag ou Myrna **como um exercício estilístico** que, se não fosse pelo dinheiro, ele podia agora dispensar. Em compensação, comovia-se sinceramente com as cartas do correio sentimental, que, por mais suburbanas, pareciam-lhe parte do grande teatro humano. Elas lhe davam subsídio para seus personagens femininos. Assim como Shakespeare fora um grande criador de tipos masculinos (Hamlet, Otelo, Ricardo III, Macbeth e muitos mais, com uma vaga concessão a Lady Macbeth), Nelson sentia-se um criador de mulheres: Lídia, em *A mulher sem pecado*; Alaíde, Lúcia e Madame Clessy, em *Vestido de noiva*; dona Senhorinha, em *Álbum de família*; Virgínia, em *Anjo negro*; dona Eduarda e Moema, em *Senhora dos afogados*; e Dorotéia e dona Flávia, em *Dorotéia*. (CASTRO, 1992, p. 220; grifos meus)

Quero voltar ao início do excerto. Ali se lê que os folhetins de Nelson Rodrigues foram um “exercício estilístico”. Gosto de tal ideia, porque ela me parece fazer mais sentido do que aquilo dito equivocadamente por Marcelo Pen, ao se pautar pela crítica do alto modernismo: que Rodrigues “exerceu uma atividade literária subterrânea sob o pseudônimo Suzana Flag: o romance folhetinesco”¹⁴ (PEN, 2003), como se toda sua produção romanesca tivesse sido uma prática meramente mercantilista.

Nelson Rodrigues escreve um folhetim de texto complexo, no qual o uso que ele faz do melodrama não é do puro melodrama. Seu folhetim melodramático não é um texto para ser lido ingenuamente (como Emma Bovary o fizera), pois há nele ambiguidades e muita denúncia escondida. Embora o cenário do folhetim reproduza o contexto de época de submissão da mulher, quando Nelson Rodrigues

¹⁴ Marcelo Pen não percebe estar sendo retrógrado na crítica que faz. Fala nos anos 2000 como se estivesse lendo Nelson Rodrigues nos anos 40. Ele ainda está inteiramente dentro da estética modernista.

coloca as personagens femininas no lugar de destaque, trata de questões que interessam às mulheres, posições desconfortáveis que elas viviam ou em que se viam representadas. Ao mesmo tempo em que mantém o cenário opressor, deixa-o, semiaberto, graças a uma simpatia maior pela situação das mulheres – na qual o público feminino encontra um certo apoio.

Digo isso não por acreditar que ele esteja buscando a emancipação das mulheres. Mas por crer que a maneira como em geral são caracterizados os personagens masculinos seja mais do que uma mera replicação despreziosa. A figura do chefe de família machão costuma ser tão simplificadora que fica caricatural: homens que gostam de ser obedecidos, nunca contrariados, e escondem um traço da sua personalidade (adúlteros que se fingem de corretíssimos, o desejo incestuoso alimentado pela filha mais nova, por exemplo). Mesmo quando no lugar do mocinho, nada muda em relação à tendência da caracterização simplificada, mas com um viés crítico, não enfatizado, não explicitado, leve.

Para exemplificar, veja-se o caso de Carlos, em *Núpcias de fogo*: homem sedutor que só se relacionava afetivamente com irmãs. Observe-se naquele padrão de comportamento a sugestão de perversão e o esvaziamento de predicados, ou o reforço da imagem de um rapaz bobo. Até mesmo a figura de Paulo, o médico cuja beleza exacerbada perturba as moças em *O homem proibido*, passa a ser vista com pouca representatividade se for examinado pela lógica desse raciocínio. O mesmo vale para Maurício, de *Meu destino é pecar*, homem charmoso, dotado de força física e disposição para aventurar-se, sem compromisso, em relações com mulheres que o queiram.

Lidos como foram discutidos aqui, esses traços de personalidade são transmissores de uma nova perspectiva. Indicam que Nelson Rodrigues lidava com as personagens masculinas de modo que deixava seu texto ambíguo. Além de fazer bandeira do reacionarismo e de se auto estereotipar, como o próprio texto aponta, Rodrigues estereotipava também o tratamento das personagens masculinas no folhetim.

Há ainda no texto folhetinesco um aspecto menos estereotipado: Nelson Rodrigues não reforça a diferença hierárquica entre homens e mulheres, ele mexe com isso. Há também humor e ironia na narrativa, o que não é comum no melodrama.

As minúcias nos traços que acabo de salientar, para mim, são um convite para pensar criticamente, ver além do escrito. Elas me impulsionam a estudar, a querer tratar dos textos rodrigueanos em folhetim, diminuído e despotencializado enquanto produto da cultura de massa; todavia, potente porque é menor. Levam-me a questionar o já posto em busca de instituir novas formas de perceber. Instigam-me a ver os fatos por diferentes perspectivas.

Assim sendo, em vez de apenas definir como desdenhosa a postura de Marcelo Pen ao dizer que Nelson Rodrigues exerceu uma “atividade literária subterrânea” ao criar seus romances folhetinescos, seria possível corrigir a falha de Pen afirmando que “Nelson Rodrigues [...] foi um escritor que soube manejar as convenções dos estilos [...] e aprendeu desde cedo a adequar seus escritos a uma condição de entendimento geral” (SOUZA, 2015, p. 9), “sempre escrevendo para a discussão, nunca para o conformismo” (idem, p. 10). Ademais, a hipótese de que Rodrigues faria o exercício de um estilo próprio – em uma produção assinada com nome fictício dirigida à cultura de massa – está consonante com o que já expus sobre a função social do folhetim e o vínculo que leitoras criaram com ele, sobre a relação – mediada por Sazana Flag – estabelecida por Rodrigues com esse símbolo de uma proposta de narrativa mais emocional e com todo o jeito de espetáculo, sobre o significado que esse método de trabalho tinha para Rodrigues. Tudo isso é suficiente como motivo para endossar o argumento do exercício estilístico.

Por meio da percepção da aventura intelectual que foi para Rodrigues o folhetim na categoria romance, pode-se concluir que em tempo algum e em hipótese alguma os romances-folhetim significaram algo de segunda linha, quinta categoria, inexpressivo, enfim, uma “atividade literária subterrânea”. Ao oposto do que Pen tentou mostrar de modo impropriedade, a escrita de sete folhetins no período de 1944 a 1953 (a do folhetim *Asfalto selvagem* em 1960 e a do livro *O casamento* anos mais tarde, em 1966) afirma-se como uma série de esforços-testes ao abraçar um desafio: instituir um projeto literário inovador, enquanto prosador, consolidando a carreira de romancista.¹⁵

¹⁵ Levando-se em conta que, ao mesmo tempo, Nelson Rodrigues vai encampando seu trabalho na dramaturgia no momento em que o teatro realista predominante de então é confrontado pelo pensamento moderno na virada do século XIX para o XX. Rodrigues, possivelmente influenciado por movimentos de vanguarda, busca a saída do cotidiano – o diferente do convencional – e explorar outras nuances temáticas na intenção de surpreender e desestabilizar por meio da

Ver os romances de Nelson Rodrigues, corpus ficcional-sensório teatralizado que muito me interessa enquanto pesquisador da sua prosa, por esse olhar pode relativizar o sentido da sequência deles e a inteireza do conjunto de folhetins lançados por Rodrigues. Seja como for, ou por terem entretido já produzindo incômodo em relação a pensamentos e valores culturais de época¹⁶ – embora os destacasse em seus enredos –, ou pela forma, pela fórmula e pelo conteúdo deles, ou pelo retorno em que transformaram a venda exponencial dos periódicos em que saíram à época, ou ainda pela *mise-en-scène* das autoras Suzana Flag e Myrna e pela grande sensação que ambas causaram, é impossível assinar embaixo da nota de repúdio infundada de Marcelo Pen apontando terem sido os folhetins rodrigueanos uma espécie de literatura subterrânea. Isso seria um contrassenso.

Há que se observar ainda outro ponto relacionado ao ofício de romancista. Nelson Rodrigues tinha ambição de fazer experiências e nome no folhetim. Todavia, ele, que já era um dramaturgo reconhecido (vide a unânime opinião consagradora e o *boom* de *Vestido de noiva* no teatro brasileiro em 1943, um ano antes da publicação em capítulos sucessivos de seu primeiro romance) receava que uma possível má repercussão viesse atrapalhar seu deslanche como folhetinista, comprometesse prematuramente o possível sucesso no novo projeto literário: ser romancista. Ou enfraquecesse seu status de bom autor de teatro por passar a escrever algo qualificado como menor e voltado para o gosto popular: folhetim. Seu maior interesse era tomar o caminho do laboratório na ficção romanesca e, paralelamente, preservar o prestígio de grande escritor dramático, que prosseguiu em sua labuta teatral após a peça de 1943.

