

MARIA INEZ MARTINEZ DE REZENDE

A VIDA COMO ELA É...

Um fenômeno comunicacional



Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

A vida como ela é...

Um fenômeno comunicacional

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Área de Concentração: Comunicação Midiática, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de Bauru, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Adenil Alfeu Domingos.

BAURU

2006

BANCA EXAMINADORA

Presidente: Dr. Adenil Alfeu Domingos
Instituição: Universidade Estadual Paulista

Titular: Dr^a Ana Sílvia Lopes Davi Médola
Instituição: Universidade Estadual Paulista

Titular: Dr^a Maria Cecília Martha Campos
Instituição: Universidade Paulista

Bauru, 3 de março de 2006.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Adenil Alfeu Domingos, pelo carinho e paciência.

Ao GES-Unesp-Bauru, pela iniciação: a Maria Lúcia Vissotto, por me apresentá-lo e ao amigo e mestre Jean Portela, por me adentrar nos caminhos da semiótica.

A Dr^a. Ana Sílvia Lopes Davi Médola e ao Dr. Marcelo Bulhões, pelas idéias que renovaram meu trabalho.

A João Batista da Costa Aguiar e José Celso Martinez Correa, pelos depoimentos que enriqueceram a pesquisa.

A Matheus Schwartzmann, meu conselheiro e amigo de todas as horas.

A Juliano Araújo, pela amizade.

A Nádia Hidalgo, pelas leituras compartilhadas.

Ao professor Tomio Kikuchi, por me devolver a vida através da macrobiótica.

Ao professor Luigi Marino Neto, por organizar meu treinamento físico.

Ao Miguel Filiage, pelas sessões de acupuntura.

A minha mãe, pelo alimento diário.

Aos meus primos Anna, Lala, Marelena, João, Regina e Zé Celso, pela torcida organizada.

A Tereza Cristina e a Regina Ramos, minhas quase-irmãs, pela amizade e apoio.

A Maria Aparecida, pela assessoria na cozinha.

A Billie Holliday, minha cadela boxer, pelo amor incondicional.

A ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento em que Ana Karenina, ou Bovary trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo. No 'Crime e castigo', Raskolnikoff mata uma velha, e, no mesmo instante, o ódio social que fermenta em nós estará diminuído, aplacado. Ele matou por todos. E, no teatro, que é mais plástico, direto e de um impacto tão mais puro, esse fenômeno de transferência torna-se mais válido. Para salvar a platéia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los.

Nelson Rodrigues

Somente a leitura ou releitura de todas as minhas peças poderá trazer uma compreensão justa, sem distorções, do que digo pela boca de meus personagens, seres aparentemente obcecados e possessos, mas na realidade portadores de defeitos e qualidades cotidianas. Sempre me propus uma síntese do homem quando dei vida dramática a esses personagens. Por isso digo e repito: eles valem, são mais reais que nós mesmos.

Nelson Rodrigues

SUMÁRIO

Introdução	01
 PARTE I	
Capítulo I: A Vida como ela é.....	06
Capítulo II: Nelson Rodrigues: um homem trágico.....	15
Capítulo III: O Advento e Fortalecimento da Cultura de Massa no Brasil.....	53
Capítulo IV: Nelson Rodrigues, mídia e teatro.....	66
4.1. Nelson Rodrigues, marco do jornalismo.....	66
4.2. Nelson Rodrigues, marco da dramaturgia brasileira.....	70
 PARTE II	
Capítulo V: A Teoria.....	84
5.1. Escolha teórica.....	84
5.2. Percorso gerativo do sentido.....	87
5.3. Discurso.....	94
5.4. Contexto.....	96
5.5. Enunciado.....	97
5.6. Enunciação.....	98
5.7. Elasticidade do discurso.....	99
5.8. Isotopia.....	100
5.9. Figurativo.....	102
5.10. Veridicção.....	104
Capítulo VI: A Análise.....	107
6.1. Descrição do objeto.....	107
6.1.1. Plano geral da capa.....	107
6.1.2. Lombada.....	108
6.1.3. Orelhas.....	109
6.1.4. Contra-capa.....	111
6.1.5. Capa.....	112
6.2. Análise da capa.....	115
6.2.1. Texto verbal.....	117
6.2.2. Texto não-verbal.....	118
6.2.3. Constituição do texto sincrético e análise semiótica	119
6.2.4. Sobre as cores.....	123
6.3. Análise do conto.....	126
Considerações Finais.....	130
Bibliografia.....	134
Anexos.....	138

RESUMO

Esta dissertação compreende a análise da capa do livro de contos de Nelson Rodrigues *A Vida como ela é...*, publicado pela editora Companhia das Letras, em 1992. Tendo como metodologia a Semiótica Francesa e partindo da hipótese de que a capa é a condensação das principais idéias do livro, vamos compará-lo com as demais capas dos outros volumes da coleção, assim também com os diversos produtos da indústria cultural nos quais *A Vida como ela é...* foi transformada. A obra em questão é um fenômeno comunicacional para a história das mídias brasileiras, pois está constantemente em evidência ao longo dos últimos 55 anos nos mais variados formatos. O autor Nelson Rodrigues, jornalista atuante e sempre polêmico, sofreu diversas interpretações e críticas na história da nossa cultura. Chegou a ser considerado, no início de sua carreira, autor de subliteratura. O reconhecimento de sua obra teatral começou nos anos 40, com a peça *Vestido de Noiva*, valendo-lhe o marco da dramaturgia moderna brasileira. Entretanto, no campo jornalístico, seu reconhecimento ocorre a partir dos anos 90 com as reedições de suas crônicas.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação de Massa; Indústria cultural; Semiótica e artes; Semiótica Francesa; Nelson Rodrigues.

ABSTRACT

This thesis is about the analyze of the *A vida como ela é...* book-cover, by Nelson Rodrigues, published by the Companhia das Letras Editor. The methodology used is the French semiotics. At first it starts from the hypothesis that the book-cover is a condensation of the book's main ideas. We will compare it with the others book-covers of the Nelson Rodrigues's collection. We will also compare it with the several items of the cultural industry that *A vida como ela é...* have been transformed. It is a communication phenomena to the brazilian history of media, because it's frequently reviewed in the last 55 years in different formats. Nelson Rodrigues, an acting journalist and always polemic, has had a lot of critics in our culture history. At his career beginning, he has been considered a trashy literature author. His work of theater has been acknowledged at the beginning of the forties, with the play *Vestido de Noiva*, which gave him the brazilian modern dramaturgy mark. However, his acknowledgement in the journalistic field started only at the nineties, with his chronics publication.

KEY-WORDS: Mass Communication; Cultural industry; Arts and semiotics; French semiotics; Nelson Rodrigues.

INTRODUÇÃO

As montagens dos espetáculos *O eterno retorno* e *Paraíso Zona Norte*, de Antunes Filho, nos anos oitenta, mostraram-nos uma visão sem o preconceito do “esquisito” e do “mau-gosto” entranhados na imagem de Nelson Rodrigues. A vontade de trabalhar sua obra nasceu desse olhar.

Nelson Rodrigues é um dos maiores teatrólogos e cronistas brasileiros de todos os tempos, embora este reconhecimento só lhe tenha chegado após sua morte. Felizmente, nos anos 90, a Companhia das Letras lançou-se na reedição de suas obras sob a coordenação de Ruy Castro. Na mesma década, a TV Globo selecionou e gravou *A vida como ela é...* e, em 1997, *Engraçadinha*. No cinema e no teatro sua obra é constantemente representada abordando novas leituras, sempre atuais.

A brutalidade com a qual ele tratava seus temas impressionava-nos de tal forma que era impossível não refletir sobre seus textos. Ao organizar a bibliografia de Nelson Rodrigues, pensamos no livro *A Vida como ela é...* da Companhia das Letras como *corpus* para a pesquisa, pois acreditamos que este livro contém uma síntese das obras do autor. Ao entrar em contato com os contos de *A Vida Como ela é...* descobrimos a possibilidade de trabalhar com as capas, um terreno pouco explorado e muito fértil do ponto de vista da análise semiótica. Assim, escolhemos analisar a capa do que pensamos ser um dos livros mais conhecidos e mais representativos da obra de Nelson Rodrigues (ao menos, em termos de hipótese).

O objetivo desse trabalho é descobrir como a capa reforça o conteúdo da obra como um todo. Examinar como foram dispostos os significantes para conseguir o máximo de significados pretendidos pelo autor/editor.

Por que examinar, desconstruir e tornar a construir? A capa de um livro de literatura é também uma obra de arte e, dessa forma, toda obra de arte pode ser produtora de códigos/sentido, transgressora, ou confirmadora de códigos, isto é, produz efeitos, condiciona formas de consciência que estão relacionadas com a manutenção ou transformação de nossos sistemas de poder e de estar no mundo. Ou seja, ela não é apenas a capa de um livro de literatura, é também parte dele e com ele quer dizer, reforçar ou transgredir algo.

Descobrir *o que* está sendo reforçado ou transgredido na capa de um livro de Nelson Rodrigues é um pouco óbvio, pois estamos falando daquele Nelson Rodrigues que escrevia sempre sobre os mesmos temas: amor, ódio, sexo, família, assassinatos, suicídios, incestos e mutilações. Temas universais que ele tratou de forma muito peculiar, criando um *estilo rodriguiano*, e não só um estilo, mas uma escola e todo um *universo rodriguiano*. Um universo sem retoques, sem truques, e até, para alguns, de mau gosto.

Nos seus mais de oito mil contos-crônicas, Nelson Rodrigues construiu uma galeria de personagens brasileiros que poderia ser comparada à de qualquer escritor da estirpe de Machado de Assis, Balzac e até mesmo Shakespeare.

No panorama teatral e jornalístico Nelson foi um divisor de águas, transgrediu muitos códigos e regras, não só com seus temas polêmicos, mas

também na forma, no seu modo enxuto de construir diálogos, valorizando a própria língua, que em seus textos era moderna, telegráfica, simbólica.

O que vamos tratar neste estudo é como o universo, ou mesmo o discurso rodriguiano, pôde ser recriado na capa de um de seus livros de contos. Queremos descobrir como se dá a produção de significados, como a capa, aliada à obra, produz, portanto, efeitos de sentido.

Acreditamos, ainda, que se conseguirmos desvendar alguns dos mecanismos de produção de significado de um objeto de comunicação, entenderemos melhor os processos de comunicação. Desta forma, estaremos, ainda que modestamente, contribuindo de alguma maneira com os estudos da área, mostrando uma metodologia possível para o tratamento dos diversos objetos midiáticos.

Quanto à metodologia escolhida, cabe salientar que a escolha da Semiótica francesa, preconizada por A. J. Greimas e desenvolvida por seus seguidores, em detrimento de qualquer outra teoria, é justificável por ela ser um instrumento eficaz na decomposição e análise de sistemas verbais, não-verbais e sincréticos. Ao seguirmos a premissa proposta por tal teoria de que qualquer enunciado possui um nível fundamental, um nível narrativo e um nível discursivo — partes que compõem o *Percorso Gerativo do Sentido* — e que qualquer texto (entendendo que toda semiótica-objeto é um texto) pode ser por ela analisado, acreditamos também que, assim, podemos empreender análises essencialmente centradas no discurso — mais especificamente no que poderíamos chamar de discurso rodriguiano, que é o nosso objeto de estudo.

Dividimos a dissertação em duas partes distintas. Na primeira parte, no primeiro capítulo, *A Vida como ela é...* falaremos da coluna de Nelson Rodrigues *A Vida como ela é...* publicada no jornal *Última Hora* entre 1951 e 1961, do livro editado pela Companhia das Letras em 2001, dos episódios da minissérie para a televisão e das peças teatrais, traçando, dessa forma, um percurso de suas crônicas nos diversos veículos de comunicação de massa.

No segundo capítulo, **Nelson Rodrigues, um homem trágico**, contaremos, resumidamente, sua vida e trajetória na mídia. Isto se deve a dois motivos: o primeiro, porque a sua história se entrelaça com a história das mídias no Brasil — Nelson está “em cartaz” desde os anos 40, seja nos jornais, nos livros, no teatro, na televisão ou no cinema. Ele também foi uns dos primeiros autores brasileiros a entender e a utilizar a engrenagem das mídias a seu favor e a promover suas peças e sobreviver de sua obra. O segundo motivo é porque acreditamos que conhecer um pouco da vida de Nelson Rodrigues é também se aproximar da tragicidade de sua obra e do universo rodriguiano. Dessa forma, este capítulo cumpre uma função de apresentar Nelson Rodrigues para quem não o conhece e situá-lo para quem já o conhece.

No terceiro capítulo, **O advento e o fortalecimento da Cultura de Massa**, abordaremos a formação e o fortalecimento da mídia no Brasil, em particular, na cidade do Rio de Janeiro, traçando uma breve história da indústria cultural no Brasil.

O quarto capítulo, **Nelson Rodrigues, um fenômeno comunicacional**, é subdividido em dois sub-capítulos: **Nelson Rodrigues e a mídia** e **Nelson**

Rodrigues, marco da dramaturgia brasileira, nos quais mostraremos a contribuição do autor na mídia e no panorama teatral brasileiro, revolucionando as artes.

A segunda parte da dissertação foi dividida em dois capítulos. O primeiro deles, intitulado **A Teoria**, sub-divide-se em dez partes. Neste capítulo descreveremos a teoria empregada, no caso a Semiótica francesa, e alguns conceitos mais importantes para o nosso trabalho. Não pretendemos discutir a teoria, mas apenas situá-la e apresentá-la ao leitor deste trabalho.

No sexto capítulo, **A Análise**, empreenderemos a análise propriamente dita. Este capítulo foi sub-dividido em três partes, sendo a primeira dedicada à **descrição do objeto**; a segunda, à **análise da capa**; e a terceira, a uma **análise do conto “O homem fiel”**.

Buscaremos mostrar a aplicabilidade da Semiótica francesa num objeto midiático, revelando ainda como se dá a construção do sentido da capa do livro *A vida como ela é...* e como o discurso rodriguiano condensa-se em uma única imagem, de forma a recuperar o universo de um autor tão polêmico e expressivo no cenário cultural brasileiro.

CAPÍTULO I: A Vida Como ela é..