Abrindo um parêntese, interessante é que depois de alegar ter perdido o sucesso conquistado com *Vestido de noiva*, com o lançamento subsequente de *Álbum de família*, Rodrigues, num aparente segundo momento da carreira de dramaturgo, passa a se importar menos com a glória e a badalação. Tal questão

produção do resultado cênico. Isso tanto no palco como no texto escrito para ser lido, questionando a ilusão ingênua de que o teatro ficasse a reboque do real, perdendo com isso toda a sua especificidade. (ROUBINE, 1998, p. 38) Muito em função disso, o ambiente da arte da encenação existente no Brasil começa a passar por uma grande mudança, a partir da década de 1940. (SOUZA, 2015, p. 14)

¹⁶ Nelson Rodrigues orgulhava-se de ser malvisto, de causar incômodo. Assumia o lugar (romântico) do escritor maldito.

fica evidente no quadro¹⁷ abaixo, que traz um paralelo entre a fase da conquista do sucesso – nomeada Deslumbramento – e a fase da decisão que influenciaria a sua carreira feito um divisor de águas – que chamo de Desilusão:¹⁸

DESLUMBRAMENTO	DESILUSÃO
“Naqueles dias, a celebridade era para mim uma tensão permanente, quase insuportável.” (p. 196)	“[...] no fim de certo tempo, houve em mim um processo de saturação. Com pouco mais, percebi que minha vaidade estava exausta. Primeira providência: — não escrevi mais uma linha para que terceiros assinassem. Segunda providência: — comecei a fugir dos meus admiradores.” (p. 201-202)
“Os dias iam passando e a glória não era, na minha vida, um hábito, uma rotina, quase um tédio. Não. Eu me comovia ainda com os elogios impressos, como se fosse a primeira vez, sempre a primeira vez.” (p. 197) [...] “Meu nome estava em todos os jornais.” (idem)	“Os admiradores comprometem ao infinito”. (p. 202) [...] “Saí do Feydeau com todo um novo projeto dramático (digo ‘novo’ para mim). O que terei eu de fazer, até o fim da vida, era o ‘teatro desagradável’. [...] A plateia sofreria tanto quanto o personagem e como se fosse também personagem. A partir do momento em que a plateia deixa de existir como plateia – está realizado o mistério teatral.” (idem)
“E, então, comecei a pensar no futuro.	“O ‘teatro desagradável’ ofende e

¹⁷ Montado por meio do resgate de passagens das crônicas *Nascera para ser um pobre-diabo* (22/8/1969) e *Quase enforcaram o autor como um ladrão de cavalos* (22/1/1969), publicadas originalmente no jornal *O Globo*. Para esta pesquisa, no entanto, a fonte bibliográfica utilizada foi o livro *O reacionário: memórias e confissões* de Nelson Rodrigues (RODRIGUES, 2008).

¹⁸ Não se deve esquecer que “durante sua carreira, Nelson Rodrigues passou tanto por períodos de intensos elogios quanto de fortes ataques. Ainda conheceu momentos nos quais a divisão completa das opiniões formava o ambiente. Muitas vezes aclamado pelos intelectuais (se bem que muitos deles o detestavam); outras tantas vaiado pelo público comum (embora vários o chamassem de gênio), este jornalista, romancista e dramaturgo foi o exemplo da multiplicidade de opiniões a que pode levar a obra de um artista”. (SOUZA, 2015, p. 6)

<p>[...] Imaginei que <i>Vestido de noiva</i> ia ser traduzido. Seria talvez representado em Nova York. Se não em Nova York, em Buenos Aires. Na pior das hipóteses, em Montevideú. Alaíde e Lúcia dizendo ‘mira, mira’.” [...] <i>Vestido de noiva</i>, na Broadway. Na certa Hollywood acabaria filmando. Claro que eu iria para a estreia.” (p. 198)</p>	<p>humilha e com o sofrimento está criada a relação mágica. Não há distância. O espectador subiu ao palco e não tem a noção da própria identidade. Está ali como o homem. E, depois, quando acaba tudo, e só então, é que se faz a ‘distância crítica’.” (p. 202-203)</p>
<p>“Lembro-me de que escrevi, eu mesmo, não sei quantos artigos, notas, críticas sobre mim mesmo. E pedia ao companheiro mais próximo: — ‘Posso botar teu nome?’ O outro assinava e a matéria saía em três, quatro páginas.” (p. 199)</p>	<p>“<i>Álbum de família</i>, a tragédia que seguiu a <i>Vestido de noiva</i>, inicia meu ciclo do ‘teatro desagradável’. Quando escrevi a última linha, percebi uma outra novidade. As peças se dividem em ‘interessantes’ e ‘vitais’. Giraudoux faz, justamente, textos ‘interessantes’. A melodia de sua prosa é um luminoso disfarce de sua impotência criadora. Ao passo que todas as peças ‘vitais’ pertencem ao ‘teatro desagradável’. A partir de <i>Álbum de família</i>, tornei-me um abominável autor. Por toda a parte, só encontrava ex-admiradores. Para a crítica, autor e obra estavam justapostos e eram ambos ‘casos de polícia’.” (p. 203)</p>
<p>“Ah, fui, sim, uma das maiores vaidades deste país.” [...] com <i>Vestido de noiva</i>, conheci o duplo sucesso de crítica e bilheteria.” (p. 201)</p>	<p>“[...] Dias depois, um repórter veio entrevistar-me: — ‘Você se considera realizado?’ Respondi-lhe: ‘Sou um fracassado.’ O repórter riu, porque todas as respostas sérias parecem</p>

engraçadíssimas.” (p. 204)

Tabela 1 – DESLUMBRAMENTO e DESILUSÃO foram empregados como marcadores temporais que apontam a atitude de Rodrigues em relação ao sucesso obtido com a peça *Vestido de noiva*. Trechos extraídos de RODRIGUES, Nelson. *O reacionário: memórias e confissões*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

Fechando o parêntese, retomo a reflexão do ponto em que descrevia Rodrigues atento ao ensejo de preservar os louros do reconhecimento do trabalho como autor de teatro e, concomitantemente, inclinado a escrever folhetins, lançando-se assim como romancista.¹⁹ Uma solução que Rodrigues encontrou foi proteger sua identidade de autor de romance por trás do nome Suzana Flag, o pseudônimo que lhe dava conforto e liberdade irrestrita para soltar a imaginação. O nascimento de seu alter ego teve este registro e contexto:

A Susana Flag nasceu quando eu entrei para os Diários Associados. O Freddy Chateaubriand disse que ia comprar um romance americano para publicar em capítulos. **Eu me propus a fazer a experiência de escrever uma história em folhetim**. O Freddy argumentou: — ‘Fazer experiência nas minhas costas?’ Está bem, eu falei, então vai ser para valer. E escrevi *Meu destino é pecar*, que alcançou logo um sucesso enorme. Eu gosto muito do livro. **Acho que carrego a nostalgia do folhetim. E tenho bossa para escrever folhetim.**²⁰ (RODRIGUES. Entrevista concedida a J. J. Ribeiro. Rio de Janeiro, 26 nov. 1980a; grifos meus)

No fragmento, Rodrigues fala da compra de um romance americano pela empresa (*Diários Associados*) em cujo veículo de massa (*O Jornal*) colaborava e de fazer experiência de escrita de romance publicado em capítulos diários, com nome artístico de mulher. Embora a origem do nome inglês Suzana Flag seja incerta, especula-se que ele possa ter sido sugerido pelo diretor de *O Jornal* Leão Gondim de Oliveira ou pelo diretor geral Frederico Chateaubriand (Freddy

¹⁹ Nelson Rodrigues falou francamente sobre a relevância da dramaturgia e o desempenho como folhetinista, separando muito claramente ambas as coisas: “Escrevi *Meu destino pecar*, *O casamento* (sou das raras pessoas do país que gosta do livro), *Núpcias de fogo*, *Minha vida*, de Suzana Flag, *O homem proibido*, *Engraçadinha*, *seus amores e seus pecados* – em dois volumes, *dos 12 aos 18 anos e depois de 30 anos* –, *Escravas do amor*, um folhetim como o *Núpcias*. **Eu nunca me assumi como romancista**. Não tenho tempo. Preciso escrever para comer. **E a minha obra teatral é mais importante para mim**”. (RODRIGUES apud STEEN, 1982, p. 279; grifos meus) Mas, nem por isso, Rodrigues privilegiava um ou outro, fazia teatro (literatura) e tentava estabelecer-se no folhetim (cultura de massa). Levava estratégias do teatro para o folhetim, como ainda fazia o caminho contrário, levando-as deste para aquele. Deslizava entre a cultura de massa e a alta arte, já que o teatro no Brasil é elitizado e normalmente frequentado por um público pequeno. Ressalve-se a existência de um teatro popular na época, mas não era isso o que Rodrigues fazia.

²⁰ A tática usada por Rodrigues de proteger sua identidade de autor de romance por trás do nome Suzana Flag, uma vez decidido a escrever história em folhetim, conta no debate a partir de Huyssen. Corroboram a noção de que o folhetim rebaixa a reputação do dramaturgo e a de que o sucesso na cultura de massa é rejeitado pela crítica de arte.

Chateaubriand). Tem-se de concreto que naquela época “textos assinados por nomes estrangeiros ganhavam uma credibilidade maior” (AXOX, 2015, p. 11). Pode ser que Rodrigues tenha visto nisso um estímulo para subsidiar a criação de Suzana Flag.

Se escrevesse a sua história em *O Jornal*, Rodrigues evitaria que um romance estrangeiro fosse importado pelos *Diários Associados* e depois traduzido; além disso, receberia o crédito pela autoria da obra – como observou Freddy Chateaubriand naquela brincadeira: — “Fazer experiência nas minhas costas?” Na ocasião, Rodrigues, “ainda saboreando o tremendo sucesso de sua peça *Vestido de noiva*” (CASTRO apud SOUZA, 2015, p. 9), criou “uma história de amor em capítulos diários, com emoção suficiente para prender o público durante meses” (ibidem), *Meu destino é pecar*, da autora fictícia Suzana Flag.

A autoria de Suzana Flag chancelaria sua experiência de escrita de romance, pensada nos mínimos detalhes desde antes do começo para dar certo. Observe-se que esse “romance” não era o do cânone literário. Distingua-se deste em função do seu caráter de literatura industrial (que nem seguia à risca as exigências do que Huyssen chama de estética modernista, nem as desconsidera integralmente) publicada em veículos de comunicação de grande circulação.

Antes de terminar, uma última palavra com relação ao que foi tratado aqui. A “saída” encontrada por Rodrigues, passar-se pela escritora inventada Suzana Flag, deu tão certo que pode ter inspirado inconscientemente uma recriação: Myrna. A expressão “dar certo” pode ter aqui duas leituras. Uma seria que o ponto forte e estratégico de atuação no mercado da empresa capitalista *Diários Associados* (o folhetim melodramático) cumpriu tão bem o seu papel (funcionou no sentido de gerar retorno do investimento inicial) e, por isso, teve sua linha de atuação ampliada para outro produto (a coluna assemelhada a um consultório sentimental que oferecia serviço de aconselhamento ao leitor), no qual se vê também o investimento intelectual (na gerência da correspondência entre Rodrigues e pessoas reais e as inventadas por ele).