TRAGÉDIA - DRAMA - FARSÁ - COMÉDIA

A Vida Como Ela É

de NELSON RODRIGUES

A NOIVA



VIU a Jacira passar, muito linda, e sutuca o Péricles:

— Vou dar em cima!

O outro, hesitando um pouco de fôlego, faz espanto:

— Da Jacira?

E ela:

— Essa menina, compreendeu? Essa menina é a minha única laral!

Então, o Péricles passou-lhe um sabão:

— Deixa de ser burra, porque a Jacira é fogo, percalhe-se! E, hehe! Se eu pra chuchu e sinta: — tudo a mundo aqui já deu em cima dela, inclusive eu. Ninguém arranja festa!

A menina é noiva, gosta do noivo e

Mancebo argue o resto, fatalista:

— Não interessa. Há o que houver, e nem que chova canivete, vou dar em cima!

O ANJO

Jacira já tinha a noção de todos os rumos da vida. Mas a fortuna foi desastrosa, um por um. Era noiva de Adalberto, sujeito dos seus trinta, trinta e dois, com uma valente e uma barba, muito grosso. Deixa a mulher muito de rapas, porque não se permitia um olhar, um sorriso, que pudesse sugerir um diabo. Na situação, a opinião geral era a seguinte: — "A mulher mais seria do Rio de Janeiro". Tinha um filho, e, de vez em quando, um amigo, um conhecido, perguntava: — "Você quer ser 'Mãe'?" Respondia, muito doce e muito firme:

— Deixar-me livre, Jacira.

Dois dias depois, Adalberto, que a conhecia de apresentação, bateu o telefone para a casa de Jacira. Começa assim:

— Jacira? Aqui é um lá. Como vai?

A garota foi deliziada, mas irritada:

— Eu não tenho fax. Oi dia quem é o dialeto.

O rapaz fez uma pausa, e, de repente, falou:

— Com licença. Adalberto acabou de morrer. — "Mancado!" Uma semana depois ele a encontra numa brincadeira em casa da Nivinha. Com o coração disparado, trouxe-a para dançar. — "Diga se gostava mesmo e é, já arrastado, faz-lhe a pergunta: — Escuta, você acha que é um delírio gostar de você?"

Vacila.

— Bem. Depende.

O outro disse, amavelmente, tudo:

— Pois eu gosto de você. Amou. Ouvia? Amor!

Parce não entender.

— Gosta de mim, corre? Você não me conhece. Nem conversou direito comigo. E gosta de mim.

Tentou, com vontade de dar-lhe um beijo no pescoço.

— Ainda não, não!

Falava assim, junto a sua orelha, pegando-a e amando. Ela não perdeu a calma:

— Você está me olhando. Você não sabe que eu sou noiva? que vou me casar, não

conheço para o Péricles?

Que hora, rapaz, que hora?

O outro deu-lhe conselhos:

— Não se deixe enganar! A Jacira é diferente! Não tem castigo. Deixa-a. Deixa-a que é diferente!

Mancebo só tinha chorar:

— Escuta, tá pronto? Deixa a primeira vez na vida, eu sei, o que é uma noiva. Se não, se não, se não, sempre. Tira-a, por mulher seria. E a Jacira, além de ser boa pra burro, é boa pra chuchu!

Péricles repetiu: — "Gosta do noivo? Ama o noivo? Já te avisou que a Jacira é fogo?" E o outro, com um olhar de choro:

— Uma coisa te digo: — não desista.

Uma três dias depois, Mancebo a encontrou. A menina ia passar, sem compromisso, ele, porém, barra-lhe o caminho:

— Um momento, não se levanta, só.

E ela:

— O senhor já está passando dos limites! Comece com educação, não!

— Você permite ao menos que eu lhe fale? Permite? Olhou-o de alto a baixo:

— Em absoluto! De maneira nenhuma! Quer me deixar passar, sim? Olha que eu chamo o guarda! Chamo o guarda!

Numa humilhação, atrás, deu-lhe o ombro, e, então, arreada. Durante todo o dia, não pôde trabalhar. De tarde, telefonou para o Péricles:

— Estou convencido que a mulher seria é um chiste. Estou cheio de delírio! Escuta! Hoje vou encher a cara. Tô com uma farrinha? Na casa da Geni? Vem lá, rapaz! Vem, sim, vem!

A FARRA

Acabaram indo. A Geni, dona de uma casa de mulheres, na Rua Siqueira Campos, era amiga de ambos. Certa vez, num aperto do Péricles, emprestara-lhe uma quantia grande. Péricles dizia: — "É uma mãe, a Geni". Teria seus quarenta e cinco anos e conservava uns vestígios de beleza. Recebe os dois rapazes de braços abertos. Péricles avisou: — "O Mancebo veio porque está com uma dor de cabeça tremenda!" Geni inclinou-se, vivamente:

— Dor de cabeça? Vem cá. Quer que eu te arranje uma pequena espetacular? É um biquinho. Vem se encontrar com a ministra, mas a ministra não pode vir, porque tem reunião.

Com um interesse nascente, Mancebo quer saber: — "Boa?" E a outra: — "Bem, não sei. O fim, o máximo! Mas olha: — tem que pagar mais um pouco, mas vale!" Respondido, no seu fatalismo: — "Heio, faga tudo!" Geni sorriu:

— Vai. Pode ir. No lá.

Era no fundo do corredor. Última porta à esquerda. Mancebo passa a mão no frinco e entra. Estaca, assustado. Por um momento, os dois se olham apavorados. Ele balbucia, afinal:

— Você? Aqui? Não é possível. Aqui, não é possível. É você Jacira? Responde: — é você? Estou sonhando. Não pode ser você.

Estava em pé, no meio do quarto, numa maravilhosa camisa de nylon. E era Jacira. Disse, quase sem mover as lábios: — "Sou eu". Na sua fúria, agarrou-a pela braga:

— Aqui, não quero. Vá logo sair. Põe a roupa e vá logo. Te arrango um lugar. Outro lugar. Não aqui.

Jacira desprendeu-se, com violência: — "E meu noivo? Amo meu noivo. Não saia sem ninguém. Sa com meu noivo. Tem que ser aqui".

Encarou-a, com um olhar de nojo e ódio:

— Então, adeus.

Chegou a dar dois ou três passos. Repida, ele barra-lhe o caminho:

— E o dinheiro? Quer o dinheiro? Venha aqui arranjar o dinheiro da sua enxada! Da o dinheiro!

Detalhe da coluna de Nelson Rodrigues, publicada no jornal *Última Hora*, de 6 de abril de 1960



**Panorama da página do jornal *Última Hora*,
no qual eram publicadas as colunas de Nelson Rodrigues**

A Vida como ela é... era uma coluna diária do jornal *Última Hora* escrita por Nelson Rodrigues entre 1951 e 1961. Baseada em fatos reais, retratava o carioca da Zona Norte. Ao contrário do folhetim *O homem proibido*, que Nelson escrevia sob o pseudônimo de Suzana Flag, para o mesmo jornal, em que a cada dia um episódio ou capítulo era publicado, as histórias de *A Vida Como ela é...* eram curtas e acabadas, ou seja, caracterizam-se como crônicas.

A crônica, segundo Melo (2003, p. 148-149), “designa uma composição breve, relacionada com a atualidade, publicada em jornal ou revista”. Atualmente, a crônica é um gênero bem definido no jornalismo brasileiro e, a partir de Machado de Assis, assume características tipicamente brasileiras. Depois da Semana de Arte Moderna, com a nova geração de escritores que queria abandonar a linguagem empolada e adotar uma linguagem coloquial, a crônica toma sua forma definitiva, tal como a conhecemos hoje. Para Moisés (1999, p.133):

a crônica de feição moderna, via de regra publicada em jornal ou revista e muitas vezes reunida em volume, concentra-se num acontecimento diário que tenha chamado a atenção do escritor, e semelha, à primeira vista, não apresentar caráter próprio ou limites muito precisos. Na verdade, classifica-se como expressão literária híbrida, ou múltipla, de vez que pode assumir a forma de alegoria, necrológico, entrevista, invectiva, apelo, resenha, confissão, monólogo, diálogo, em torno de personagens reais e/ou imaginárias etc. (...) implicando sempre a visão pessoal, subjetiva, ante um fato qualquer do cotidiano, a crônica estimula a veia poética do prosador; ou dá margem a que este revele seus dotes de contador de histórias.

Em 1961, José Ozon reuniu em livro uma seleção de cem crônicas de *A Vida como ela é...* intitulando-as de *Cem contos escolhidos*¹. É por isso que, a

¹ Cf. capa do livro em Anexo I.

partir deste momento, passaremos a nos referir às crônicas de Nélson Rodrigues como contos, não só porque foram reunidas em livro com essa denominação, como também pelas características do conto moderno que se aplicam perfeitamente às crônicas de *A Vida como ela é...*

O conto remonta aos primórdios da arte literária em todas as culturas. Na Grécia antiga (partes da Odisséia), na Índia (Panchatantra), na Arábia (as Mil e uma noites, Aladim etc.), dentre outros exemplos. Na Era Medieval, o conto foi muito cultivado e é o precursor da novela e do romance. No século XIX, ele ganha estrutura diferenciada em forma de narrativa breve e concisa. Segundo Moisés (1999, p. 101):

O conto é, do prisma dramático, univalente: contém um só drama, um só conflito, uma só unidade dramática, uma só história, uma só ação, enfim, uma célula dramática. Todas as demais características decorrem dessa unidade originária: rejeitando as digressões e as extrapolações, o conto flui para um único objetivo, um único efeito. O passado anterior ao episódio que nele se desenrola, bem como os sucessos posteriores, não interessam, porque são irrelevantes.

O sucesso levou *A Vida como ela é...* para outras mídias, transformando-a em disco, num *Long Play* gravado pela Odeon em 1960 com elenco de novela de rádio, em programa diário da *Rádio Clube*, narrado por Procópio Ferreira, e em uma revista (fotonovela) editada por Bloch Editores.

O livro *Cem conto escolhidos*, publicado em dois volumes, reúne histórias de adúlteras, desempregados, comerciários, enfim, gente do povo. Em 1991, Luiz Arthur Nunes encenou uma seleção de onze contos. Em 1992, a Companhia das

Letras editou *A Vida Como ela é... O Homem fiel e outros contos*², com quarenta e cinco contos, seleção de Ruy Castro, que traz também alguns contos inéditos, como “A Dama do lotação”.

Em 1996, a Rede Globo de Televisão transformou *A vida como é...* em minissérie televisiva. Em 2002, a mesma emissora lançou o DVD³. Desta maneira, *A Vida como ela é...*, desde os anos cinqüenta, faz parte da cultura brasileira, tendo transformado-se em vários produtos da indústria cultural.

A adaptação televisiva de *A vida como ela é...* atingiu um público muito maior se comparado com o leitor dos anos cinqüenta, que lia as crônicas no lotação ou no bonde. Nos anos 90, o público assistia-as confortavelmente, sentado em frente da TV. A abertura política brasileira, ocorrida após os anos 70, a valorização de Nelson Rodrigues como autor brasileiro nos anos 80, após sua morte, e o processo de globalização nos anos 90, trazendo para dentro das casas realidades exóticas, tudo isso fez *d'A Vida como ela é...*, que passava aos domingos no programa *Fantástico* da Rede Globo, uma pílula de fácil e agradável digestão. A produção cuidada e o elenco de estrelas globais deram o aval que faltava para Nelson Rodrigues ser aceito nos bons lares brasileiros.

Nos anos 50, a iniciativa de fazer a coluna partiu de Samuel Wainer, dono do jornal *Última Hora*, que não fazia idéia do enorme sucesso no qual a coluna se transformaria. Wainer apenas pediu a Nelson que escrevesse uma crônica diária,

² O volume 5 da coleção de Nelson Rodrigues, *A coroa de orquídeas e outros contos* também é uma seleção de contos da coluna *A vida como ela é...*, sendo que o conto que dá título ao volume 5 já havia saído antes, em 1993, numa seleção de Ruy Castro para uma edição especial da Folha de São Paulo, em papel jornal, com o mesmo título. “A coroa de orquídeas” assim como “O homem fiel” são consideradas por Ruy Castro, (como podemos ver pelas escolhas dos subtítulos), os melhores dos melhores contos de Nelson Rodrigues.

³ Cf. Anexo II que traz a capa do DVD.

baseada em fatos políticos e policiais da vida do carioca, cujo título era: *Atire a primeira pedra*. Nelson aproveitou o que tinha observado na Zona Norte do Rio, sua “região natal”, e mudou o título. Deu no que deu: seu sucesso não foi calculado, simplesmente aconteceu.

Evidentemente, o sucesso da coluna tornou o jornal muito popular, atingindo o objetivo de Samuel, que era ao mesmo tempo apoiar Getúlio Vargas no seu governo e vender seus exemplares. O jornal não se dirigia exclusivamente às classes trabalhadoras, havia outras atrações para as outras classes, pretendia um público mais abrangente.

Quando Samuel Wainer montou o *Última Hora*, inovou a imprensa carioca em muitos aspectos, investindo em equipamentos de última geração, *marketing*, projeto gráfico e equipe profissional da maior qualidade, muito bem remunerada. Havia muito dinheiro e influência política envolvidos, sob a forma do apoio incondicional de Getúlio Vargas.

O perfil imaginado por Wainer não era, portanto, apenas o do leitor da Zona Norte do Rio, pois ele tinha uma pretensão muito maior que essa. Wainer queria que o seu jornal fosse o mais lido do Brasil, e o sucesso d’*A vida como ela é...* contribuiu em muito para que ele realizasse seu objetivo.

A vida como ela é... é daquelas obras que, pela brutalidade e humanidade do (des)maskamento dos personagens, causa-nos repulsa e atração. Nela não há nada de divertimento ameno. O resultado para o leitor-ouvinte-espectador é uma reflexão acerca do universo humano, um retrato da nossa sociedade que olhamos com espanto e compaixão. Foi um fenômeno espontâneo, que as mídias souberam

explorar tornando-a um produto de massa. Nos anos 50 e 60, era uma obra artesanal, com uma visão de mundo singular e inconfundível, e que, nos anos 90, a direção da Rede Globo de Televisão, acatando um pedido de Daniel Filho, transformou em minissérie, ou seja, em mercadoria televisiva.