Outra leitura possível – feita de modo complementar – seria a da qualidade estética e da forma como a literatura de entretenimento (o folhetim rodrigueano) se relaciona com o público, afetando suas emoções e expectativas, na perspectiva da crítica literária. Aqui, ficam evidentes dois pontos para serem vistos com atenção. O de imediata percepção é a obra folhetinesca sendo desqualificada

como produto de cultura de massa pela estética modernista – a cujos critérios o romancista às vezes não fazia concessão, por escolha própria; optando, assim, por excluir-se voluntariamente deles.

O segundo ponto tem a ver com o sucesso. Naturalmente, não o sucesso de crítica, que o teatro do dramaturgo teve. O folhetim nelsonrodrigueano alcançou o sucesso de público, por ter sido muito vendido e por ter conquistado o gosto de vários leitores; mas não a atenção e o respeito da crítica – ao que parece, nem mesmo teria despertado nos pesquisadores o entusiasmo para fazer apreciações críticas dele, levando-se em consideração o vasto número de estudos realizados sobre as peças de Nelson Rodrigues²¹ e os pouquíssimos trabalhos publicados sobre o romance-folhetim do autor (a dita subliteratura). Os leitores, do ponto de vista da crítica literária, representam a cultura de massa que consome a literatura comercial, o empreendimento planejado e executado por Rodrigues, mas assinado por Suzana Flag.

Por fim, as cinco obras folhetinescas assinadas por Suzana Flag (*Meu destino é pecar*, *Núpcias de fogo*, *Minha vida*, *Escravas do amor*, *O homem proibido*), o folhetim assinado por Myrna (*A mulher que amou demais*) e os romances assinados por Nelson Rodrigues (*A mentira*, os dois volumes de *Engraçadinha, seus amores e seus pecados* e *O casamento*) são projetos levados a sério, nos quais Rodrigues põe sua energia criativa a acionar um repertório comunicativo (seja verbal, seja percepto-sensório) de modo a forjar efeitos nas cenas que constrói para impactar, a fim de mexer com o leitor e prender sua atenção. Mas não porque se traduziam em lucro financeiro para seu produtor e as empresas capitalistas que davam subsídio à sua publicação e distribuição, em primeiro lugar. O folhetim é, antes de tudo, um empreendimento significativo para Nelson Rodrigues, que produziu seus enredos folhetinescos²² na perspectiva de um exercício estilístico continuado.

²¹ Embora o autor tenha produzido reportagens, dramas, romances, crônicas e contos, é como dramaturgo que ele normalmente figura no imaginário coletivo. O fato de Rodrigues ter atuado de modo destacado na modernização da dramaturgia no país talvez seja a causa disso. O teatro (literatura) parece ter ficado marcado como o ponto alto de sua carreira.

²² Repare-se que, quando Nelson Rodrigues perde o encanto pelo sucesso, pela fama e pela bajulação (ver Tabela 1) ele aposenta Suzana Flag, seu pseudônimo, e assina *A mentira*, *Engraçadinha, seus amores e seus pecados* e *O casamento* (obra literária cuja estrutura se confunde com a de um folhetim) com a sua identidade. O gesto sugere, mais do que uma substituição de assinatura, a individualização do seu exercício estilístico.

2.5

A dimensão espetacular do folhetim

Vou considerar, nesta seção, um aspecto observado no objeto artístico de Nelson Rodrigues: a estética que dá uma dimensão espetacular à narrativa. Para trazer o efeito estético de espetáculo para o folhetim, o autor conta muito com a imagem – essencial na produção de efeitos em meios como teatro, cinema e televisão. As imagens maximizadas que Rodrigues cria teriam duas funções básicas: manter a ligação entre o seu romance-folhetim e o espetáculo popular e elevar a força do apelo afetivo da prosa encenada.

A fabricação do folhetim de Rodrigues é orientada pela exacerbação, técnica utilizada com o fim de intensificar a trama e fazer o leitor se emocionar ao ler o drama. Aplicando esse método, o romancista procuraria manter o elo de ligação do folhetim com a fonte melodramática e o excesso como carro-chefe da amplificação dos lances dramáticos de seus enredos. Lances esses cujos efeitos seriam produzidos a partir da união entre suporte imagético e exagero proposital.

A título de ilustração, veja-se o trecho de *O homem proibido*. Na cena, Sônia abre mão de Paulo no hospital, por amor a Joyce:

[...]

— Bem. O que eu queria dizer a você era o seguinte: ainda agora, coisa de uma hora, Joyce teve uma crise tremenda. Fiquei com medo, confesso, e só achei um meio de controlá-la. Imagine qual?

— Não faço a mínima ideia.

Sônia respirou fundo, antes de concluir:

— Como sei que ela é louca por você, eu disse que você também a amava.

— Você fez isso?

— Fiz! – e repetiu: — Fiz!

[...]

— Não sei se foi um absurdo. Mas, em todo o caso, um absurdo imposto pela vida. Paulo, você é um homem de coração. Impossível que não se comova diante da situação de Joyce. Eu lhe peço, Paulo!

— Nunca!

[...]

Não pôde mais. Foi como se os nervos, em tensão extrema, se partissem, afinal. Soluçando, deixou-se cair ao lado do corpo de Paulo, de joelhos, abraçou-se às pernas do rapaz, exclamando:

— Pelo amor de Deus!

Desorientado, com medo que aparecesse alguém e os visse naquela situação, ele a levantou, abraçou-a, enquanto ela repetia:

— Se me ama, faça isso!...

(RODRIGUES, 2007, p. 214-215)

Carregando o texto de exclamação, Nelson Rodrigues faz com que a língua revele sua potencialidade na realização estética para além dos efeitos necessários e equilibrados. A exclamação realça a fala, aproximando a escrita da vivacidade da oralidade. Produz um efeito de sentido pretendido naquela situação específica: transmite ao leitor a ideia de um momento de tensão.

As referências a respirar fundo e soluçar comunicam ao leitor o quão difícil está sendo ter aquela conversa. O gesto de deixar-se cair de joelhos e o de abraçar as pernas de outrem denotam estado de desespero. A ação de erguer quem estava no chão, entregue a um sentimento pungente, é uma resposta emocional ao que tinha acontecido antes. O abraço indica o conforto que se deseja transmitir a quem é envolvido pelos braços com ternura. E no abraço sugere-se que os corações tornam-se um só. A imagem do gesto apela para a percepção sensível do leitor.

O avivamento da imagem visa proporcionar ao leitor a experiência mais forte da cena. À medida que a figura fictícia ganha vida nas dramatizações de Rodrigues, o corpo da mesma é evidenciado como um componente que ajuda a tornar a imagem mais intensa. Repare-se em como o casal dona Ana e doutor Maciel se comporta durante a conversa sobre sua filha Lúcia no seguinte trecho de *A mentira*:

[...]

— Achei uma solução para o caso de Lúcia.

Pausa. Dona Ana pergunta, a medo: “Qual?” Ele estaca diante da mulher:

— Vou tirá-la daqui. Compreendeu?

Não. Dona Ana não compreende. Atônita, indaga: “Como?” E ele:

— Claro! É evidente que ela não pode ficar aqui, nesse estado. Por enquanto não se nota nada. Mas depois? O golpe é levá-la para fora. Assim ninguém sabe, ninguém vê e pronto.

— Você concorda, então, com o filho?

Doutor Maciel irrita-se:

— Não posso discordar, nem concordar. É um fato consumado. Aconteceu e está acabado. A solução, única aliás, é despachá-la.

Há um silêncio. E, súbito, vem a objeção de dona Ana:

— Mas eu não posso deixar minha casa. Afinal eu não sou mãe de uma única filha e...

Com o charuto entre os dedos, o marido corta:

— Claro! Você precisa ficar à testa da casa, tomando conta da casa.

Dona Ana ergue-se, desconcertada:

— Você iria sozinho com Lúcia? Só vocês dois?

Ele confirma, cordialíssimo:

— Exato. E já tomei as minhas providências. Um rapaz do escritório tem uma fazendola, lá nos cafundós do Judas. É um fim do mundo. Felizmente, o meu

sócio é pessoa de minha absoluta confiança. Confio nele como em mim mesmo. Vou com Lúcia.

Dona Ana encara com o marido:

— Não.

— Como?!

E ela:

— Absolutamente. Eu não quero, nem admito!

Com o dedo mindinho, doutor Maciel bate a cinza do charuto. Aproxima-se, estupefato: “Vem cá: quem é você para admitir ou deixar de admitir?” Dona Ana ergue o rosto. Explode, na primeira fúria de sua vida matrimonial:

— Eu leio o seu pensamento, Maciel! Sei o que você quer! Mas olha: a mim você não engana! E eu o mato, por essa luz que me alumia, eu o mato!

Parecia uma louca.

(RODRIGUES, 2010, p. 86-88)

O movimento e as reações emocionais expressas pelo corpo da personagem dão veemência à cena. Afetam as emoções do leitor, no processo de interação deste com o texto escrito. O movimento e o corpo que encena reações emocionais seriam, portanto, peças-chave da elaboração da imagem intensificada da escritura cênica de Nelson Rodrigues.

A minha alusão à dimensão espetacular do texto do folhetim justifica-se porque Rodrigues trabalha a noção de espetáculo justamente no processo construtivo de imagens, vinculadas com a representação cênica, na narrativa. Para animá-las, utiliza o gesto para indicar reações emocionais da personagem no teatro performativo, movimento, diálogo, sons e um grande número de marcações de cena – modo de o organizador do discurso dar destaque à sua intenção pelo viés comunicacional.