Nos anos 50, *A Vida como ela é...* era considerada crônica para simples consumo, como os folhetins de Suzana Flag, dentro da chamada cultura de massa, nivelada “por baixo” para “agradar” as massas. Hoje, Nelson Rodrigues está no panteão dos autores da cultura erudita e sua obra desmistifica a dicotomia popular/erudito que muitos acadêmicos insistem em padronizar.

Considerando o livro como uma amostra da coluna do jornal *Última Hora*, uma espécie de laboratório da obra de Nelson Rodrigues, vejamos o que o próprio autor disse a Ruy Castro, em uma entrevista, quando questionado sobre a coluna. Trata-se de um excerto um pouco extenso que, no entanto, vale a pena ser citado e lido, pois demonstra muito do caráter de Nelson Rodrigues, o que está refletido diretamente nos entremeados enunciativos do seu discurso:

Desde o primeiro momento, “A Vida como ela é...” apresentou uma característica quase invariável: é uma coluna triste. Impossível qualquer disfarce, qualquer sofisma. Por uma destinação irresistível, só trata de paixões, crimes, velórios e adultérios. Impôs-se uma dupla condição: sofriam os personagens e os leitores. A princípio, ninguém disse nada. Um mês depois, porém, surgiram as primeiras reclamações. Os próprios companheiros ponderavam: – Que diabo! Vê se dá um final menos trágico a teu negócio! Todo dia você mata um! Eu procurava ser jocoso: – Vou tratar disso! – Era o primeiro a achar graça quando me perguntavam: – Muita morte, *hoje?* *Ria:* – Mais ou menos. Todos achavam “A Vida como ela é...” de uma imensa tristeza. Torno a esclarecer que essa coluna é assim mesmo, por natureza, por destino e, em última análise, por necessidade. Se não, vejamos: “A Vida como ela é...” enterra suas raízes onde? Nos fatos policiais. Muito bem. A matéria-prima, que necessariamente uso é, e aqui faço dois pontos: punhalada,

tiro, atropelamento, adultério. Pergunto: posso fazer, de uma punhalada, de um tiro, de uma morte enfim, um episódio de alta comicidade? Devo fazer rir com o enterro das vítimas? Posso transformar em chanchadas as tragédias daqui ou alhures? Na minha opinião, “A Vida como ela é...” se tornou justamente útil pela sua tristeza ininterrupta e vital. Uma pessoa que só tenha do mundo uma visão unilateral e rósea, e que ignore a face negra da vida, é uma pessoa mutilada. Por outro lado, nego a qualquer um o direito de virar as costas à dor alheia. Precisamos ter continuamente a consciência, o sentimento, a constatação dessa dor. Sei que nenhum de nós gosta de se aborrecer. Mais importante, porém, que o nosso frívolo conforto, que o nosso alvar egoísmo – é o dever de participar do sofrimento dos outros. Há uma leviandade atroz na alegria! Resta mencionar um episódio que marcou decisivamente essa seção. Dias antes de começar “A Vida como ela é...” estive, acidentalmente, numa policlínica. Lá, numa sala apinhada, estava um menino de três ou quatro anos, no colo materno. Súbito, a criança começa a chorar. Mas seu pranto era diferente: ele chorava pus. Desejo ser sóbrio, mas permitam-me dizê-lo: viva eu cem, duzentos, trezentos anos e terei comigo, cravada em mim, essa lágrima espantosa. Durante meses, tive vergonha de minha alegria, remorso do meu riso, horror de minhas lágrimas normais e apresentáveis. Por vezes penso: rir num mundo tristíssimo é o mesmo que, num velório, acender um cigarro na chama de um círio (CASTRO, 1997, p. 238).

Entendemos *A Vida Como ela é...* como uma síntese da obra de Nelson Rodrigues. Há muito de seus romances e suas peças esboçadas nessas crônicas. A vocação triste da coluna é explicada por ele na citação acima, e só reforça a visão rodriguiana do homem trágico, que é a característica de toda sua obra e da sua própria vida. O trágico é o que aprimora a busca do homem para a felicidade plena, expurgando-o de todo mal. A pequenez e a fragilidade do homem levam-no sempre à ruína, à decadência física e moral, mas é na queda que o homem, como acredita Nelson, aprende a ultrapassar seus limites e a transcender para a vida eterna.

Em 1961, quando José Ozon publicou a obra, havia um interesse exclusivamente comercial, já nos anos 90, além do interesse comercial, houve uma preocupação de prestigiar um autor brasileiro consagrado.

Em 2000, Nelson Rodrigues Filho reuniu algumas crônicas de *A Vida como ela é...* no espetáculo *Momentos – Beijos de Nelson Rodrigues*, marcando sua estréia como diretor teatral. A peça contava com a participação da companhia de Dança Jaime Arôxa, e no elenco tinha nomes como Bete Mendes, Márcia Duvalle e Cláudio Marzo⁴. A peça entrou em cartaz no Teatro Nelson Rodrigues, no Rio de Janeiro, no dia 23 de agosto, Nelson estaria completando 88 anos.

Logo a seguir, Nelsinho montou *Momentos – Obsessões de Nelson Rodrigues*, também crônicas da *Vida Como ela é...*, estreando no teatro Glauce Gill, no dia 21 de setembro de 2001, ficando em cartaz até 25 de novembro. No elenco estavam 26 atores liderados por Maria Pompeu. O público era recebido por atores da Casa de Artes Laranjeiras, que brincavam com frases inventadas por Nelson Rodrigues. Também foram expostas gravuras de Roberto Rodrigues, cujos temas eram beijos⁵.

As remontagens das peças e crônicas de Nelson Rodrigues mostram-nos o interesse constante por suas obras, as quais ainda nos revelam novas significações. Seus temas são universais e, conseqüentemente, atuais. Lembrando que Nelson nos deixou mais de duas mil crônicas de *A Vida Como ela é...*, podemos dizer que suas obras, agora consideradas de “arte”, permanecerão por muito mais tempo nos meios de comunicação de massa e nas instituições acadêmicas. A visão rodriguiana do mundo já foi assimilada pela indústria cultural, e, mais que isso, pela cultura brasileira: ela é um retrato da “alma brasileira” que, finalmente, pudemos aceitar, mesmo que com a sua imperfeição.

⁴ Fonte: <http://www.ziglig.com/zigcultura/zigteatr.htm> Consultado em 24 de junho de 2005.

⁵ Fonte: <http://veja.abril.uol.com.br/idade/exclusivo/vejarj/101001/teatro.html>. Consultado em 24 de junho de 2005.

Capítulo II: Nelson Rodrigues: um homem trágico

O presente capítulo traz um resumo da vida de Nelson Rodrigues a partir do trabalho de Ruy Castro. A história de Nelson se entrelaça com a história das mídias e da cultura brasileira e entendemos necessária a sua exposição, sobretudo para aqueles que não a conhecem. Nessa perspectiva, optamos por seguir a obra *O Anjo pornográfico*, de Ruy Castro (1997), que constitui a principal referência da literatura nacional sobre o autor. Destacaremos as informações que achamos mais relevantes, deixando de lado outras tantas por não ser de nosso propósito desenvolver um trabalho de caráter biográfico de Nelson Rodrigues.

Nelson Rodrigues, que nasceu em Recife no dia 23 de agosto de 1912, era o quinto dos catorze filhos de D. Maria Esther e Mário Rodrigues. A família mudou-se para o Rio de Janeiro, para a Aldeia Campista, na rua Alegre, em julho de 1916. O pai, advogado e jornalista, trabalhou no *Correio da Manhã*, depois fundou seu próprio jornal, *A Manhã*, em dezembro de 1925 e o *Crítica* em 1928.

Nelson Rodrigues foi uma criança recatada, tinha pudor do próprio corpo e vergonha do tamanho de sua cabeça. Quando lhe pediam para falar sobre a sua infância dizia que era “pequenino e cabeçudo como um anão de Velazquez” (CASTRO, 1997, p. 24).

Aos sete anos entrou para a escola pública, aprendeu a ler rapidamente e aos oito anos, no segundo ano primário, ganhou com um colega, um concurso de redação da classe (a redação era sobre adultério: após pegar a mulher na cama com outro homem, o marido a mata e depois se ajoelha e pede perdão). Na

segunda série do ginásio, foi expulso do Colégio Batista por rebeldia. Seus pais nunca lhe bateram, nem mesmo nessa ocasião. Nelson Rodrigues abandonou o curso Normal de Preparatórios em 1927, na terceira série do ginásio, aos quinze anos de idade e nunca mais voltou à escola.

Em 1924, os Rodrigues mudaram-se para Copacabana. Logo após, o pai de Nelson seria preso por um artigo publicado em 1923 e outro em 1924. O de 24 foi considerado de incitamento à revolta, intitulado “Cinco de Julho”, publicado pelo *Correio da Manhã* em 5 de julho de 1924, coincidentemente no dia que estourou a revolução militar de São Paulo contra o governo Bernardes (CASTRO, 1997, p. 38-39). Mário cumpriria um ano de prisão no quartel dos Barbonos, no centro da cidade. Na prisão, com o *Correio da Manhã* interditado, Mário Rodrigues recebia do patrão Edmundo Bittencourt (que também cumpria pena, menor, com o filho Paulo) uma quantia suficiente apenas para pagar o aluguel. D. Esther, então com onze filhos, mantinha a família graças a Geraldo Rocha, amigo de Mário Rodrigues e dono do jornal *A Noite*. Depois de sair da cadeia, Mário Rodrigues abriu seu próprio jornal, o *A Manhã*.

O jornal tinha um perfil político, Mário Rodrigues enaltecia seus simpatizantes e descompunha seus inimigos. Ele mesmo se candidatou a deputado uma vez, em 1927, mas não foi eleito. Todos os políticos tinham medo de seus artigos. Segundo Castro (1997, p.52), “vasculhava a vida particular do inimigo, descobria-lhe amantes, publicava as suas cartas de amor e expunha-lhe as tripas ao sol”. Agressivo, e para usar a expressão de Nelson, “um espadachim verbal” (*Ibidem*, p. 60), disparava contra seus inimigos políticos e explorava matérias

sensacionalistas, como crimes de paixão e vingança. Sofreu vários processos pelos seus artigos, doze apenas nos dois primeiros anos de *A Manhã* (*Ibidem*, p 52).

Nelson Rodrigues começou a trabalhar no jornal do pai aos treze anos de idade, como repórter policial, ganhando um pequeno salário. Sua especialidade era cobrir matérias de pactos de morte entre jovens namorados. O dinheiro que ganhava gastava com as prostitutas do mangue, hábito que manteria na fase adulta.

Aos catorze anos, em 1926, Nelson criou seu jornal, o *Alma Infantil*. Mesmo tendo sido apenas cinco números, circulavam no Rio e em Recife, pois seu primo, Augusto Rodrigues, era seu sócio e residia na capital pernambucana. O jornal era impresso na oficina do pai e a distribuição era em conjunto com *A Manhã*.

Em 1927, tudo ia bem para os Rodrigues e um período de abundância seguiu-se. Mudaram-se para um palacete de três andares em Copacabana, na rua Joaquim Nabuco, 62, esquina com Raul Pompéia. A casa tinha mirante com vista para a orla de Copacabana, de Ipanema e do Leblon. Mesa farta, chofer particular e uma limusine *Essex* permanentemente alugada. No carnaval, a família alugava carros abertos com chofer e saía no curso dos *Democráticos*. Um amigo de Roberto, Cândido Portinari, morava no palacete e custeavam-lhe as tintas. O pai era generoso com a família e com os amigos. Era comum a Mário Rodrigues pagar bebida para todos nos cabarés da cidade. Também eram comuns reuniões e festas no palacete. Mário Rodrigues não tinha muito controle nas questões de

dinheiro, contraiu muitas dívidas e seu jornal acabou nas mãos de seu sócio, Antônio Faustino Porto.

Em 1928, quase toda a família trabalhava no *A Manhã*: Milton (23 anos) era secretário do jornal; Roberto (21), ilustrador; Mário Filho (20) dirigia a página literária e a página de esportes e Nelson (16), depois de passar uns tempos como repórter policial, assinava com outros jornalistas a página dos editorialistas. Quando Mário Rodrigues perdeu o jornal, aceitou a proposta de Antônio Porto como assalariado, com um ordenado de valor quase humilhante. No dia seguinte, junto com seus filhos, pediu sua demissão, por escrito:

Estava louco V.S. se pensou que, com as ações, eu lhe transferia a minha pena, a minha inteligência, o meu nome, o meu pundonor de homem. Tem esse troco a injúria de haver querido transformar um amigo em escravo. Ninguém me vence, saiba disso: ninguém me vence, senão pelo afeto, pelo carinho, pela cordura. Vingo-me deixando-lhe “A Manhã” nas mãos e obrigando-o a sondar a consciência. Adeus – Mário Rodrigues (CASTRO, p.67).

Em novembro de 1928, quarenta e nove dias depois de perder o *A Manhã*, Mário Rodrigues abriu o *Crítica*, com a ajuda do vice-presidente da República Melo Viana. O jornal foi um sucesso. Situado na rua do Carmo, números 29 e 35, ocupava dois prédios. Seu formato era de oito páginas, sendo a primeira política e a última policial. Havia matérias sobre balé, poesia e artes plásticas nas outras páginas. O forte do jornal era o seu visual, pois o projeto gráfico era de Andrés Guevara (paraguaio radicado no Rio de Janeiro) e Enrique Figueroa (mexicano). Foram os dois que revolucionaram toda a caricatura brasileira. As ilustrações das matérias eram de Roberto Rodrigues.

A exuberância visual, a agressividade dos textos, fazia do *Crítica* o jornal matutino de maior circulação no Brasil e o mais exibicionista da época. A grande sensação eram as páginas policiais:

Diariamente a “caravana” de “Crítica” descobria um caso aterrador do submundo carioca e o explorava até o último pinga de sangue ou esperma: casais que se esquartejavam por ciúmes, filhos que torturavam pais entrevados, mães que seduziam filhos, irmãs que se matavam pelo mesmo homem, padres estupradores e toda sorte de adultérios (*Ibidem*, p.69).

Mário queria que o *Crítica* tivesse um perfil político, pois para um jornal de perfil policial sonhava em criar outro jornal, o *Última Hora*. Mas os diretores de seção, principalmente o da página policial, tinham muita força. Como os escândalos vendiam muito mais exemplares, esses diretores acabaram por impor um perfil policial.

Com um jornal assim, Mário conquistou muitos inimigos e um deles, o tenente-coronel Carlos Reis, desmoralizado em artigos passados. Reis prendeu Mário, Milton, Roberto, Mário Filho, e um amigo, Carlinhos, ex-investigador, sob a acusação de tentativa de homicídio. Foi o presidente da República, Washington Luís, que ordenou sua soltura uma semana depois. Nelson escapou porque estava em Recife se recuperando de uma paixão não correspondida.

No Natal de 1929, uma senhora, madame Sylvia Thibau, entrou na redação do *Crítica*, acompanhada pelo jornalista Figueiredo Pimentel, de *O Jornal*, procurando por Mário Rodrigues. Foram pedir que não publicassem a matéria de Eratóstenes Frazão sobre o desquite de madame Sylvia Thibau. Mário não estava e foi Roberto quem a atendeu. Como o jornal já estava sendo rodado, não foi

possível suspender a tiragem, como queria Sylvia. No dia seguinte, a matéria causou grande escândalo, destruindo a reputação de Sylvia Thiau, esposa de médico e colaboradora de matérias nos jornais de Chateaubriand, e a reputação do amante, outro médico.

Madame Sylvia Thibau voltou ao jornal e como da vez anterior, não conseguiu falar com Mário Rodrigues. Sacou da bolsa um revólver e atirou em um dos seus filhos, Roberto. Nelson estava na redação, viu Madame entrar e se dirigir a Roberto. Depois ouviu o tiro e o grito de Roberto. Correu até a sala onde eles estavam e viu Roberto ajoelhado diante de Madame, segurando uma de suas pernas, sangrando.

Roberto morreria no hospital, de peritonite, três dias após o tiro. A família nunca se conformaria e Mário desesperado, sentia-se culpado pelo ocorrido: “Esta bala era para mim!” (CASTRO, 1997, p. 92). Mário envelheceu anos em semanas por este fato. Chorava pelos cantos e dizia: “Os assassinos de Roberto estão dentro da redação de ‘Crítica’ — referindo-se ao pessoal responsável pelas páginas policiais” (*ibidem*, p.98).

Dois meses depois da morte de Roberto, Mário foi acometido de um insulto cerebral hemorrágico. Em dez dias, morreria de encefalite aguda e hemorragia, em março de 1930. Ambos os velórios foram no saguão do *Crítica*, o de Mário arrastou multidões:

Milhares de pessoas – entre as quais, fiel até o fim, o vice-presidente Melo Viana – foram vê-lo durante o resto do dia e a madrugada.(...) Uma multidão nas ruas do Carmo e a Sete de Setembro tirou o chapéu (...) Atrás do coche, quatro caminhões cedidos pela Polícia Militar transportavam as centenas de coroas. O cortejo, formado por uma fila de

quase trezentos carros, finalmente saiu. (...) Ali, depois de muitos discursos, o caixão foi baixado e um advogado, doutor Gama Cerqueira, aproximou-se e atirou sobre ele a edição de “Crítica” daquele dia, em que Mário Rodrigues era a foto e a manchete da primeira página. “Leva-o com você, querido Mário”, disse. “É a tua obra”. (*Ibidem*, p.100).

A família já havia perdido Dorinha, que morrera com nove meses, de gastroenterite, em 1927. Embora Nelson Rodrigues tenha se declarado “um triste” muito antes de tudo acontecer, a tragédia da morte de Roberto resultaria no começo de uma trajetória de perdas e sofrimentos que refletiria em todas as suas obras. Roberto era o mais carismático dos filhos de Mário Rodrigues, também escrevia para o *Crítica*, mas tinha vocação para o desenho e a pintura. Após sua morte, os Rodrigues reuniriam os quadros e os desenhos de Roberto em exposições. Mesmo nos tempos de penúria, jamais a família venderia um quadro dele ou de Portinari, seu grande amigo.

A família mudou-se para uma casa menor, em Copacabana, na rua Sousa Lima. Madame Sylvia Thibau foi absolvida em agosto daquele ano. Toda a imprensa torcia por ela, com exceção do *Crítica*, que bradava ferozmente contra ela. A sentença saiu, justamente, no dia de aniversário de Nelson, 23 de agosto, quando ele estava completando 18 anos. A absolvição foi um golpe enorme para os Rodrigues.

A direção do *Crítica* ficou com Milton Rodrigues (24 anos) e Mário Filho (21). O jornal continuou o trabalho de Mário, fazendo campanha para Júlio Prestes, contra Getúlio Vargas. A revolução estourou no dia 3 de outubro, chegou ao Rio de Janeiro em 24 de outubro e Washington Luís se demitiu do cargo. Uma multidão saiu às ruas saqueando e destruindo todos os jornais que faziam

campanha contra Getúlio. O *Crítica* foi empastelado. Nelson e Joffre quase foram linchados quando se aproximavam do local para trabalhar. Como se isso não bastasse, Milton e Mário Filho foram presos no dia seguinte. Graças a um telefonema de D. Esther a Cândido Pessoa, irmão de João Pessoa, os irmãos Rodrigues foram libertados da cadeia. O jornal não tinha conta em bancos e, com o empastelamento, os Rodrigues não tinham de onde tirar o sustento da família.

Na semana seguinte, os mais velhos iriam procurar trabalho nos jornais, mas ninguém queria empregar os filhos de Mário Rodrigues. Foram meses sem conseguir nada, vendendo tudo que possuíam e mudando de residência. Logo que deixavam de pagar o aluguel, e os proprietários os punham para fora. Os Rodrigues quase morreram de fome.

Na família dos Rodrigues, todos os irmãos tinham talento literário. Mário Filho, no *A Manhã*, tinha a página literária *Espírito moderno* e chegou mesmo a publicar dois livros: *Bonecas e Senhorita 1950*. Depois dessas aventuras literárias, Mário Filho abandonou a página *Espírito moderno* e ficou apenas com a página de esportes. Ao se dedicar aos esportes, revolucionou a imprensa: escrevia crônicas, entrevistava atletas, fotografava-os em ação ou contundidos. De acordo com Castro (1997, p. 114), Mário Filho foi um marco na imprensa esportista, pois:

humanizou os jogadores de futebol, perfilando-os, biografando-os na semana de uma partida importante. Perguntava pelas suas vidas particulares, fazia-os dizer coisas interessantes nas entrevistas. E, se não dissessem, (...) inventava essas coisas e as atribuía a eles.

Mário Rodrigues adorava literatura, garotas, futebol e sinuca. Jogava sinuca no salão do Liceu de Artes e Ofícios, no mesmo andar onde ficava o jornal *O Globo*. Seu companheiro de partida era Roberto Marinho. Quando este último assumiu o jornal do pai, chamou o amigo Mário para dirigir a página de esportes. Assim, Mário levou Nelson e Joffre.

O salário de Mário Filho era de 550 mil réis por mês. Nelson e Joffre, porém, não receberam salário naquele ano. Só um ano depois é que foram contratados. Além de trabalharem no *O Globo*, Nelson trabalhava no *O Tempo* e Joffre, no *A Nota*. Joffre conseguiu levar Milton para o *A Nota*. Todo o dinheiro que recebiam davam a D. Esther, exceção de Mário que tinha mulher e filhos mas mesmo assim ajudava a mãe.

Nelson Rodrigues andava esfarrapado e como só tinha um terno, cheirava mal. Todos os jornais pagavam muito pouco aos seus jornalistas, Mário Filho queria e precisava criar um jornal para que a família se sustentasse dignamente. Em 1931, pediu dinheiro ao amigo Mário Martins, para montar um jornal. Martins lhe deu 26 contos de réis. Com o apoio de Roberto Marinho, que lhe alugou a gráfica, Mário Filho abriu o *Mundo Esportivo*. Assim, Mario Filho era, ao mesmo tempo, sócio proprietário de *Mundo Esportivo* e assalariado em *O Globo*.

Em 1932, Nelson começou a ganhar um salário de quinhentos mil réis por mês em *O Globo*. Como o entregava todo à mãe, arrumou um segundo emprego como redator. Nesse novo emprego, na Ponce & Irmão, um escritório de distribuição de filmes da *RKO Rádio Pictures*, Nelson fazia os textos dos

anúncios dos filmes nos jornais. Com doze bocas para comer, Nelson economizava até a condução.

Em 1934, Nelson contraiu tuberculose. Como sua irmã Stella era médica e trabalhava como voluntária na Policlínica de Copacabana (era paga com fósforos e álcool), pediu a um colega que examinasse o irmão: o diagnóstico foi tubérculo no pulmão direito. Alguns meses antes, Nelson havia arrancado todos os seus dentes por causa da febre persistente. O doutor conseguiu-lhe uma vaga gratuita no Sanatorinho Popular, em campos de Jordão. Mário Filho pediu a Roberto Marinho que não descontasse o salário de Nelson e assim foi feito.

A vaga era de indigente e ele teria de pagar a estadia com alguns serviços como varrer o chão e servir a mesa. Mas Nelson preferiu pagar uma pequena quantia para não fazê-los. A rotina era café da manhã das sete às nove horas, almoço às onze e meia, repouso da uma às três, jantar às seis, recolhimento às nove horas. Nelson passou quatorze meses no Sanatorinho.

Quando Nelson voltou para o Rio, sua família já estava um pouco melhor graças a Mário Filho. Desde 1933, Mário Filho se tornara uma celebridade nos meios esportivos. Fazia campanha para a profissionalização do futebol no Brasil no jornal *O Globo*. Com isso, houve uma cisão entre os clubes e, por consequência, passaram a existir dois campeonatos nos estados: o amador e o profissional.

Mário Filho passou a promover o campeonato profissional. Incentivou campeonatos de torcidas e os grupos mais criativos e organizados ganhavam taças e medalhas. Foi assim que o nosso futebol assumiu o perfil atual. Mário promoveu

todos os esportes em *O Globo*: jiu-jitsu, remo, natação, boxe e o Circuito da Gávea, a Fórmula 1 da época. Foi graças a ele que o Circuito da Gávea entrou definitivamente no calendário esportivo brasileiro, a partir de 1935.

Mário Filho fazia suas entrevistas no *Café Nice*, que ficava ao lado de *O Globo*. Como todo o pessoal do futebol e do boxe freqüentava o café, a turma do samba passou a ir também. Os Rodrigues já conheciam Donga, seu vizinho e o autor do primeiro samba, *Pelo telefone*, das rodas de samba na casa do sambista. No café, além de Lamartine Babo, Noel Rosa passou a fazer parte do círculo de amigos dos Rodrigues. Mário Filho também criaria, com um colega jornalista, os concursos das escolas de samba.

A vida dos Rodrigues estava voltando ao normal. Em 1936, Mário Filho conseguiu comprar o *Jornal dos Sports*, em sociedade com Roberto Marinho, Arnaldo Guinle e José Bastos Padilha. O jornal seria um êxito. A família é novamente reconhecida no mundo jornalístico. Todos os irmãos estavam trabalhando e Nelson estava curado da tuberculose. Tudo corria bem, mas a vida preparava mais uma para os Rodrigues.

Outro irmão de Nelson, Joffre, aos vinte e um anos contraiu tuberculose. Joffre era editor da seção de esportes do *A Nota* e do *Diário Carioca*, também repórter no *O Globo*, e era o queridinho do pessoal do futebol e do samba, amigo íntimo de Lamartine Babo. Tinha porte atlético, falante, exuberante e boêmio como todos os homens da família. Joffre era um ano mais novo que Nelson, o irmão mais “unha e carne”. Nelson se sentia culpado, pois se achava o transmissor da doença ao irmão. Quando Joffre foi internado no sanatório de Correias, Nelson

fez questão de ir com ele. A tuberculose de Joffre era a mais grave de todas, galopante, todos sabiam que Joffre iria morrer, menos ele. Joffre morreu no dia 16 de dezembro de 1936. Numa das crônicas de *A Menina sem Estrela*, Nelson escreveu:

Esse irmão, que se uniria a mim como um gêmeo, ia morrer, aos 21 anos, tuberculoso. Depois da Revolução de 30, e até 35, eu e toda minha família conhecemos uma miséria que só tem equivalente nos retirantes de Portinari. Ainda agora, quando me lembro desse período, tenho vontade – vontade mesmo – de me sentar no meio-fio e começar a chorar. Eu e meu irmão Joffre passamos fome e foi a fome que estourou os nossos pulmões. (1993, p. 16).

A morte de Joffre abateu Nelson, que ficou sem comer durante quinze dias. A tuberculose o apanhou novamente e, em fevereiro de 1937, voltou ao Sanatorinho por mais cinco meses.

Quando Nelson voltou do sanatório, seu irmão, Mário, já tinha conseguido fazer do *Jornal dos Sports* um sucesso, apesar de continuar no Globo. Milton escrevia para teatro de revista e Augustinho, 19 anos, ficou com o lugar de Joffre no *A Nota* e no *Diário Carioca*. Stella era a diretora da secção de cardiologia da Policlínica de Copacabana e Maria Clara era estenógrafa.

No *Jornal dos Sports*, Mário Filho cobriu por telefone a Copa do Mundo de 1938, da França. Quando o Brasil ia jogar, conversava com o treinador Ademar Pimenta e com os jogadores, na véspera, e produzia material farto para o jornal. Criou o *Globo Esportivo* com Roberto Marinho, um tablóide semanal e chamou um caricaturista para criar os símbolos dos clubes cariocas. Assim nasceu o Popeye, para o Flamengo; o Pó-de-arroz, para o Fluminense; o Almirante, para o

Vasco da Gama; o Pato Donald, para o Botafogo; e o Diabo, para o América. Apaixonado por futebol, Mário Filho escreveria uma outra coluna de esportes no Globo, *Da primeira fila*. Dessa coluna saíram os livros: *Copa Rio Branco* e 32, em 1943; *Histórias do Flamengo*, em 1946; *O negro no futebol brasileiro*, em 1947 e o *Romance do futebol*, em 1949.