Nessa concepção de narrativa folhetinesca, o movimento, o diálogo e o gesto da personagem sugerem sentidos ao público leitor. Inspirado na dramaturgia melodramática, Nelson Rodrigues explora os gestos do corpo da personagem na composição cênica do folhetim a fim de comunicar bem e diretamente a ideia ao leitor e deslocar para a ação do drama o vigor e a capacidade de afetar que o gesto tem no espetáculo ao vivo.

Veja-se a passagem a seguir. O trecho traz um recorte de *Meu destino é pecar* em que as reações emocionais levam a personagem a realizar gestos excessivos um após o outro, remontando-se ao estilo melodramático.

Paulo não queria se convencer. Quando chegara, a mulher já estava naquele estado, transformada naquela coisa abjeta, inumana. Gritava (e todavia não conseguia chorar): “Isso’ não é ela! não é, estão me enganando!” E sua dor, severa, enxuta, sem uma lágrima, tocada de loucura – era horrível de se ver. Paulo

voltara correndo para a fazenda – não havia meio de acreditar. Foi de quarto em quarto, batendo as portas, nas salas, gritando: “Guida! Guida!” No quarto dela, abriu o guarda-roupa e, de repente, tomado de loucura, abraçou-se com os vestidos vazios, para sempre vazios do corpo adorado. [...]

[...]

[...] Em meio à vigília, Paulo saíra e fora, com um ódio frio e lúcido, matar a tiros, um por um, os cães. E foi outra coisa que impressionou, aquela matança de cães – feita com uma pontaria quase científica. Um só sobreviveu, porque se esgotara a munição. Este ainda vivia, preso, enjaulado – chama-se Nero –, e guardava, intacta, a ferocidade dos companheiros, aquela ferocidade que estraçalhara Guida. (RODRIGUES, 2013, p. 24-25)

Observe-se como Rodrigues traça a imagem com linhas fortes através do discurso. O discurso é o instrumento usado na construção de painéis impressionantes, intensificados pela veemência do jogo verbal. Enunciando de maneira exacerbada, Rodrigues destaca e aciona determinados itens do conteúdo imagético, fazendo do quadro visual que compõe para o leitor apreciar uma imagem potencialmente afetiva, inquietante, chocante.

O criador de imagens estimula a percepção do leitor para a cena, sem truncar o fluxo de acontecimentos da narrativa. A linguagem literária dá origem a uma imagem; a imagem conta uma história, que vai virar uma nova imagem – como se vê no trecho em que Nelson Rodrigues sugere para o leitor quão devastado Paulo ficou pelo fim trágico de Guida, que foi estraçalhada por seis cães, caracterizados na trama como “lobos” e “ferozes” (ibidem, p. 23).

A ação do drama flui com energia e velocidade. As imagens exacerbadas e os gestos que deslocam a encenação para o corpo vão intensificando a tensão do espetáculo dramático. Como afirma Luiz Arthur Nunes (2005), “Nelson faz dos impulsos emocionais as motivações por excelência de [suas personagens], colocando em segundo plano as faculdades intelectuais”. Impulsos esses que “não teria[m] maior significado se permanecesse[m] no plano descritivo: seu alcance, na realidade, reside no fato de traduzir[em]-se numa ação de espantosa força dramática, de ricas sugestões poéticas e de fascinante teatralidade” (ibidem).

Veja-se outra passagem – entre várias – em que Rodrigues mostra sua veia melodramática na imagem que cria. Lídia ia contar a Leninha, mulher de seu primo Paulo, coisas relacionadas ao passado deste que a nova integrante da família desconhece. As duas estão no quarto do casal – que mal chegara à fazenda Santa Maria, na volta do matrimônio recém-contraido e já se vê envolvido numa rápida sucessão de eventos.

Sentaram-se na cama. Naquele momento, sentiam-se unidas pelo mesmo sentimento de perigo mortal. Um obscuro instinto dizia-lhes que havia no ar, nas coisas, nas pessoas, em tudo naquela casa – uma desgraça iminente. Olharam-se um momento, as mãos de Leninha juntaram-se às de Lídia, como procurando uma proteção contra uma ameaça sobrenatural. Ela falou num sussurro:

— Você sabia que seu marido era viúvo?

— Claro, sabia. Que é que tem?

— Era viúvo... Meu Deus! Ali, você está vendo, ali!

— Onde?

Alguma coisa se movia no fundo do quarto, perto do oratório. As duas se levantaram, dominadas pelo mesmo terror. Um vulto, alguma coisa que não seria, que não podia ser humana.

Lídia parecia louca, apontava:

— A “outra”. Voltou. Ali!

(RODRIGUES, 2013, p. 19)

Repare-se na exposição. Expressões como “perigo mortal”, “obscuro instinto”, “desgraça” saltam da construção da imagem que, mais que dar uma ideia da situação do momento, direciona o leitor ao encontro do fulcro dramático. Funciona como preparação dramática, para a apreensão do fluxo de eventos e do diálogo.

O relato de Lídia fica em suspenso porque “alguma coisa”, um “vulto”, “alguma coisa que não seria, que não podia ser humana”, teria aparecido de repente. Veja-se que a tal manifestação – da ordem do fantástico – é retratada com capricho na dose de emoção. A dúvida intencional sobre a aparição do suposto espírito da “outra”, a primeira mulher de Paulo, é um lance dramático que contribui para fazer da situação, o pavor das moças que podem ter experimentado o inominável, um espetáculo.

A maximização do contexto situacional, através da mobilização de componentes estruturais do enredo que potencializam o impacto da imagem construída e da linguagem gestual que indica reações emocionais da personagem, estaria a serviço do que se havia nominado dimensão espetacular do folhetim. Observe-se a exploração da dimensão espetacular na continuidade do trecho do suposto surgimento da “ameaça sobrenatural”.

Perto do oratório alguma coisa se mexia, com os movimentos lerdos e pacientes de um monstro submarino. Lídia levou a mão ao pescoço, como se dedos invisíveis a estrangulassem. Leninha teve vontade de gritar, gritar, chamar por alguém, mas ficou muda e imóvel, vendo “aquilo” crescer, expandir-se. Sentia-se próxima, cada vez mais próxima da loucura: sim, acabaria enlouquecendo se... Então, bateram na porta, uma, duas, três vezes. Oh, graças a Deus, alguém que chegava, era um socorro que vinha para arrancá-la daquela atmosfera de delírio. Ela e Lídia

despertaram do encanto mortal que as prendia; correram, desesperadas, para a porta, abriram. Era d. Consuelo, severa e hostil na meia-luz do corredor.

— Ali! Ali! – pôde dizer Leninha.

— Ali o quê?

— Uma coisa, na sombra – e repetia. — Uma coisa!

— Se mexendo – continuou Lídia –, uma coisa se mexendo! Lá dentro, titia, perto do oratório!

Seus olhos guardavam o terror daquele momento; levou a mão ao rosto, parecia chorar. D. Consuelo olhou para uma e outra; uma cólera surda começava a crescer no seu peito. Puxou Lídia pela mão; e como a outra quisesse resistir, tomada de um medo maior, balbuciando “não! não!”, a velha arrastou-a, com a sua força inesperada de mulher nervosa!

— Você não se faça de tola, Lídia. Não se faça de tola!

Leninha, aterrada, via as duas; aquela briga de mulheres dava-lhe uma angústia intolerável, uma espécie de repugnância que a crispava toda. E seguiu uma e outra, entrou no quarto, também como se alguma coisa mais forte do que sua vontade a atraísse, uma fascinação maléfica e irresistível:

— Então onde é que está a coisa? Quêê? Sua mentirosa!

— Perdão, titia! Eu não faço mais!

Não havia nada; “aquilo!”, aquele ser indefinível que parecia um monstro marinho, desaparecera. “Foram os meus nervos!”, pensou Leninha, ali não tinha nada. D. Consuelo repetia:

— Mentirosa! Não viu nada! Quis meter medo à outra! Mentirosa!

(ibidem, p. 20-21)

Certos momentos da ação trazem para o leitor a experiência de alívio dramático, inserido no contexto através de passagens que suscitam o riso por seus elementos de comicidade ou pelo ridículo, para minimizar as tensões – que em seguida já são intensificadas. A curtíssima preparação dramática (quando há) e o acúmulo de passagens chocantes, não raro, culminam na quebra de expectativa do leitor. Como se vê ao final do trecho acima: quando se espera que algo mais vai acontecer: “Não havia nada”. O leitor percebe terem sido criadas expectativas a partir do que pistas falsas indicaram; caíra no engodo do folhetinista. A imprevisível guinada muda subitamente a situação na narrativa.

Ao perfazer a espetacularização do folhetim, Nelson Rodrigues explora a redundância a todo o tempo. Surpreendentemente, a insistência nas mesmas ideias – o que alguns chamam de gosto duvidoso do autor – acaba operando como mais um intensificador do apelo afetivo no drama, conforme se pode perceber no trecho a seguir. Lídia havia saído, Leninha e dona Consuelo conversavam.

— Depois que a “outra” morreu, a “outra” morreu aqui, dormiu nesse quarto mesmo, na sua cama, por sinal. – E acrescentou, sublinhando, com um sorriso enigmático: — Naquela cama!

— Qual era o nome dela? – [Leninha] perguntou, numa súbita curiosidade.

D. Consuelo abaixou a voz:

— Da “outra”? Ah, o nome? Era... Guida. Quer dizer, Margarida.

[...]

— Pois é: quando ela morreu, foi uma coisa horrível. — Lídia ficou assim, variando, não está normal, você deve ter reparado. Ela pensa que Guida vai voltar; está certinha de que ela voltará um dia, que vai fugir da sepultura. Lídia também pensa que ela pode estar aqui, sobretudo nesse corredor, andando o dia todo por ele.

[...]

— Como é que ela morreu?

D. Consuelo excitou-se. Ela mesma não soube por que começou a falar em surdina, como se pudesse ter alguém lá ouvindo.

— Você quer mesmo saber, quer? Não vai ficar impressionada demais? Sobretudo sabendo que está dormindo na mesma cama...