Mário Filho também criou os Jogos da Primavera, uma olimpíada carioca anual, no mês de setembro. De 1949 a 1972, a olimpíada contaria com a participação de mais de vinte mil jovens. Mário Filho patrocinava sozinho o evento. Criou o Torneio Rio-São Paulo de futebol, batizando-o de *Torneio Roberto Gomes Pedrosa*. Esse torneio cresceu até se transformar no campeonato brasileiro de hoje. Também criou a Copa Rio de futebol, em 1951, trazendo clubes estrangeiros como o *Olympique* de Marselha, o *Sporting* de Lisboa, o *Sarrebruck* de Bonn. Mário Filho se empenhou na campanha da construção do estádio de futebol, o Maracanã, em 1947. O estádio sediaría a Copa do Mundo em 1950. Mário não era só o maior cronista esportivo do Brasil. Era, segundo Castro (1997, p. 221-222), “o seu historiador, sociólogo, inventor de eventos, aglutinador de multidões.(...) sua presença não cabia nos estádios, nas redações, às vezes nem nas ruas. Tornara-se o ministro sem pasta do futebol brasileiro”. Anos depois, o Maracanã, o maior símbolo do futebol brasileiro, seria batizado de Mário Filho, em sua homenagem.

Em 1936, Nelson Rodrigues não queria escrever mais sobre esportes e conseguiu sua transferência para o *Globo Juvenil*, tablóide de histórias em quadrinhos recém lançado. Também passou a escrever sobre ópera, revezando a

mesma coluna com Oscar d'Alva até 1943. Nelson freqüentava assiduamente o Teatro Municipal, assistindo até os ensaios. A proximidade com a ópera parece ter dado a Nelson sua experiência teatral.

O Globo Juvenil era colorido, tinha dezesseis páginas, saía três vezes por semana. Estavam lançando os quadrinhos americanos: *Fantasma*, *Mandrake*, *Príncipe Valente*, entre outros e o trabalho de Nelson era traduzir os balões do inglês e escrever seções do tipo *Você sabia que...*? O tablóide também tinha um folhetim, que, naquela época, era *A tempestade*, de Shakespeare. Antônio Callado fazia as traduções porque Nelson não sabia inglês e, quando Callado foi morar fora do Brasil, Nelson passou a “inventar” as traduções dos balões dos desenhos.

Nelson se apaixonou por Elza, uma das poucas mulheres recém contratadas no jornal *O Globo*. Eles começaram a namorar, mas, logo a seguir, ele teve outra crise de tuberculose e voltou para o Sanatório. Desta vez, ficaria lá por quatro meses. Quando voltou, sem o consentimento da mãe de Elza, casaram-se no civil, no dia 29 de abril. Só no dia 17 de maio casaram-se no religioso, quando finalmente aconteceu a noite de núpcias na casa que alugaram no Engenho Novo, zona Norte do Rio de Janeiro. Nelson, então com 28 anos, batizou-se, fez a primeira comunhão e estudou o catecismo.

Quando se casaram, Nelson pediu a Elza para deixar o emprego em *O Globo Juvenil*, o que ela fez. E, assim que pôde, pôs telefone em casa, para ligar-lhe quase que de hora em hora. Saudades ou ciúmes? Talvez ambos. Disse-lhe também: “Meu anjo, esteja sempre de banho tomado, vestida e cheirosa, à minha espera”. (CASTRO, 1997, p. 150).

Com o dinheiro reduzido apenas ao salário de Nelson, a vida estava apertada e quando Elza engravidou de seu primeiro filho Joffre, Nelson Rodrigues precisava pensar em outras fontes de renda. Como as comédias de costumes e de revista davam lucro, achou que escrever comédias para o teatro poderia lhe render algum dinheiro. Em 1941 escreveu a primeira peça *A mulher sem pecado*.

Nos anos 40, os autores não recebiam direitos autorais, nem os dez por cento de bilheteria, recebiam apenas o equivalente a dezoito poltronas por récita, com a casa cheia ou vazia. Os teatros funcionavam todos os dias em duas sessões e alguns deles faziam sessões extras aos sábados e domingos. Nelson achou que era um bom “dinheirinho”. Escreveu *A mulher sem pecado*, mas não era uma comédia, nem tinha um final feliz, nem seguia as convenções cênicas da época. Tinha uma linguagem enxuta, o desenvolvimento da ação não era o tradicional e seu tema, o adultério, era um tabu para a época. Saiu com ela embaixo do braço a procura de alguém para encená-la. Arrancava bilhetes de críticos e amigos para abalizá-lo, mas ninguém queria montar a peça.

Finalmente, Nelson conseguiu, através de Manoel Vargas Neto, amigo de Mário Filho, que o Serviço Nacional de Teatro financiasse e encenasse *A Mulher sem pecado*. Estreou no dia 9 de dezembro de 1942, no Teatro Carlos Gomes, com direção de Rodolfo Mayer. A peça teve uma recepção morna do público, mas causou muita polêmica por parte dos críticos. Um deles, Álvaro Lins, do *Correio da Manhã*, elogiou:

Este é um autor que conhece as condições do gênero teatral. A peça tem arte literária, imaginação, visão poética dos acontecimentos; técnica de

construção, que não era uma cópia servil de cenas burguesas de sala de jantar; e, sim, a interpretação de sentimentos dramáticos ou essenciais da vida humana (*Ibidem*, p.156).

A peça ficou apenas duas semanas em cartaz. Manuel Bandeira foi assisti-la e também gostou. Achou que era uma peça que “sacudia o público”, pois entendia que o teatro tinha que ser isso: polêmico, sem aquelas mesmices do teatro de revista e comédias chulas.

Nelson, por algum motivo, sentiu-se motivado para escrever outra peça, *Vestido de noiva*. Essa sim seria extremamente polêmica e mudaria o curso da história do teatro no Brasil. Nelson ofereceu a peça para vários atores e diretores, mas ninguém se aventurava a encená-la. Uma cópia caiu nas mãos de Ziembinski, que ficou assombrado: “Não conheço nada no teatro mundial que se pareça com isso” (*Ibidem*, p.165). *Vestido de Noiva* reuniu todos os ingredientes para uma revolução: um diretor genial (Ziembinski), um também genial cenógrafo (Santa Rosa), um grupo de jovens amadores (*Os Comediantes*) ávidos para uma inovação cênica e estética, e, claro, um autor genial que era brasileiro.

Nelson começou a promover a peça entre os jornalistas e críticos do Rio de Janeiro muito antes da estréia, criando uma expectativa enorme. Todos os jornais falavam dos *Comediantes* e de *Vestido de Noiva*. Isso despertou muito ciúme nos profissionais que protestaram contra os subsídios que *Os Comediantes* receberam do Ministério da Educação. Essa publicidade indireta levou para a estréia 2.205 espectadores. No dia 28 de dezembro de 1943, estrearia no Teatro Municipal *Vestido de Noiva*, marco do teatro moderno brasileiro.

A platéia podia esperar por muita coisa, mas não pelo que transcorria diante dos seus olhos: 140 mudanças de cena, 132 efeitos de luz, vinte refletores, 25 pessoas no palco e 32 personagens, contando os quatro pequenos jornaleiros de verdade que gritavam as manchetes de “A Noite”. Mesas e cadeiras subiam e desciam no palco, manobradas por cordões invisíveis. Um personagem se transformava em outro, e depois em outro, vívidos pelo mesmo ator. Os planos se cruzavam, se sobrepunham, se confundiam (*Ibidem*, p.172).

Todos os críticos falavam da peça: Álvaro Lins, Manuel Bandeira, José Célio Borba etc. Finalmente o modernismo chegara aos palcos brasileiros!

Em fevereiro de 1944, Nelson foi convidado a dirigir duas revistas, *O Guri* e *Detetive*, nos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand, por um salário sete vezes maior daquele que recebia no *Globo Juvenil*. Nelson falou com Roberto Marinho e este o liberou.

O Guri era uma revista quinzenal de histórias em quadrinhos americanas e variedades. Foi uma revista precursora dos gibis. *Detetive* era mensal, continha contos e mistérios de autores americanos como Agatha Christie, Dashiell Hammet, Georges Simenon etc. Também tinha uma história em série do tipo *O Fantasma da Ópera*. O trabalho de Nelson era titular as histórias, resumi-las nos sumários e criar chamadas de capa, coisa pouca. Nelson passava a maior parte do tempo na revista *O Cruzeiro*, no mesmo andar de *O Guri* e de *Detetive*, também dos *Diários Associados*, fazendo marketing de si mesmo. Escrevia críticas de *Vestido de Noiva*, mesmo quando a temporada teatral já havia terminado, assinada por outras pessoas. Como a revista *O Cruzeiro* era a mais vendida no Brasil, Nelson Rodrigues ficava na mídia o tempo todo.

Mesmo sendo famoso, Nelson estava sempre sem dinheiro e procurando bicos. Tentou a Rádio Tupi mas não conseguiu dominar a linguagem radiofônica, desistindo logo. Quando Freddy Chateaubriand procurava um folhetim para levantar *O Jornal*, dos *Diários Associados*, que estava em risco de extinção, Nelson se ofereceu para escrevê-lo, com pseudônimo, porque ele já era um intelectual respeitado e não queria que soubessem que estava escrevendo subliteratura. Assim nasceu Suzana Flag. Nelson Rodrigues, na sua adolescência, devorava folhetins, assim como toda a obra de Dostoievski, Eugene O’Neil, Pirandello.

Meu destino é pecar, de Suzana Flag, com seus 38 capítulos, levantou a circulação de *O Jornal*, saltando sua tiragem de três mil para trinta mil exemplares. O romance logo se transformou em livro nas oficinas das *Edições O Cruzeiro*. A estrutura dos *Associados* baratearia o exemplar, vendendo mais de trezentos mil livros. Logo após, *Meu destino é pecar* virou novela de rádio. Em 1944, Nelson escreveu outro Folhetim, *Escravas do Amor* e como *Meu destino é pecar*, foi um sucesso arrasador, Susana Flag virou um nome conhecido nacionalmente. Nelson recebia dez por cento do preço de capa sobre cada exemplar vendido, mas o dinheiro todo não chegava em seus bolsos.

Quando tudo ia bem e *Vestido de Noiva* em São Paulo era um êxito, *Escravas do amor* ia sair em livro, a tuberculose ataca-o novamente no começo de 1945. Nelson foi obrigado a sair de cena e recolher-se em Campos de Jordão. As *Edições O Cruzeiro*, nessa época, publicaram em livro a peça *Vestido de noiva*.

Em junho, desse mesmo ano Nelson voltou ao Rio de Janeiro para o nascimento do seu segundo filho, Nelsinho.

Mesmo com todo o sucesso, Nelson ainda continuava sem dinheiro, pois ele e Mário Filho ainda ajudavam a mãe e as irmãs. *A Mulher sem pecado* e *Vestido de noiva* voltaram a entrar em cartaz no Rio de Janeiro e, novamente, lotaram as casas de teatro. As críticas favoráveis levaram-no à consagração, mas, mesmo assim, Nelson continuava a escrever críticas e artigos assinados por outros intelectuais. Desse modo, ele ficava o tempo todo em foco.

No começo de 1946, escreveu a terceira peça: *Álbum de família*. Ela foi proibida pela censura sob a alegação de que preconizava o incesto e o crime. A proibição causou uma enorme polêmica entre os intelectuais. Afinal, o governo de Getúlio já tinha sido deposto e tinham acabado com o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e Nelson Rodrigues era o maior dramaturgo brasileiro. Os jornais começaram a fazer críticas à censura e muitos tomaram o partido de Nelson que, com tamanho estardalhaço, mais uma vez, tornou-se o centro da mídia jornalística.

Suzana Flag escreveu sua autobiografia, *Minha Vida*, em 1946, em folhetim (capítulos diários), para *O Jornal*. Era igual a de suas heroínas: trágica, problemática, deslumbrantemente linda e sexy. *O Jornal* dobrou a tiragem e o folhetim saiu em livro. Um sucesso absoluto que vendeu milhões de exemplares. Nelson tentou levar Susana Flag para o cinema argentino, mas não conseguiu naquela época. Só em 1952 é que *Meu destino é pecar* foi filmado por Manuel Pelufo, um argentino, numa produção brasileira. Em julho de 1948, mais um

folhetim, o quarto de Suzana Flag, *Núpcias de fogo*. Como sempre, vendeu muito, mas Nelson estava cansado de Suzana.

Quando foi para o *Diário da Noite*, com Freddy Chateaubriand, criou Myrna, outro pseudônimo, e escreveu o folhetim *A mulher que amou demais*. Por ter uma enorme correspondência, Freddy Chateaubriand transformou-a em correio sentimental. Nelson comovia-se com o teatro humano de suas leitoras e é muito provável que elas serviram-lhe de modelos para as suas heroínas.

Em 1948, para a promoção da quarta peça, *Anjo negro*, com direção de Ziembinski, Nelson conseguiu publicar um anúncio de página inteira aproveitando a sua recém fama de imoral com a manchete: “Imoral ou obra de arte? Decida você vendo” (CASTRO, 1997, p.201). *Anjo Negro* tinha sido interditada pela censura federal, mas Nelson conseguiu o aval do padre Leonel Franca, fundador da PUC, para convencer o ministro Adroaldo Mesquita da Costa a liberar a peça. A peça ficou dois meses em cartaz no Teatro Municipal e o dinheiro permitiu a Nelson, reunindo poupança e um empréstimo, comprar sua casa: um sobrado de dois andares na rua Agostinho Menezes, no Andaraí, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Mas a crítica recebeu mal a peça e, com algumas exceções: Menotti Del Picchia que disse que “Nunca o teatro da América subiu a tão altos coturnos” e Ruy Affonso, para quem a obra de Nelson era uma “obra prima do estilo barroco” (*Ibidem*, p.202).

Nelson Rodrigues escreveu *Anjo Negro* para seu amigo, o ator negro Abdias do Nascimento, mas não conseguiu que a comissão cultural, que julgou sua peça para a temporada no Municipal, aceitasse Abdias no papel. O tema do

negro já era um tabu: deixar um preto fazer o papel do preto era demais. No teatro “sério”, o negro era interpretado por atores brancos de caras pintadas. Nelson não conseguiu, nem de Ziembiski, um apoio para colocar Abdias do Nascimento no papel de Ismael. O Brasil tinha o mito de não ter preconceito racial, mas Nelson atacava: “Nos Estados Unidos, o negro é caçado a pauladas e incendiado com gasolina. Mas no Brasil é pior: ele é humilhado até as últimas consequências” (*Ibidem*, p. 203).

Como Nelson Rodrigues tinha amigos em todos os jornais da cidade, muitos concordavam em assinar as suas críticas de teatro, pois achavam isso divertido. Dessa maneira, Nelson mantinha uma rede de jornais falando dele. Promovia suas peças e a si próprio. Seus amigos eram respeitadíssimos, bastava conferir o almoço na confeitaria *Colombo*, na rua Gonçalves Dias, freqüentado pela “fina flor” do jornalismo brasileiro: Prudente de Moraes Neto, Pompeu de Souza, Paulo e Nelson Rodrigues, Augusto Frederico Schmidt, San Thiago Dantas, Otto Lara Rezende, Carlos Castello Branco, Paulo Mendes Campos, Alccioly Neto. Castro (1997, p. 210) refere-se a essa geração como “a geração mais brilhante da imprensa brasileira em qualquer época”.

Em 1948, a quinta peça, *Senhora dos afogados*, foi interditada e mais uma vez, Nelson procurou o ministro Adroaldo Mesquita da Costa. Pediu que uma comissão de intelectuais julgasse a peça e o que decidissem estaria bem feito. O ministro concordou e Nelson sugeriu três nomes: Gilberto Freyre, Olegário Mariano e Alceu Amoroso Lima. Deu 2x1 pela interdição. Nelson começou a se sentir abandonado e incompreendido. Até Manuel Bandeira estava ficando

cansado de tantas tragédias e dizia: “Nelson, por que você não escreve sobre pessoas normais?” (*Ibidem*, p. 213).

A próxima peça, *Dorotéia*, foi escrita para Eleonor Bruno, por quem Nelson estava apaixonado. Para escapar da censura, o texto, enviado para a comissão, foi assinado por Walter Paíno, cunhado de Eleonor. Só na estréia é que constou o nome de Nelson, que também patrocinou a maior parte dos custos da peça. Sua irmã, Dulcinha, estrearia no teatro no papel de *Das Dores*. A peça estreou no *Phoenix* no dia 7 de março de 1950, com direção de Ziembinski e cenário de Santa Rosa. Agüentou treze dias em cartaz. A crítica a demoliu e só Accioly Neto a defendeu.

Em abril de 1950, Nelson pediu demissão dos *Diários Associados*, contando com futuros convites. Ficou desempregado um ano. Escreveu sua coluna *Bom Dia* no *Jornal dos Sports* de Mário Filho até que, em 1951, Samuel Wainer convidou-o para trabalhar no *Última Hora*.

Nelson fazia a seção de esportes e Samuel pediu que assinasse uma outra coluna baseada em fatos reais da atualidade. Sugeriu que a mesma se chamasse “Atire a primeira pedra”. Nelson concordou porque receberia por fora, mas trocou o nome para “A Vida como ela é...”. Foi um tremendo sucesso e, em cinquenta anos, viraria livro, rádio novela, filme, fotonovela, peça de teatro, minissérie da TV Globo e DVD.

Foi em 1950 que Nelson escreveu *Valsa n.6*, um monólogo que faria especialmente para Dulcinha, sua irmã. Não foi censurada e estreou em junho de

1951, com direção de Henriette Morineau e produção de Milton Rodrigues. Ficou quatro meses em cartaz, mas era apresentado só às segundas-feiras.

Em 1951, o *Última Hora* era o jornal mais moderno do Brasil. Máquinas importadas, salários dignos, a novidade do “copy-desk” e do “lead”, a sala-aquário do diretor, a “fina flor” de jornalistas. Uma revolução para os padrões da época. Nelson só não gostava que a obsessão da objetividade e da imparcialidade, implantada pelo diretor do jornal, eliminasse os pontos de exclamação das manchetes. Achava que era um “esfriamento” mentiroso, porque nunca acreditou numa imparcialidade e numa objetividade de jornalistas ou jornais.

A equipe de *Última hora* era de dar inveja a qualquer jornal, falando apenas dos Rodrigues: Augustinho, dirigindo a seção de esportes; Paulinho como repórter; Nelson como redator; Helena, Elsinha, Dulcinha, repórteres de colunas femininas; Irene e Maria Clara repórteres de esportes e Stella escrevendo um folhetim: *Três homens no meu destino*.

Suzana Flag entrou em cena com *O homem proibido*. Nelson voltava a fazer sucesso, com a *Vida Como ela é...* e com o quinto folhetim de Suzana Flag. Era o jornalista mais popular do Rio de Janeiro e o mito do tarado, imoral, reacionário começava a se fixar porque Carlos Lacerda, em campanha contra Getúlio Vargas e por tabela, contra o *Ultima Hora*, atacava Nelson todos dias falando principalmente da coluna de *A Vida como ela é...* Acusava-o de ser contra a família, a igreja e de ser um comunista tarado. Curioso é que a esquerda achava Nelson reacionário. Até podia ser bom para a esquerda se as heroínas de Nelson fossem operárias, mas não eram. Nelson permaneceu fiel a Samuel Wainer

ficando no *Última Hora* meses sem receber salário, com o jornal em crise por causa da guerra política entre Lacerda e Getúlio.

A falecida estreou no Teatro Municipal no dia 8 de junho de 1953, com a Companhia Dramática Nacional do Serviço Nacional de Teatro (SNT), direção de José Maria Monteiro, cenário de Santa Rosa.

Em 1953, Nelson escreveu seu sexto e último folhetim como Suzana Flag, *A Mentira*, para o Flan, semanário de Samuel Wainer. Com a nomeação de Tancredo Neves para ministro da justiça, Nelson trançou seus pauzinhos com Otto Lara Rezende, que era da mesma cidade de Tancredo, para que *Senhora dos afogados* fosse liberada. Ele queria que o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), fundado em 1948 em São Paulo e na época contando com Ziembiski como diretor, encenasse *Senhora dos afogados*. Ziembiski chegou a estudar o texto por duas semanas com o elenco do TBC, mas depois abandonaram-no. A peça entrou efetivamente em cartaz no Rio de Janeiro, pela Companhia Dramática Nacional do SNT, no Teatro Municipal com direção de Bibi Ferreira e cenário de Santa Rosa. Foi vaiada na estréia e Nelson chegou a gritar do palco: “Burros! Burros!” e se não fosse arrancado do palco pelos atores, teria sido agredido pela platéia.

Mas *Senhora dos afogados* foi vaiada só na estréia. Depois cumpriu sua temporada, seguindo para Recife e Salvador. Nelson ficou traumatizado e com os amigos Léo Júsi, Glauco Gill, Abdias do Nascimento e Augusto Boal criaram um grupo: *Companhia Suicida do Teatro Brasileiro*. Queriam achar um jeito de encenar autores brasileiros e, de quebra, formar uma platéia inteligente. Escreveram um manifesto atacando o teatro brasileiro.

Finalmente, em 1955, os Rodrigues receberam a indenização pelo empastelamento do *Crítica* em 1930: um milhão e oitocentos mil dólares. Compraram um apartamento no Parque Guinle para dona Esther e dividiram o resto entre os irmãos. Mário Filho comprou novas máquinas para o *Jornal dos Sports*, Dulcinha montou sua companhia de teatro, a Companhia Dulce Rodrigues. Stella montou uma peça, de sua autoria, *Tire a máscara, doutor!*. Nelson comprou um apartamento em Teresópolis e um carro para Elza. Os outros irmãos compraram casa própria.

As festas que passariam a dar no Parque Guinle eram iguais as dos bons tempos de Mário Rodrigues, freqüentadas por gente da alta:

o ministro Luiz Galloti, Armando Klabin, Ary Barroso, “Baby” Bocayuva, Samuel Wainer e Danuza Leão, um ou outro Vargas. E os artistas que iam anima-las de graça? Ataulfo Alves e suas pastoras, Sílvio Caldas, Heitor dos Prazeres, José Vasconcellos. (CASTRO, 1997, p.280)

Nelson escrevia, além de *A Vida Como ela é...* para o *Última Hora*, um correio sentimental como Suzana Flag, *Sua lágrima de amor*. Em 1957, escreveu a peça *Perdoa-me por me traíres*. Léo Júsi, seu colega da *Companhia Suicida do Teatro Brasileiro*, queria dirigir a peça e conseguiu reservar dez dias no Teatro Municipal. Ele também queria que Nelson fizesse o papel do tio Raul.

Para promover a peça, Nelson escreveu na revista *Manchete* de 15 de junho de 1957:

Vou estrear como ator. Por dez dias, e nunca mais, representarei no Municipal a minha tragédia de costumes, “Perdoa-me por me traíres”. Há quem me pergunte se não tenho medo do ridículo. Absolutamente. E digo

mais: só os imbecis têm medo do ridículo. Considero um soturno pobre diabo o sujeito que não consegue ser ridículo de vez em quando. (*Ibidem*, p. 272).

Quando a peça acabou e o pano subiu, novamente as vaias e insultos começaram (*Ibidem*, p. 274). Nelson gritou: “Burros! Zebus!”. O vereador da UDN, Wilson Leite, gritou: “É um deplorável atentado à moral e aos bons costumes, incompatível com um teatro destinado a óperas, balés e clássicos sinfônicos!” Alguém que aplaudia a peça gritou para o vereador: “Palhaço” e o bafafá estava armado, o vereador sacou um revólver, a multidão entrou em pânico e foi uma correria. O elenco saiu humilhado do palco. No dia seguinte, a censura proibiu a peça. Nelson teve de pedir apoio a dom Helder Câmara e a Negrão de Lima. No mesmo dia conseguiu liberá-la.

Dulce Rodrigues casou-se com Jece Valadão, ator de *A mulher sem pecado*. Jece e Dulcinha construíram o Teatro São Jorge, na rua do Catete. No dia 13 de setembro de 1957, estrearam-no com *Viúva, porém honesta*, outra peça de Nelson Rodrigues, uma tremenda crítica aos críticos de teatro, donos de jornais e médicos. A peça ficou em cartaz por dois meses, sem nenhum incidente.

Em 1958, Nelson entregou a Dercy Gonçalves, a pedido desta, a peça *Dorotéia*. Sua exigência era que Léo Júsi a dirigisse e trocou o título para *Vinde ensaboar vossos pecados*. A peça estreou no Teatro Cultura Artística, ficando em cartaz por um mês com a casa lotada. Nesse mesmo ano, Nelson escreveu *Os sete gatinhos* e, com produção de seu irmão, Milton, e direção de Willy Keller, ficou em temporada no Carlos Gomes por três meses com a casa lotada.

Alguns críticos foram-lhe favoráveis, como Paulo Mendes Campos: “Acho ‘Os sete gatinhos’ a melhor peça de Nelson e um dos trabalhos mais belos, mais fortes e mais impressionantes do teatro mundial contemporâneo”. Outros menos, como o teatrólogo Paschoal Carlos Magno: “É uma pena que esse autor, dos mais importantes do Brasil em todos os tempos, desperdice o seu talento com a imundície”. Décio de Almeida Prado, seu amigo, gostava das peças, mas preferia que não “fugisse tanto à norma”, ou que fosse menos cafona. Achava que o exagero do amigo beirava o “mau-gosto” (CASTRO, 1997, p. 287-288). Mas Nelson estava mais interessado no sucesso de público e desta vez foi aplaudido em pé. No último dia, depois da apresentação da peça, debateu com a platéia. Estava satisfeito.

Nelson dava duro para sustentar sua família e em 1958 foi bater no palácio do Catete para pedir um emprego a Jucelino, amigo de Mário Filho. Como Nelson não tinha curso superior, arranjou-lhe um no Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Empregados em Transporte de Carga (IAPETEC). Foi reprovado no exame de vista e a vaga ficou com Elza, mulher de Nelson. Nesse mesmo ano, Nelson operou a vesícula e quando já estava em casa, num acesso de tosse, arrebentou os pontos e os intestinos ficaram expostos. Foi um “Deus nos acuda”, Nelson se recusou a voltar para o hospital e o jeito foi deixá-lo convalescer em casa. Ficou três meses na cama.

Começou a escrever o folhetim *Asfalto Selvagem* em agosto de 1959 usando seu próprio nome. Como era um romance (112 capítulos), Nelson podia dar mais profundidade aos personagens e, na segunda parte da história, fazer

comentários da época, comentar fatos da atualidade. Misturava ficção com realidade, incluía seus amigos, com seus nomes e tudo. Muitos adoravam, outros como o caso de Otto Lara Rezende, detestavam. Nelson escrevia, além do folhetim, a coluna diária *A Vida Como ela é...* e crônicas sobre futebol para o *Última Hora*. Também escrevia a sua coluna no *Jornal dos Sports* e a *Manchete Esportiva*.

Em 1960, *Asfalto Selvagem* saiu em livro, em dois volumes pela editora de José Ozon, com os subtítulos *Engraçadinha – seus amores e seus pecados dos doze aos dezoito* e *Engraçadinha – depois dos trinta*. Os críticos mais sérios escreveram as orelhas: Manuel Bandeira, Menotti Del Picchia, José Lins do Rego, Gilberto Freyre e Sábato Magaldi. Em compensação, as capas eram de uma vulgaridade sem par: uma mulher nua com uma tira de pano cobrindo o sexo em fundo cor laranja. Nelson era admirado por muitos críticos bons, mas a opinião geral era que ele fazia sublitteratura. *Asfalto Selvagem* vendeu muito.

A Vida Como ela é... continuava a fazer sucesso e José Ozon publicou uma coletânea em 1961, com o título *Cem contos escolhidos*. Algumas dessas crônicas viraram disco, num LP da Odeon, com elenco de novela de rádio. Viraram também programa de rádio diário narrado por Procópio Ferreira e, ainda, fotonovela. Naquele tempo não havia um controle das vendagens e dos direitos autorais. Assim, Nelson não ganhava muito dinheiro, apesar de saber fazê-lo.