As duas olharam, então, para a cama, que parecia guardar, ainda, as formas da morta.

(*ibidem*, p. 22)

Além da redundância, o clichê tem uma participação fundamental no enredo do folhetim: atrair o leitor. Seduzi-lo a continuar atento à história e a experimentar os momentos de emoção que esta lhe proporciona. Conforme escreve Pina Coco (2003): “tal como no teatro grego, o que atrai não é a surpresa da intriga, muito pelo contrário, mas a da encenação”. Rodrigues não apenas utiliza, mas também brinca com o clichê no folhetim a fim de ampliar o vigor e o fascínio do espetáculo em sua trama.

Ou por outra, seu folhetim transgressor, exagerado, é produzido a partir do clichê, em vez da situação realista – o que o aproxima da técnica da cultura de massa. Nelson Rodrigues é um usuário inteligente, requintado, do que tem de mais massivo, grosseiro, na cultura de massa. Ele trabalha de modo preciso com o lugar-comum para gerar o efeito do grande espetáculo. No entanto, não se mantém na simplificação do simples. Traz o simples para desestabilizar. Joga com o clímax, o anticlímax e o clichê melodramático.

A título de exemplo, logo no início de *A mentira*, o leitor descobre que Lúcia está grávida não se sabe de quem. A gravidez da adolescente de 14 anos abala toda a família. Doutor Maciel, o pai da menina, levanta suspeita sobre os três genros. As esposas ficam aborrecidíssimas, depois começam a desconfiar dos maridos. A mãe é acusada pelo patriarca de não ter tomado conta da filha caçula. A ligação entre as cinco irmãs fica estremecida.

O desconhecimento do genitor é o causador dos desentendimentos na família de Lúcia. Mais para o final do enredo, Nelson Rodrigues²³ reserva esta surpresa para o leitor:

Então, Aparício experimentou uma necessidade súbita de sair, caminhar, de ir para um lugar onde não visse as caras familiares, que já não suportava mais. Fora de si, deixa a casa e começa a andar sem destino. Houve um momento em que se surpreendeu a falar sozinho. Ri, numa tristeza mortal: “Bom sinal” – é o que pensa. De repente, ouve uma voz de homem:

— Aparício! Aparício!

Vira-se e dá de cara com Telêmaco, um velho amigo dos tempos de solteiro, que não via há meses. Telêmaco, que era um cidadão expansivo, absorvente, trava o seu braço, arrasta-o: “Vem ouvir a maior!” Caminham pela calçada e Telêmaco pergunta:

— O médico de vocês ainda é o doutor Godofredo?

— É. Por quê?

E o outro, divertidíssimo:

— Pelo seguinte: a mãe da minha sogra tem uns duzentos anos. Para ser exato: oitenta. Pois bem. Um dia destes, a velha apareceu com umas erupções na pele, uma espécie de brotoeja. Vai ao doutor Godofredo e...

Aparício o interrompe:

— Aguenta a mão aí que eu já volto. Espera, ouviu?

A verdade era esta: Aparício acabara de ver o doutor Maciel.

Largou o amigo, atravessou a rua e foi abordar o velho, quando este já dobrava a esquina.

[...]

Enquanto Telêmaco esperava Aparício, passou outro amigo. Telêmaco fê-lo parar: “Vem ouvir a maior!” Era ainda o caso do doutor Godofredo que não chegara a concluir. Refere que a mãe de sua sogra, uma velha de oitenta anos, fora ao médico e que este, depois de examiná-la anuncia: “A senhora vai ter neném!” A princípio, todo mundo pensou que fosse pilhéria, embora de um gosto duvidoso. Mas o doutor Godofredo estava realmente convicto, reafirmava: “Batata!” A velhinha e uma acompanhante saíram de lá aterradas. A cliente seguinte era uma menina de oito anos, que se fazia acompanhar da mãe. Doutor Godofredo espia a garganta da garota e vira-se para a mãe:

²³ Saindo em defesa da sua criação romanesca, o autor eleva o tom do esclarecimento: — “As relações humanas, mesmo as mais íntimas, se constroem sobre a mentira, e dela extraem sua melhor carga de poesia. Chego mesmo a pensar que a verdade é uma coisa hedionda, feita para habitar os asilos de psicopatas incuráveis. O que aconteceria se os casais, dispensando a máscara da hipocrisia que os sustenta, resolvessem usar da verdade em seu convívio diário? Seriam todos apunhalados, pela realidade mais pungente, e estariam destruídas as bases que nos fazem acreditar que o mundo é um lugar habitável. [...] Vivemos de imagens ideais, de abstrações ideais, que se afastam da verdade. Somos amados não pelo que somos, mas pelo que aparentamos ser. Pois se algum dia surgíssemos para a luz com a nossa verdadeira fisionomia, seríamos rejeitados por nossa mãe, por nossos irmãos, por nossa noiva ou esposa. O convívio humano se erige a partir do disfarce, mais ou menos acentuado. Daí a importância da mentira, que permite que os homens se amem. Ao preceito divino de “amai-vos uns aos outros”, dever-se-ia acrescentar: “menti-vos uns aos outros”, com desfaçatez e convicção, para que os crimes, as guerras, as catástrofes possam ser evitados. [...] O mundo vai mal por carência de mentira. É o que eu procurei demonstrar em meu romance. É necessário que nos aperfeiçoemos na arte de mentir, de maneira a que o façamos construtiva e piedosa. Pela mentira consolaremos o aflito, aliviaremos o frustrado, alimentaremos as esperanças de quem já as perdeu. Mentira é caridade, no seu mais alto sentido. Sejamos caridosos, cada vez mais caridosos – ou, o que vem a dar na mesma – sejamos mentirosos”. (RODRIGUES, 2010, p. 167-169)

— Sua filha vai ter neném!

Era demais. A santa senhora teve um chique, ali mesmo. Doutor Godofredo insistia: “Vai ser mãe. Nunca me enganei, ora essa!” Então, já não foi possível a menor dúvida: o homem estava louco. E o sintoma único da insanidade mental era esse. No mais, comportava-se como qualquer outro mortal, parecia de uma lucidez, de uma normalidade perfeita.

(RODRIGUES, 2010, p. 149-152)

Lúcia nunca esteve grávida. O diagnóstico não passara de um absurdo dito por um médico insano. O leitor é enganado pela intriga, que sustenta a mentira²⁴ idealizada pelo autor.

Observe-se Rodrigues fazendo uso do clichê em *Escravas do amor*. Ricardo namorava Malú, mas era mesmo apaixonado pela mãe dela, dona Lígia. Já que não podia amar uma senhora casada, o rapaz consolou-se com aquela que tinha alguma coisa de dona Lígia, de sua carne, seu sangue: sua filha. Um evento torna mais complexa as relações entre as envolvidas nesse triângulo amoroso. No dia em que ia pedir Malú em casamento, Ricardo se retira com ela para uma sala. O que houve lá dentro é revelado ao leitor por meio da alternância entre diálogo e construção da imagem da cena.

— Logo que papai e mamãe saíram, Ricardo fechou a porta, por dentro...

E à medida que ela falava, muna voz igual, monótona, sem excitação e sem brilho, a cena ia-se reconstituindo, nítida, viva, em todas as imaginações. Com efeito, logo que o dr. Carlos e D. Lígia se afastaram, Ricardo, que parecia muito calmo, foi dominado por uma grande excitação. Dirigiu-se à porta, fechou por dentro; e encaminhou-se, então, para Malú. A moça sobressaltou-se. Via que tudo aquilo era esquisito e que o namorado não estava em si. Estranhou:

— Que é que há, Ricardo?...

— Malú, Malú...

Olhou-a profundamente, tomou-lhe as mãos. Depois, tentou abraçá-la. Ela se quis desprender, fiel ao juramento que fizera a si mesma de não se deixar beijar, a não ser exatamente no dia do casamento, depois da cerimônia religiosa. Mas Ricardo insistiu:

— Um beijo, só um...

E pedia com desespero, como se disso dependesse a sua vida. A sua felicidade, todo o seu destino. Malú continuava sem compreender a atitude de Ricardo. Experimentava um sentimento de espanto e de medo. Podia-se ter deixado beijar; mas uma espécie de maldade a possuiu e era mesmo de sua natureza feminina ser intransigente nas pequenas coisas.

— Eu vou pedir sua mão daqui a pouco. Que é que tem de mais? Não seja assim!

— Mas nós não combinamos? Você concordou.

²⁴ O efeito cômico resultante deste exemplo, em que o escritor prepara o engodo em que o leitor deve cair, faz com que a trama melodramática se precipite numa virada de humor. Esse anticlímax grotesco em vez de resultar em simples comichidade, revela-se, em contraste com o contexto, uma estratégia requintada de humor. Diante a insistência na explicitação da insensatez do diagnóstico médico, desaparecem todas as razões (morais e práticas) do drama familiar. Assim, as bases dos padrões controladores da sociedade veem-se inevitavelmente desqualificados.

E como ela resistisse ainda, já numa espécie de pirraça, ele disse:

— Sabe por que eu quero beijar você? – baixou a voz – Porque eu vou morrer, Malú – e acrescentou, com uns olhos de alucinação – Vou morrer na sua frente, você vai assistir à minha morte... Será esta a minha vingança.

Naquele momento Malú poderia ter gritado, e se o fizesse, quem sabe se não teria evitado tudo? Mas envergonhou-se, por antecipação do escândalo. Viu, imóvel, sem uma palavra, Ricardo recuar e tirar o revólver. Quis pensar que era brincadeira; talvez estivesse representando uma comédia para conseguir o beijo. Ainda pensou: “Pois sim. Só se eu fosse boba”. Ricardo levou o revólver à frente. E ela, parada, só olhando.