Nelson escreveu *Boca de Ouro* em 1960 e, após alguns meses interditada pela censura, Ziembiski estreou-a em São Paulo, no papel título, no Teatro Cacilda Becker. Foi um fracasso que muitos atribuíram à imagem européia de

Ziembiski para um personagem carioca. Em janeiro de 1961, a peça foi para o Rio de Janeiro com direção de José Renato e com Milton Gonçalves no papel de Boca de Ouro. Foi um êxito de público e de crítica.

Beijo no Asfalto foi escrita em 1960 e em 61 foi representada, no Teatro dos Sete, pela companhia de Fernanda Montenegro. No dia 25 de agosto, Jânio Quadros renunciou à presidência da república e o país parou por dez dias. Quando a peça foi retomada, mudou de teatro e viajou em turnê, ficando sete meses em cartaz com muito sucesso.

Beijo no Asfalto contém muitas referências ao jornalismo local, como em quase todas as peças de Nelson. Essa, em particular, fazia referências explícitas ao *Última Hora*. Nelson já estava sendo olhado torto por causa de seus artigos em *Brasil em Marcha*, de forma que pediu sua demissão e Samuel Wainer aceitou.

Nelson escrevia o que pensava. Acabava polemizando com a direita e a esquerda. Numa dessas vezes foi com Oduvaldo Viana Filho, queridinho da esquerda brasileira. Vianinha, como era chamado, retrucou, chamando-o de reacionário. Nelson assumiu a pecha:

(...) Ao contrário de setenta milhões de patrícios, eu me sinto capaz de trepar numa mesa e anunciar gloriosamente: - “Sou o único reacionário do Brasil”. E, com efeito, agrada-me ser xingado de reacionário. É o que eu sou, amigos, é o que eu sou. Por toda a parte, olham-me, apalpam-me, fareja-me como uma exceção vergonhosa. Meus colegas são todos, e ferozmente, revolucionários sanguinolentos. Ao passo que eu ganho, eu recebo da Reação (CASTRO, 1997, p. 321)

Em 1961 Nelson se apaixonou por Lúcia Cruz Lima, tiveram uma filha, Daniela, que nasceu paralítica, cega e muda. Daniela era “a menina sem estrela” que deixou Nelson ainda mais triste.

O filme *Boca de Ouro* foi dirigido por Nelson Pereira dos Santos, produzido e estrelado por Jece Valadão, em 1963. O sucesso comercial levou Jece Valadão a produzir *Bonitinha, mas ordinária*. Este último levou dois milhões de espectadores aos cinemas. Jece iria produzir também a primeira parte do filme *Asfalto Selvagem*.

Em 1964, seu filho Joffre produziu *A Falecida*. O filme foi estrelado por Fernanda Montenegro e dirigido por Leon Hirszman. Sucesso de crítica e fracasso de público. O fracasso levaria Nelson a vender a casa da rua Agostinho Menezes, o apartamento em Teresópolis e o apartamento do Leblon.

Nelson Rodrigues escreveu a primeira novela brasileira, *A morta sem espelho*, para Walter Clark, então na TV Rio com o elenco do *Teatro dos sete* à disposição: Fernanda Montenegro, Ítalo Rossi, Sérgio Brito e Paulo Gracindo. O texto era bem mais leve que tudo o mais de Nelson Rodrigues, mas a censura não deixou a emissora de TV exibi-la no horário das oito horas. Depois de muito barulho, a novela acabou sendo liberada para às dez horas da noite.

A segunda novela seria *Sonho de Amor*. Para liberá-la da censura, Walter Clark apresentou-a como adaptação de *O tronco do Ipê*, de José de Alencar. A terceira e última seria *O desconhecido*, que Clark teve de convencer o general Antônio Bandeira, chefe da censura, a liberar (CASTRO, 1997, p. 340-345).

A peça *Toda nudez será castigada* estreou em 1965 com direção de Ziembinski no teatro Serrador e o êxito foi estrondoso. Nelson trabalhava na TV Rio fazendo a *Resenha Facit* quando Clark passou para a TV Globo e o convidou a ir com ele. Fazia o quadro *A Cabra Vadia*, do programa *Noite de Gala*, às segundas feiras. O cenário era um terreno baldio e uma cabra de verdade pastava ao fundo, enquanto Nelson entrevistava personalidades.

Em 1966, Carlos Lacerda pediu a Nelson Rodrigues um romance para a sua editora, a Nova Fronteira. Escreveu *O casamento* em dois meses, mas foi a editora Guanabara que o publicou. Vendeu oito mil exemplares nas primeiras semanas. Nessa época morreria Mário Filho, aos 58 anos, de enfarte, abalando seriamente Nelson.

Um mês depois de publicado *O Casamento*, o ministro da Justiça proibiria sua venda, abrindo um precedente perigoso, pois os livros não estavam sujeitos à censura, como rezava a Constituição. Poucos intelectuais manifestaram solidariedade a Nelson, o que o abateu ainda mais. No jornal em que trabalhava, um artigo foi publicado elogiando a proibição do ministro. Magoado, pediu demissão, foi trabalhar no *Correio da Manhã*.

Roberto Marinho liberou Nelson e manteve suas crônicas na coluna *Chuteiras Imortais*, do Globo e seus dois programas de TV, *A Cabra Vadia* e a *Resenha Facit*. A televisão tornara Nelson mais popular do que com os jornais e peças de teatro e, além disso, era um autor identificado com o povo. No *Correio da Manhã* pediram-lhe que escrevesse suas *Memórias*, numa coluna diária. A primeira coluna saiu dia 18 de fevereiro de 1967.

No dia 21 de fevereiro, uma chuva forte fez deslizar uma pedra do morro de Laranjeiras e desabar o prédio onde Paulinho Rodrigues morava com a família. Todos morreram. Num espaço de cinco meses, os Rodrigues perderam 6 pessoas da família: Mário Filho de enfarte, Paulinho, sua mulher Maria Natália, os filhos Ana Maria e Paulo Roberto e a sogra, no desabamento.

Paulinho também era escritor, desde 1960 escrevia para O Globo, a seção *Se a cidade contasse...* Escreveu três romances: *O Menino e o mundo* (1958), *A cidade* (1959) e *O Sétimo dia* (1966), dois livros de crônicas: *Cidade nua* (1961) e *Se a cidade contasse...*(1964) e um de contos: *Rio íntimo* (1965).

Nelson interrompeu sua coluna por uma semana e quando voltou o sucesso foi ainda maior. O *Correio da Manhã* saiu ganhando, vendendo horrores. Os 39 primeiros capítulos das *Memórias* foram publicados em livro pela editora do jornal e seria o primeiro de uma série.

Algumas semanas após a morte de Mário Filho, dois vereadores propuseram o nome dele para o estádio do Maracanã, na Assembléia Legislativa, e foi aprovado por unanimidade. Um ano após a morte de Mário Filho, a viúva e herdeira do *Jornal dos Sports* suicidou-se. O jornal ficou com Mário Júlio, filho de Mário Filho, mas como era internado constantemente por causa do alcoolismo, fez um testamento deixando o jornal para a sua segunda mulher. Quando Mário Júlio morreu, em 1972, ela vendeu o jornal para as *Casas da Banha*.

Em 1965 a peça *Álbum de família*, que estava interditada desde 1946, foi liberada e em 1967 foi liberado o romance *O Casamento*. Muitos livros de outros autores, então interditados pela censura, foram liberados por causa desse

precedente. *Álbum de família* estreou em 1967, no Teatro Jovem, com direção de Kleber Santos, mas não causou nenhuma reação da platéia.

A coluna de Nelson Rodrigues no *Correio da Manhã* era um sucesso, mas Nelson resolveu ir para *O Globo* e, assim, em vez das *Memórias*, escreveria *As Confissões*, patrocinadas pelo Banco Nacional. As suas *À sombra das chuteiras* continuavam a ser escritas para *O Globo*, patrocinadas pelo Unibanco.

Em 1968, houve uma radicalização política no teatro e Nelson achava aquilo um absurdo. Mesmo assim, quando a classe teatral fez uma greve e uma manifestação protestando contra a censura, Nelson Rodrigues participou. Não tinha nenhuma peça proibida naquele momento, mas, não só fez questão de participar, como fez parte da comissão que foi recebida pelo então ministro da Justiça, Luís Antônio da Gama e Silva. O ministro prometeu liberar todas as peças, mas, dali a poucos dias, ele mesmo baixaria o AI-5.

Apesar da ascensão da *intelligentsia* de esquerda, Nelson continuava coerente no seu anticomunismo e implicando com os marxistas nas suas colunas. Naquela altura, ele já estava taxado de reacionário e ninguém mais se indignava com suas implicâncias. Um de seus amigos de esquerda, Hélio Pellegrino, foi preso e enquadrado na Lei de Segurança Nacional. Nelson foi depor a seu favor e Hélio foi absolvido. Os amigos não deixavam de ser amigos por causa de ideologias.

Apesar de “reacionário”, Nelson Rodrigues lutou para libertar várias pessoas da prisão, não só Hélio Pellegrino, mas também Zuenir Ventura, Augusto Boal, o diplomata Miguel D’Arcy de Oliveira, Angelina Peralva, a artista plástica

Ana Letícia, a jornalista Ana Arruda e até Wladimir Palmeira (CASTRO, 1997, p. 397-409). Só não conseguiu libertar seu filho, Nelsinho.

A posição de Nelson Rodrigues anticomunista estava francamente afinada com a revolução militar e despertava simpatias entre os militares, que tinham grande consideração por ele. Por isso, quando podia, Nelson depunha a favor dos amigos e de gente que não conhecia pessoalmente, como foi o caso de Wladimir Palmeira. Conheceu o coronel Adir Fiúza de Castro, do Centro de Informação do Exército, por acaso, em 1964 e era para ele que Nelson corria quando precisava. Também conhecia Médici, presidente do Brasil, com o qual assistia jogos de futebol no Maracanã e uma vez, em 1970, Médici convidou-o a irem juntos, de avião, a São Paulo para o jogo São Paulo x Porto, em comemoração ao 10º aniversário do Estádio do Morumbi. Nelson aceitou o convite, mas como nunca havia andado de avião, foi de carro, embora tenha voltado de avião com o presidente, depois do jogo.

Em 1969, separou-se de Lúcia e ficou uns tempos na casa de D. Esther. As úlceras não lhe deixavam em paz e era internado vez por outra, também por problemas cardíacos. Quando alugou um apartamento no Leblon, Heleninha, sua secretária de *O Globo*, foi morar com ele. Logo depois, alugaram uma casa no Cosme Velho. Heleninha tinha 22 anos.

Em 1970, Nelsinho entrou na clandestinidade por causa de seu envolvimento com a esquerda, fazia parte do MR-8. No começo, ele era apenas motorista, mas depois passou a planejar as ações. Quando foi preso em 72, tinha em seu currículo dois assaltos a supermercados, dois em bancos, duas firmas

distribuidoras, um depósito de bebidas e um carro-forte. Seu codinome era Prancha.

Nelson Rodrigues tentou, com Médici, tirar Nelsinho do Brasil. Já estava tudo acertado, o general Geisel iria dar um passaporte e uma passagem para onde Nelsinho quisesse ir, mas este não aceitou. Muito doente, Nelson, a essa altura, tinha enfermeiras se revezando vinte e quatro horas. Separou-se de Heleninha e alugou um apartamento em Copacabana.

Quando Nelsinho foi preso, os militares logo souberam que era o Prancha e todos tinham ordens para não matá-lo. Nos dois primeiros dias sofreu várias sessões de tortura. Nelson tentou desesperadamente libertar seu filho. Ficou uma semana sem notícias dele e, no oitavo dia, conseguiu visitá-lo no Batalhão de Guardas.

Os militares pediram à direção do *O Globo* que, juntamente com a notícia da prisão de Nelsinho, Nelson declarasse que o vira e que estava bem. Nelson, que soube das torturas, apenas declarou que o filho estava vivo. Nos primeiros dois anos e meio de prisão, Nelsinho só teve direito a um banho de sol a cada sete meses e, em 1975, na Fortaleza de Santa Cruz, ficou seis meses numa solitária. Sua situação só melhorou na prisão de Ilha Grande e, depois, nos presídios Esmeraldino Bandeira, em Bangu e no Milton Dias Moreira, na Frei Caneca.

A campanha pela anistia começou em maio de 1978, ainda no governo Geisel, com manifestações por todo o Brasil. Um projeto de anistia tramitava no Congresso Nacional. O governo queria excluir os presos envolvidos na luta armada. Quando Figueiredo assumiu a presidência, falando em reconciliação,

Nelson Rodrigues fez vários apelos ao presidente, no jornal *Última Hora*. No jornal do dia 19 de junho de 1979 Nelson disse:

(...) Ora, um presidente não pode passar como um amanuense. Há uma anistia. Tem que ser uma anistia histórica. O que não é possível é que seja uma anistia pela metade. Uma anistia que seja quase anistia. O senhor entende, presidente, que a terça parte de uma misericórdia, a décima parte de um perdão não tem sentido. Imagine o preso chegando à boca de cena para anunciar: - “Senhores e senhoras. Comunico que fui quase anistiado” (CASTRO, 1997, p. 407)

No dia 21 de agosto, o Congresso votou a lei excluindo da anistia os presos da luta armada. Nelsinho foi condenado a 72 anos de prisão e nas sucessivas revisões das condenações, pelo advogado Evaristo Moraes Filho, a pena foi reduzida a 12 anos e quatro meses, dos quais Nelsinho já havia cumprido sete. Por ter cumprido mais da metade, poderia sair em liberdade condicional. Nelson continuou a campanha a favor de Nelsinho nos jornais e na televisão. No dia 16 de outubro de 1979, aos 34 anos, Nelsinho saía da prisão.

A essa altura, Nelson estava gozando de enorme prestígio. Não só por causa de suas crônicas nos jornais, mas pela retomada de seus textos no cinema nacional. Um deles, *Toda Nudez será castigada*, foi dirigido por Arnaldo Jabor e estrelado por Darlene Glória em 1973 e fez um enorme sucesso de crítica e de público. Nelson continuava a gerar polêmica e o chefe da Polícia Federal, general Antônio Bandeira, proibiu o filme e mandou retirá-lo de cartaz dos 29 cinemas do Rio de Janeiro. Mesmo assim, o filme foi o representante oficial do Brasil no festival de Berlim.