Mas mesmo que quisesse, não conseguiria articular uma palavra. Era como se estivesse possessa. Ricardo apertou então o gatilho, no mesmo instante em que ela fechava os olhos. Sentiu o cheiro da pólvora; ouviu o baque do corpo. Abriu a medo os olhos, levando a mão ao peito; e por algum tempo – não soube quanto – olhou o noivo, percebendo que a morte deveria ter sido instantânea. Nem aí pode gritar ou se mexer de onde estava. Havia dentro de si uma sensação persistente de sonho ou de loucura. “É impossível que isso tenha acontecido”, era o que pensava, sem desviar a vista de Ricardo, ao mesmo tempo que a porta estremecia e era, afinal, arrombada. “Eu devia estar beijando Ricardo; e chorando”... Dizia isso a si mesma e, entretanto, permanecia ali, rígida, sem uma lágrima.

(RODRIGUES, 1946, p. 18-19)

Com a morte de Ricardo, o conflito entre Malú e dona Lígia ganha dramaticidade excessiva. Os lances dramáticos da trama vão tensionando a oposição entre as personagens. Cenas de impacto vão dando mais emoção para o leitor.

Nelson Rodrigues opera a experiência do clichê de diversas maneiras em *Meu destino é pecar*, como em todos os seus romances, para o leitor criar empatia pelos personagens ou demonstrar repúdio por eles. A própria rivalidade entre Paulo e Maurício é um exemplo de relação fraternal banalizada por ser muito repetida. Entretanto, soma-se a isso a caracterização das personagens: Paulo possui defeito na perna, anda mancando, é impaciente, brutalizado, desmazelado; Maurício é dono de uma beleza sem igual, uma voz envolvente, é charmoso, sedutor, conquistador.

Essa distinção entre os homens acrescenta complexidade à relação de irmãos que se odeiam, na medida em que os estereótipos reforçam a aversão entre eles. A trama vai tornando tão intenso quanto complexo o folhetim melodramático de Rodrigues, “um gênero simplista, mas não por isso simples” (COCO, 2003).

O folhetinista cria uma série de situações para explicitar, ou melhor, amplificar, a beleza que sobressaía em Maurício. Para tanto, utiliza a personagem

como mediadora. Dona Consuelo toca no assunto indiretamente, ao prevenir Leninha:

— Você vai conhecer Maurício. Quero lhe avisar que ele é um perigo, para qualquer mulher, seja ela séria ou não.
(RODRIGUES, 2013, p. 26)

Leninha, ao ser apresentada ao cunhado, fica perdida, sem jeito, diante do rapaz. Tanto é assim que chega a despertar a atenção de observadores:

Leninha ergueu de novo os olhos, num esforço. “Como eu sou boba!” Devia estar sendo observada; e, realmente, estava, por duas pessoas, pelo menos a sogra e o padre Clemente. D. Consuelo olhava a nora com avidez, numa curiosidade aguda de mulher, procurando notar as reações, ver bem as impressões da moça, nos mínimos reflexos fisionômicos. O padre também prestava a máxima atenção; era como se ele considerasse aquela banal apresentação um acontecimento, um marco na história daquela família. Já Paulo parecia indiferente.
(ibidem, p. 29)

Leninha luta inutilmente contra seus impulsos. Exaspera-se:

[...] Maurício era – tinha que reconhecer – uma dessas figuras de homem que uma mulher não esquece. Não que não queira, mas porque não pode esquecer. Parecia o quê, Nossa Senhora? Parecia um moço-deus, com a sua pele branca, a palidez, os traços finos, o cabelo que parecia tocado de sol, os olhos de um azul profundo, o queixo, o nariz, a boca, tudo nele era belo, perfeito e viril. “Foi por isso que ela me avisou, por isso.” Teve ódio da sogra, que previra aquela impressão; do marido, que nunca seria tão bonito. Comparou os dois e teve um desprezo absoluto pelo homem com quem casara, um desprezo pelo seu defeito físico, pelo seu andar, pelos seus modos, pelo seu desleixo, por tudo.
(ibidem)

Não tendo dúvida de estar em desvantagem, Paulo, o irmão do “moço-deus”,

[...] curvou-se para [Leninha], sussurrou, com um vinco de amargura na boca:
— Eu sou tão mais feio, não sou?
(ibidem)

Não só a beleza de Maurício é aumentada, mas também a perturbação que ele – “um homem que se presume irresistível (e que, de fato, o era, ou quase)” (ibidem, p. 70) – causava às mulheres. Perturbação, aliás, que se remete à ameaça sobrenatural aterradora, ao medo do monstro, ao ficar na memória das mulheres. Lídia diz à Leninha:

— [...] Quando ele quer, nenhuma de nós consegue resistir! [...]

[...]

— [Maurício] acha que nenhuma mulher pode resistir a ele. Não se meta com ele, Leninha, fuja! Fuja de Maurício! Quando ele quer – e Lídia baixou a voz – ninguém resiste, nem você, nem ninguém!

[...]

[...] — Diante de um homem assim, nós não somos nada. Leninha...

[...]

— ...o beijo dele é uma coisa que uma mulher não esquece nunca, nem que viva cem anos. A carícia dele é uma marca que fica na alma da gente.

(ibidem, p. 65-66)

Veja-se como Paulo cria toda a situação que força Leninha a casar-se com ele. Ou como Rodrigues aborda o clichê do casamento arranjado.

Infeliz no segundo casamento, Castro, o pai de Leninha, “chegara a um ponto extremo de decadência pessoal” (ibidem, p. 84). Andava desleixado, metido “nos botequins inqualificáveis, tendinhas da pior frequência” (ibidem). Numa dessas, ele conhece Paulo, que se entregara à bebida depois da morte de Guida. Os dois desgostosos acabam se unindo.

Um dia, após uma bebedeira, Paulo leva o companheiro para casa. E é assim que tudo começa. A partir daquele dia, o viúvo rico, dono de fazenda, entra na casa e na intimidade da família do amigo de bar. A senhora deste e o próprio conspiram para prender o rapaz. Castro se encarrega de fazer a propaganda de Leninha para o amigo; sua esposa tenta, por meio de um trabalho de persuasão, fazer Leninha aceitá-lo por seu esposo – pois ali estava a chance de garantir uma vida melhor para o pai bêbado e sem emprego certo, as irmãs Netinha, de 17 anos, Graziela, de 13, e sua madrasta, a interesseira dona Clara; viviam todos com dificuldade, numa moradia precária, mal tendo como se alimentar.

Paulo promete uma perna mecânica a Netinha e, depois disso, conquista de vez o apreço dos conspiradores. Netinha vê “com a melhor das intenções deste mundo” (ibidem, p. 86) a união da irmã com o moço. Leninha continua inflexível na recusa daquele despautério. Porém, Paulo trata de se aproximar dela.

[...] [ele segurou] Leninha por um braço; a moça até assustou-se. Estavam sozinhos no portão, pois d. Clara acabara de entrar. Leninha achou naquele gesto confiança, intimidade demais. O rapaz disse-lhe, com um sorriso ambíguo, um sorriso de uma antipatia única:

— Como é?

(Que expressão ordinária – “como é”.) Ela ficou parada, sem compreender. E ele:

— Eu vou dar a perna mecânica à sua irmã.

E teve vontade de dizer “ora essa!”, mas, enfim, calou-se, querendo ver o resto.

— Eu não mereço nada? – o sorriso tornou-se mais ambíguo, um sorriso de revoltar o estômago.

Como Leninha continuasse sem dizer nada, interrogativa, ele se definiu:

— Não mereço... um beijo? Pela perna mecânica?

Ela quase perdeu a cabeça. Teve vontade de dizer tanto desaforo! Só uma coisa a impediu de esbofetear aquele homem. A perna mecânica. “Esse bêbado”, foi o que pensou, cerrando os dentes. Ainda assim, apesar da perna mecânica que podia não vir, disse:

— Miserável!

Quis sair dali, abandoná-lo, deixá-lo falando sozinho. Mas ele a segurou quase na altura do cotovelo, com a mão que parecia de ferro, imprimindo na sua carne a marca dos dedos. Quis soltar-se, mas estava presa, presa de verdade. O sorriso ambíguo desapareceu dos lábios; seus olhos exprimiam uma maldade sem limites.

— Você não deve fazer isso com o seu... noivo.

— Meu noivo, você? Está maluco!

— Você vai ver. Ainda não sou...

Ela interrompeu-o:

— E não será nunca! Largue meu braço, está me machucando!

— ...ainda não sou, mas serei amanhã. Só se eu não quiser.

— Larga o meu braço ou não larga?

— Depois do beijo.

— Quer que eu faça um escândalo?

Ele hesitou um momento e soltou a moça. Livre da dor, ela disse baixo para não chamar atenção:

— Eu já sabia que você não prestava. Mas nunca pensei que fosse tão canalha!

— Pois então você será noiva amanhã desse canalha. Vá se preparando.

— Nunca! Ouviu! Nunca!

— Veremos.

(*ibidem*, p. 87-88)

A partir desse contato de Paulo com Leninha, a aproximação – para ele o começo da transformação de desconhecidos em algo mais – recebe um tratamento espetaculoso. Usando a criação de imagem, que traz emoções para o leitor, Rodrigues elabora um discurso bastante atraente no drama. O discurso transporta o leitor de sua realidade para a emoção da cena.

[...] No dia seguinte, pouco depois do almoço, Paulo apareceu, visivelmente bêbado (outra vez!). Mal equilibrando-se nas pernas, pediu:

— A senhora dá licença, d. Clara, eu quero falar um instantinho com Lena.

— Ora! Pois não! – disse d. Clara, saindo, com uma amabilidade falsíssima.

Ele, então, balançando o corpo, perguntou, sumariamente:

— Quer ou não quer casar comigo?

— Está doido! Completamente doido!

— Então, minha filha, sua irmã não vai ter perna mecânica, coisa nenhuma e, além disso...

Ela esperou. E Paulo:

— ...vou meter seu pai na cadeia, porque ele é um ladrão! Ouviu bem: um ladrão!

(*ibidem*, p. 89)

— Mentira! – [Leninha] balbuciou. — Seu mentiroso!...

E teve a crise de desespero. Avançou de punhos fechados, bateu no peito dele, até o momento em que foi solidamente dominada, segura pelos pulsos. Ele ria, sem rumor, aquele seu riso silencioso, quase sinistro.

— Mentira? – tinha agora na boca uma expressão feroz. — Ah, é?! Ponho o seu pai na cadeia! Quer ver?

E como Leninha continuasse dizendo, entredentes, “mentiroso, seu mentiroso”, ele começou a gritar:

— Castro! Castro!

O velho veio correndo. Viu a filha dominada pelos pulsos, perguntou:

— Mas que é isso, que é isso?

Leninha gritou:

— Ele chamou o senhor de ladrão, papai! Esse miserável!

D. Clara tinha entrado também e assistia, com os olhos muito abertos, sem um gesto.

Então, houve a coisa pior, mais dolorosa, a coisa que até agora fazia Lena sofrer, crispar-se toda. Paulo largou-a no meio da sala, pegou com as duas mãos o velho pela gola do paletó, sacudiu-o violentamente, sem que o pobre-diabo fizesse uma tentativa de reação.

— Você roubou ou não roubou?! Diga! Ela não acredita, diga!

Ele olhava para todos os lados, como um animal acossado; parecia procurar um socorro, uma possibilidade de fuga. Mas a própria mulher, fria, neutra, aconselhou:

— Diga, é melhor dizer: não adianta negar!

— Pode me largar, eu digo... – estava quase chorando; e olhava para a filha com um ar intolerável de quem pede perdão.

(ibidem, p. 89-90)

— Roubei, sim, Lena; roubei – e começou a chorar (oh, que coisa horrível um homem chorando, chorando; e sobretudo quando esse homem é pai da gente).

Paulo fez questão de tudo, do mínimo detalhe, para que a moça não tivesse mais dúvida de espécie nenhuma.

— Como foi, conte a ela como foi, anda! – sacudiu o velho.

— Ele me mandou receber o aluguel de umas casas. – Castro não havia meio de levantar os olhos. — Eu gastei...

— Quanto? – insistiu Paulo. — Quanto?

— Dez contos – falou tão baixo que ninguém ouviu.

— Mais alto!

— Dez contos.

— Viu? – Paulo virou-se triunfante para Leninha. — Dez contos. O aluguel de umas casas que minha família tem aqui. Roubou, não teve vergonha... Canalha!

— Meu Deus! – gemeu Lena.

— E agora? Você já sabe. Sou ou não seu noivo? – falava quase na cara de Lena.

— Não! – gritou. — Preferia morrer cem vezes, preferia...

— Então, está certo. Seu pai vai, já, já, comigo, para a polícia!

— Lena, Lena! – choramingou Castro. — Minha filha!... Minha filhinha!...

Fria, fria, sem emoção de espécie nenhuma, d. Clara advertiu somente:

— Veja o que você vai fazer, Lena!

— Já disse que não, pronto!

— Bem, d. Clara, eu espero até amanhã. Amanhã apareço aí.

(ibidem, p. 90-91)

[...] [Castro] [u]ma vez pareceu reagir contra essa humildade abjeta: teve um assomo de dignidade:

— Não se case, minha filha. A única coisa que justifica o casamento é o amor.

— Amor coisa nenhuma – interrompeu d. Clara. — Isso não existe mais. Amor não alimenta ninguém. Ninguém vive de brisas. – E concluiu, definitiva: — Bobagem!

Mas ele insistiu, queria se redimir:

— Não quero que digam depois que minha filha sacrificou-se por mim. – E acrescentou: — Sou um pai indigno; não mereço sacrifício!

Levantou-se, com os olhos cheios de lágrimas. Mas d. Clara não largou mais Leninha: chamou-a de filha sem sentimento. Se ela tivesse sentimento, não permitiria nunca que o pai fosse preso como ladrão. Nunca!

— Mas eu não gosto desse homem! Tenho horror desse homem! Sabe o que é horror, sabe?

D. Clara ridicularizou-a:

— Você é romântica demais! Você pensa que alguém mais se casa por amor, pensa mesmo? Ah, minha filha, você está muito enganada! Eu posso falar porque me casei duas vezes. Eu também era assim, mas hoje! Então não vejo o meu caso e o de tantas que eu conheço! No fim de uma semana, minha filha, marido e mulher apenas se toleram, só! Ora, amor!...

E defendia uma tese de mulher interesseira: o maior inimigo do amor é a falta de dinheiro. Sem dinheiro, a mulher perde a beleza, o gosto de viver, a elegância, trabalha. Quando o marido ganha pouco, o lar é uma estiva e a esposa que se dane, cheia de filhos e de trabalho. Ao passo que com o dinheiro a gente compra até o amor verdadeiro, amor sincero. Dinheiro dá tudo. “Eu tenho experiência, minha filha: me casei duas vezes, sei muito bem o que é isso; a mim é que ninguém engana, tenha a santa paciência. Paulo lhe dará luxo, luxo, ouviu? Vestidos, sapatos. Você hoje tem duas combinações e em que estado! Pois terá vinte, trinta, quantas quiser; é só pedir. E sua família? A miséria do seu pai, nossa, a perna de netinha, o colégio de Graziela. Olhe, é a salvação de todo mundo, não se esqueça disso, e seu pai, ainda por cima, não será preso, desmoralizado.”

— Então a senhora acha que eu posso casar com o homem que eu não beijaria em hipótese nenhuma, nem morta?

— Bobagem!

— Bobagem, a senhora acha bobagem?

— Ora!

— Juro que ele nunca me beijará.

— Você diz isso agora.

— Direi sempre. Vamos que eu me case com ele, para salvar papai. Mas só se ele jurasse não me pedir nunca um beijo. Assim, ainda podia ser. Talvez, não sei.

— Que infantilidade, Leninha! Você acha, então, que um marido vai aceitar isso?

— Sei lá! Não me interessa!

— Pois devia interessar! Você devia ter vergonha de dizer que não lhe interessa, sabendo que se ele quiser seu pai será preso no mesmo instante. Agora, se você acha bonito ser filha de ladrão, isso é lá com você.

— E a senhora se esquece de que é a minha felicidade, a minha vida, se esquece? Acha que isso não vale nada, não importa?

A madrastra repetiu:

— Olha, minha filha; você é romântica demais. Ainda acredita nessas coisas!

— Acredito, sim. Acredito, pronto!

— Faça o que você quiser, então. Mas seu pai amaldiçoará você, você terá remorsos!

— Pois não me caso com esse homem; não me caso, não adianta!

(ibidem, p. 91-93)

[...] Uma meia hora antes de Paulo aparecer para buscar a resposta, d. Clara veio, de novo, falar com Lena. Era tenaz, a velha, de uma tenacidade fanática. Chamou-a para um canto (Netinha e Graziela continuavam ignorando tudo, não sabendo de nada, absolutamente de nada) e disse:

— Seu pai está dizendo que mete uma bala na cabeça.

Não respondeu, sentindo-se prestes a romper em outra crise de pranto. D. Clara continuou:

— O que é que você resolveu?

— Resolvi o quê?

— Casa ou não casa?

— Então a senhora quer que eu me venda?

— Eu?

— A senhora, sim. A senhora. Quer que eu me venda pelos dez contos que papai gastou; pela perna mecânica de Netinha.

— Olha, Lena, eu não queria dizer uma coisa a você, mas vou: você fique sabendo que se seu pai for preso, você sabe o que é que eu faço com você?

Lena esperou. E a outra disse, então, com uma cólera que mal podia controlar.

— Ponho você para fora de casa no mesmo instante! Você não me entra mais aqui! Experimente!

A moça perdeu a cabeça de todo. Reagiu, enfrentou a madrasta:

— Pois eu vou! Saio de casa! Mas juro, quero morrer agora mesmo se eu me casar com esse homem! Nunca, ouviu, nunca!

— Quer saber de uma coisa? Quer? Vai sair, mas é agora mesmo, já, com a roupa do corpo! Não espero mais, saia, não me ponha mais os pés aqui! Saia!

[...]

— ...E não me ponha mais os pés aqui! – gritou d. Clara, inteiramente descontrolada.

— E não ponho mesmo – respondeu. — Vou sair já, já.

E teria saído mesmo, imediatamente – estava louca de raiva, querendo ir para longe, para um lugar em que não tivesse uma madrasta atrás, atormentando-a. Mas aí bateram (ela já estava andando em direção da porta, disposta a abandonar a casa com a roupa do corpo). Parou, desconcertada, sem saber se corria para os fundos da casa, se continuava ali, se ia ver quem era. A madrasta mandou.

— Vá abrir.

— Abra a senhora. Tenho nada com isso.

— Está bem.

Era o pai e Paulo. “Bonito”, foi o que pensou Leninha. “Bonito!” A madrasta estava inteiramente outra. Num instantinho, como da noite para o dia, ficou alegre, amável, cheia de atenções com Paulo, o mesmo com ela, Leninha – que hipocrisia, minha Nossa Senhora! Que mulher hipócrita! –, parecia outra pessoa. Chegou ao cúmulo de chamá-la de “minha filha”. Paulo estava pior do que nunca, com aquele seu aspecto selvagem, o olhar vago de bêbado, o terno incrível, o cabelo trepando na orelha. Ela refletia: “Seria muito melhor eu me casar com um animal!”

[...]

— Então? – [Paulo] perguntou.

Leninha não respondeu. Virou o rosto, ficou acintosamente de perfil para o rapaz.

D. Clara interveio:

— Paulo quer que você decida, Leninha.

— Não tenho nada que decidir.

— Lena, Lena! – gemeu o pai.

Ela então disse aquilo:

— Eu me caso, sim, eu me caso, pronto!

(*ibidem*, p. 94-97)

A vivacidade da cena é comovente. A eloquência da dimensão espetacular aproxima-a da veemência do modelo melodramático, que é marcado pelo exagero da forma de teatro. A propósito, não por acaso a estética do melodrama foi usada pelo cinema mudo. O cinema mudo amplificava a fisionomia e os gestos da personagem porque o público tinha que entender as situações do drama prestando atenção neles, já que não havia ali palavra. A leitura visual era um apoio importantíssimo.

Cabe fazer uma referência à construção dos diálogos da cena acima. Percebem-se neles frases curtas, rapidez (de troca de agressões verbais), aumentando a tensão. Na cena citada, como em outras cenas transcritas, o uso do ritmo da escrita verbal é mais um elemento sensível que se acrescenta às imagens de gestos e movimentos.

No folhetim, Nelson Rodrigues manipula a arte da escrita para produzir afeto. Seu texto não é apenas um texto narrativo. Nele, Rodrigues delineia imagens com um estilo singular de combinação de palavras numa frequência alucinante, de modo a causar impacto com o uso e o efeito do excesso expressivo em seu conteúdo visual. Insere, de tempo em tempo, o diálogo (muito diálogo!) curto e coloquial, que de maneira nenhuma impede o andamento do ritmo do texto. Usa bastante marcação de cena para remeter-se aos gestos da personagem, na intenção de levar o leitor a ir mais longe do que as palavras indicam: a fazer a leitura sensível da narrativa.

A quantidade de acontecimentos no enredo parece não ter fim, assim como a quantidade de reações violentíssimas da personagem. Tanto os acontecimentos como tais reações são de uma condensação surpreendente. Para citar um exemplo, observe-se a série de eventos sucedidos a partir da chegada de Leninha à fazenda Santa Maria, no mesmo dia em que casou: a moça tenta fugir do carro para ficar livre de Paulo, conhece a sogra, ouve toda a história da ex-mulher do marido, este a rejeita, ela conhece o cunhado e se impressiona com a beleza dele, fica cansadíssima, passa mal. Percebe-se aí também, no acúmulo de eventos na trama, uma elevação do tom e um exagero, aproximado da estética do melodrama.

No folhetim publicado em jornal, Rodrigues jogava com o suspense, interrompia uma cena no momento mais crucial. Lembrava-se de uma cena do passado, depois é que voltava à sequência do enredo. Ou então passava para o

capítulo seguinte. Aplicava o corte de modo equivalente ao corte de cena no cinema e à mudança de cena no teatro. O objetivo era assegurar a compra da edição que vinha com a continuação da trama pelo leitor.

O comportamento das personagens no espetáculo teatral melodramático criado nos enredos dos romances de Nelson Rodrigues é parecido com o de artistas circenses em performance, ou o de bailarinos à medida que a coreografia se desenvolve no palco, ou o de atores em experiência teatral composta de elementos da música, do balé, do circo, do teatro, com predomínio da linguagem gestual na apresentação. Refiro-me ao efeito expressivo da linguagem corporal do malabarista, por exemplo, que vem de uma tradição outra de teatro que não o teatro de palco, o teatro de circo; ou a do dançarino acrobata da Companhia de Dança Deborah Colker; ou a de atores de teatro que não contam histórias por meio das ações de suas personagens, e sim possibilitam vivências aos espectadores, utilizando-se da poética da gesticulação para acentuar a dramaticidade. Reporto-me a uma expressividade ampliada que se assemelha à do cinema mudo, cujo intuito era tornar a ação compreensível através de movimentos significativos e provocar sensações no público (como o fazem o protuberante nariz vermelho do palhaço, a mulher barbada, o trapezista, o motociclista do globo da morte, no circo; a ação do coreógrafo que apresenta ao público uma rotina de movimentos, na dança; o ator que se influencia pela dramaturgia corporal, no espetáculo cênico).

Pude perceber melhor a expansão nos modos gestuais da personagem do folhetim rodrigueano após ter sido espectador de práticas artísticas das artes cênicas contemporâneas (apresentadas no capítulo 4), que promoviam uma relação diferenciada com o público e mexiam na estrutura tradicional da forma de narrar a história com foco na ação. Nesses experimentos artísticos de estética nada minimalista e sim do impacto máximo, o corpo do artista ocupava a posição central no espetáculo, atuando de modo a provocar sensações no espectador; como o corpo atlético do jogador profissional na partida de vôlei. Tais propostas fizeram-me pensar no trabalho de corpo da personagem do objeto artístico de Nelson Rodrigues, ao qual o procedimento de escritura cênica do autor dá vida.

O efeito amplificado na construção imagética, na quantidade de acontecimentos, na reação emocional violentíssima através de gestos expressivos da personagem do folhetim melodramático dirigido para a cultura de massa está –

acredito – relacionado com o gestual excessivo do artista de circo, do bailarino, do ator e com o gestual técnico do atleta super jogador que me interessou. Todos esses profissionais precisam de um treinamento para bem desempenhar gestos dotados de força afetiva por meio do movimento que fazem. O dado que eu percebo no folhetim é que os gestos indicados por meio do movimento que a personagem faz se aproximam da dramaturgia corporal melodramática no que, nesta seção, chamo de dimensão espetacular. Em razão dessa proximidade que me chama atenção, creio que – sem hierarquizar meios de produção – o folhetim de Rodrigues possa estar no mesmo nível do grande espetáculo.

Sendo assim, seria esquisito dizer que o folhetim rodrigueano é literatura de representação, pois o romancista não pretende usar sua arte apenas interessado em contar uma história. Sua obra não resulta da causalidade, nem é realista de modo nenhum. O procedimento escritural do folhetinista leva-me a inferir que ele experimenta produzir efeitos da performance, das cenas que constrói, dos acontecimentos que dramatiza. Tudo parece muito aleatório e muito armado para produzir grandes efeitos que deixem o público siderado, tal como fica absorvido o expectador do grande espetáculo em que não há palavra. Diante do espetáculo, tanto quanto do folhetim rodrigueano, o público, tomado por aquilo que experimenta, não respira. O exagerado apelo ao sensível feito pelo folhetim ao leitor pode se aproximar da emoção excessiva que as acrobacias do trapezista (que se mostra indiferente ao cai-não-cai) produzem no espetáculo circense.

Não por acaso o romancista Nelson Rodrigues resolve usar a palavra escrita num gênero de grande impacto como o folhetim. O exagero, a grandiloquência, o clichê utilizados por ele só poderiam caber no folhetim, o meio apropriado para a realização do projeto literário de Rodrigues: uma forma de escritura cênica muito próxima do espetáculo e que se remete ao melodrama. No folhetim, a interação entre o leitor e o enredo, a partir do discurso, pode provocar naqueles efeitos de sentido, como a compreensão, a consideração e a reação. Tudo vai depender da construção de sentidos, que é proporcionada pela intenção do locutor e pela aceitabilidade do interlocutor. Pensando na eficiência desse processo é que considero, como já afirmei, a percepção sensível fundamental na recepção da escritura cênica de Rodrigues.

Afinal, afirma Zumthor (2014, p. 51), “a leitura se define, ao mesmo tempo, como absorção e criação, processo de trocas dinâmicas que constituem a obra na

consciência do leitor”. Nesse sentido, “o que produz a concretização de um texto dotado de uma carga poética são, indissolúvelmente ligadas aos efeitos semânticos, as transformações do próprio leitor” (ibidem). Transformações essas, pontua o autor, “percebidas em geral como emoção pura, mas que manifestam uma vibração fisiológica. Realizando o não-dito do texto lido, o leitor empenha sua própria palavra às energias vitais que a mantêm” (ibidem, p. 53).

Rodrigues percebe o potencial de elementos do melodrama para afetar o leitor. E com eles quebra uma moral cristalizada da tragédia: não trabalha com o esquema tradicional da tragédia, mas consegue provocar as reações emocionais citadas na tragédia criando um teatro performativo melodramático no folhetim, um romance num tom mais agudo, excessivo. Como o é, por analogia, o drama no circo; que teria outra intensidade se a mesma história fosse contada num palco de teatro.

No seu romance, não há distanciamento. Mesmo ultrapassando o real, apresentando uma cena inverossímil, o leitor aceita muito bem sua narrativa de ficção exacerbada, porque ela o toca, o afeta. Por meio dela, Rodrigues agarra os sentidos do leitor, como os sentidos da plateia são agarrados num espetáculo de luzes, de som, que faz o espectador ficar arrepiado.

Ele consegue produzir efeito complexo partindo do clichê, da junção de elementos heterogêneos simples. Não trabalha com personagens realistas, na medida da experiência vivida; vai além. Só com as palavras ele consegue produzir o efeito de estarcimento. Cria um tipo de espetáculo que não só se aproxima de um modo de trabalhar o romance apreendido no teatro, mas leva o seu teatro performativo melodramático para outro lugar: o do grande espetáculo.

Nesse, o corpo de que venho falando passa pela mediação da linguagem. O que percebo de importante no folhetim de Nelson Rodrigues é como ele lida com a mediação da linguagem. O corpo da personagem tem que ser descrito com a linguagem na narrativa: não há como enxergá-lo direto nem sentir o efeito do gesto do mesmo, porque não há efetivamente um corpo físico na frente do leitor. O que há é apenas um corpo verbal tornando visível, cenograficamente, o corpo da personagem.

E é aí que o jogo que Nelson Rodrigues opera com seu discurso torna-se interessante. Sabendo que não pode abrir mão inteiramente dessa mediação, dessa representação, ele usa as palavras com uma habilidade que dá a impressão de que

a personagem está viva. Ou melhor, ele vivifica a representação que leva a sua assinatura. Ao fazê-lo, Rodrigues joga com uma dimensão onde o corpo vivo está presente, seja servindo a um texto, seja o próprio corpo produzindo esse texto. E oferece ao leitor a experiência desse corpo realizador no modo espetaculoso excessivo do seu folhetim.