Em 1975, Arnaldo Jabor filmou *O casamento* e, em 1978, Neville d'Almeida filmou *A dama do loteamento*, êxitos absolutos. Nos anos seguintes, seis filmes brasileiros baseados na obra de Nelson Rodrigues foram rodados: *Os sete gatinhos* (1980), de Neville d'Almeida; *O beijo no asfalto* (1980), de Bruno Barreto; *Bonitinha mas ordinária* (1980), de Braz Chediak; *Engraçadinha* (1981), de Haroldo Marinho; *Perdoa-me por me traíres* (1983), de Braz Chediak e *Boca de Ouro* (1990), de Walter Avancini.

No teatro, Nelson Rodrigues ainda escreveria *Anti-Nelson Rodrigues*, a pedido da amiga e atriz Neila Tavares, em 1973. A peça, com direção de Paulo César Pereio, estreou no Rio de Janeiro, no SNT, em 1974. Escreveu sua última peça, *A serpente*, em 1978, que foi dirigida por Marcos Flaksman e estreou no Teatro do BNH, em março de 1980.

Nelson Rodrigues, aos 68 anos, estava com a saúde muito abalada, além de insuficiência respiratória, insônia, lesões sérias no coração, colite ulcerativa, sendo que um edema pulmonar o levou ao hospital em dezembro de 1980. Alternou lucidez e coma por vários dias e no dia 21, sofreu sete paradas cardíacas e morreu de trombose e de insuficiência cardíaca, respiratória e circulatória.

Nelson foi o homem da comunicação e a personificação do homem do seu tempo, ou, um homem muito à frente de seu tempo. Artista inovador, angustiado pela incompreensão de sua genialidade, marcado pelas tragédias familiares e pela fé num Brasil melhor, deixou uma obra genuinamente brasileira. Não estava satisfeito em colher em sua mesa de jornalista as notícias policiais para construir suas personagens, ele denunciava o que produzia essas atitudes, mostrava com

detalhes a sociedade doente. O mundo fictício criado por Nelson é mais real que a realidade. É atemporal e mesmo original, marcadamente brasileiro, e ao mesmo tempo, universal.

CAPÍTULO III:

O Advento e Fortalecimento da Cultura de Massa no Brasil

Neste capítulo pretendemos fazer uma breve incursão do aparecimento das mídias no Brasil, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, pois o fenômeno da comunicação e cultura de massa é um fenômeno que vem evoluindo a partir da revolução industrial e, depois, tecnológica, tomando várias formas ao longo desses dois últimos séculos. A revolução industrial mudou a relação do homem com a natureza e com ele mesmo. O mundo nunca mais voltaria a ser o mesmo. Com a industrialização entramos no mundo da entronização dos objetos e da sociedade de consumo.

Nas sociedades capitalistas, toda a produção cultural e intelectual é orientada para o consumo no mercado. Uma obra de arte pode ser transformada numa mercadoria pela indústria cultural e uma mercadoria advinda da indústria cultural pode vir a ser uma obra de arte. O que difere uma obra da outra é que a obra de arte foge ao sistema, enquanto a mercadoria integra-se completamente a ele. A qualidade estética é um fator determinante, pois só as obras de qualidade permanecem no tempo. São obras que, por terem um valor universal, ganham o gosto do público independentemente da época em que foram produzidas. Na literatura, as ficções que refletem os desejos do ser humano, ajudando-o a construir sua história, direcionando-o para a sua realização, são consideradas obras de arte.

A cultura não é apenas a arte e a ciência das bibliotecas, museus e teatros, mas todo o inventário de objetos e serviços produzidos pelo homem, incluindo a linguagem. Para Schaffer (*apud* OLIVEIRA, 2004, p. 66), “as obras de arte são

constantemente reveladas capazes de visar uma multitude de fins e de sobreviver a grande quantidade de mudanças na maneira de lhes acentuar, da utilidade ao prazer, do conteúdo à forma”.

Dessa forma, a educação das massas se fez necessária para educar os camponeses, futuros proletários, para o trabalho nas fábricas, ensinando-os a manusear os instrumentos do mundo moderno sem estragá-los. A comunicação foi se desenvolvendo, de forma a solidificar os ideais dessa nova sociedade, pois era preciso difundir o novo padrão.

A divisão do trabalho interferiu substancialmente no modo de vida das pessoas, o indivíduo passou a dividir sua existência entre uma tarefa alienante e o pouco tempo livre. Apesar das longas jornadas de trabalho dos operários, era preciso preencher esse tempo livre com lazer, o qual consistia no consumo do que se produzia. As relações do homem com a sociedade passam a ser, quase que exclusivamente, através do consumo dos objetos e produtos. Há uma alienação do homem e uma entronização de bens e serviços: os produtos são efêmeros, alimentando a febre de consumir.

A atividade de consumo acaba por abranger a cultura que é transformada em mercadoria. O ser humano é deixado em segundo plano e é o paradoxo da civilização moderna, principalmente quando pensamos nos centros urbanos como uma rede de trocas sociais. O outro é um estranho, só conhecido através dos meios de comunicação. E a arte, ao invés de ser um instrumento emancipador do homem, é alienante.

Os meios de comunicação foram sendo aprimorados e difundindo uma nova cultura, uma nova visão de mundo, de modelos a serem seguidos. A educação e as novas formas de lazer e cultura passam a ser instrumentos efetivos e imprescindíveis na implantação da sociedade de massa. A estrutura dos meios de comunicação se formou servindo uma classe social em ascensão e com capital para empreendimentos que a nova era demandava. Primeiro, a imprensa, depois o rádio, o fonógrafo, o cinema e, por fim, a televisão.

No Brasil, a imprensa só passou a existir oficialmente com a vinda da corte portuguesa em 1808, com o jornal *Gazeta do Rio de Janeiro*. Era proibido circular qualquer jornal ou fazer propaganda política. Os jornais clandestinos estavam sujeitos ao seqüestro dos bens, prisão e exílio dos envolvidos.

A partir da abertura dos portos e depois com a instalação da República no fim do século XIX, há uma aceleração da industrialização e da informação. A imprensa como instituição participa como agente das mudanças no Brasil, primeiro da colônia para a independência; depois do Império para a República. A imprensa esteve intimamente ligada aos movimentos políticos.

No século XX, a propaganda intensifica e desenvolve-se passando a divulgar os novos bens de consumo, criando novas necessidades de acordo com o novo modelo de vida. A vida moderna é acelerada e o culto à juventude, à saúde, ao vigor físico e à beleza são fatores indispensáveis para o novo homem.

No início do século XX, as indústrias de remédios, de higiene e de entretenimento crescem enormemente. A supervalorização do dinheiro, do sucesso e da aparência pessoal alimentaram essas indústrias. Com a migração das

pessoas para os centros urbanos, há um rompimento do contexto familiar e dos comportamentos tradicionais em relação à saúde e aos conhecimentos de ervas medicinais e a indústria química parece se aproveitar da oportunidade de vender xaropes, tônicos, fermentos etc. para suprir não só a falta do tratamento caseiro para os males, como também ajudar as mulheres e os homens a manter a juventude e beleza no mundo moderno, frenético e estressante. A fé cega na tecnologia moderna e num mundo veloz fez proliferar muitos novos produtos de consumo, alavancando também a indústria cultural. As modas no vestuário tornam-se mais esportivas, leves e curtas para exhibir a forma física. Segundo Adorno e Horkheimer (*in* LIMA, 1990, p. 185):

a ideologia cinde-se entre a fotografia da realidade bruta e a pura mentira do seu significado, que não é formulada explicitamente, mas sugerida e inculcada. (...) A nova ideologia tem por objeto o mundo como tal. Ela usa o culto do fato, limitando-se a suspender a má realidade, mediante a representação mais exata possível, no reino dos fatos. Nesta transposição, a própria realidade se torna um sucedâneo do sentido e do direito. Belo é tudo o que a câmara reproduz.

No Brasil, podemos notar a aceleração da industrialização e modernização das cidades na virada do século XX, na chamada *Belle Époque*. A revolução científico-tecnológica assinalou o maior movimento migratório de toda nossa história e no Rio de Janeiro uma nova metrópole se ergueu com a reurbanização da cidade. A Avenida Central foi o símbolo da modernidade, pois introduzia na capital do Brasil a atmosfera cosmopolita ansiada pela nova sociedade republicana e de consumo e deveria ser não só um cenário para o

desfile ostensivo dessa nova sociedade, como também funcionar como um corredor de lojas, incrementando a febre de consumo.

Nos bondes elétricos, recém inseridos no cenário carioca, eram afixadas todas as propagandas dos novos produtos. Todo mundo queria comprar os novos produtos para parecer moderno, saudável e jovem, como preconizavam os anúncios. Todos queriam ler os jornais e as revistas para se atualizar. Os folhetins dos jornais eram consumidos avidamente. E todos iam aos teatros para ficar “a par” da moda européia.

A partir da Primeira Guerra Mundial, a imprensa brasileira assimila os efeitos das profundas mudanças na sociedade e os grandes jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo instalam escritórios para seus correspondentes nas principais capitais da Europa, assim como em Buenos Aires, Montevideu e Santiago do Chile.

Em 1916, segundo Bahia (1990, p.132), os mais importantes diários do Rio de Janeiro e de São Paulo possuíam parques gráficos considerados os maiores da América do Sul. Em 1918, Cásper Líbero, Olavo Bilac, entre outros, fundam a primeira agência noticiosa nacional, a Agência Americana.

É a partir do início do século XX que a imprensa começa a ser gerida como empresa, seguindo as leis de mercado. Ela deixa de ser vinculada exclusivamente à política, abrindo-se aos negócios e formando os oligopólios dos meios de comunicação. E embora tenha deixado de ser exclusividade dos homens de política, a imprensa mantém seu casamento com o poder.

As notícias sobre esportes, carnaval e vida local passaram a ser destaques, a publicidade ganhou mais espaço e o folhetim foi um elemento importante na guerra da concorrência de mercado. Ter folhetins franceses era sucesso garantido porque, assim, além dos homens de política e negócios, os jornais atrairiam segmentos mais populares e, principalmente, as mulheres.

A seção dedicada ao folhetim nos jornais brasileiros no fim do século XIX e início do século XX era também uma seção de miscelânea, pois reunia comentários sobre vários assuntos, cuja função era quebrar a rotina e estilo pesado dos jornais. Os jornais publicavam folhetins importados da Europa, principalmente da França, cujo autor mais conhecido era o Visconde Pierre Aléxis Ponson du Terrail, autor das *Aventuras de Rocambole*. Mas também publicavam uma espécie de folhetim-crônica, comentários de poetas e escritores da época que se empregavam nos jornais para completar suas rendas. José de Alencar, Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis, Raul Pompéia, Coelho Neto foram alguns deles. Com Machado de Assis esses comentários foram assumindo características próprias e transformando-se em crônicas.

A imprensa dita marrom continuou ativa no meio proletário e influenciou muitas greves operárias no início do século. Ela propagava as idéias socialistas, anarquistas e dos sindicatos de classe. Com uma burguesia em ascensão em um mundo “moderno”, a população pobre ia sendo expulsa das cidades e formando as primeiras favelas. No Rio de Janeiro, essa expulsão se deu de forma mais dramática porque a remodelação da cidade, no início do século, pelo prefeito Pereira Passos, promoveu a demolição de quase todo o centro da cidade. Houve

uma intensificação das tensões sociais e uma disseminação da violência em nível individual ou organizado.

O amplo processo de industrialização e seus efeitos de poluição e difusão da miséria fez crescer a obsessão da limpeza, saúde e beleza. As propagandas e campanhas contra hábitos e materiais que acumulavam sujeira foram multiplicadas, propunham-se produtos de cunho profilático e higiênico. Campanhas de vacinação em massa foram feitas e exércitos de mata-mosquitos foram montados. Os banhos de mar, os trajés e a maneira de se portar na praia foram regulamentados e estabeleceram-se multas e penas de detenção para os transgressores.

O estilo *Art Nouveau* na arquitetura propunha casas arejadas, claras, ensolaradas, de estrutura simples e funcional, de mobiliário sóbrio e objetivo. Os móveis antigos e sólidos estavam fora de moda, era a vez do plástico, do acrílico, dos acetatos e toda a sorte de materiais baratos, coloridos, resistentes e produzidos em massa.

O futebol popularizava-se, mas ainda era amador. As regatas foram as primeiras manifestações da febre desportiva no Rio de Janeiro e rapidamente se massificaram, contribuindo para aliviar as tensões sociais. O futebol que inicialmente foi difundido pelas elites seria absorvido pelos grupos populares. A cultura foi se popularizando e o primeiro disco gravado por essa nascente indústria fonográfica, em 1916, foi o samba *Pelo Telefone*, de Donga, sambista negro morador do morro (SEVCENKO, 1998, p.583). O telefone era um símbolo de modernidade e comunicação ligado às elites. Só um século depois é que passa

a ser realmente acessível a toda a população. Mas não é só do samba que a indústria cultural se apropria, também do maxixe, do choro, da marchinha e do carnaval.

A imprensa brasileira vai adquirindo características próprias e, a partir de 1930, o jornalismo brasileiro consolidaria o gênero crônica: não só porque a geração de literatos pós Semana de Arte Moderna se empenhou em modernizar a linguagem jornalística, trazendo também os temas nacionais para suas colunas, como também as transformações sociais e econômicas que o país atravessava demandavam uma nova imprensa, mais dinâmica e que atendesse aos interesses das novas classes sociais então em ascensão. A aceleração do processo de industrialização e urbanização do Rio de Janeiro criou uma necessidade social da informação. É nesse contexto que a crônica brasileira toma definitivamente a sua forma e adquire um destaque na imprensa. O cronista é um decifrador, um intérprete das mudanças sociais.

O aparecimento do rádio no Brasil se deu nos anos 20, mas o pleno funcionamento das rádios só se deu nos anos 30 e seguiu o modelo norte americano de radiodifusão, baseado nas agências de publicidade, incrementando o consumo e ditando normas e valores.

As rádios logo perceberam o potencial de fabricar mitos e escândalos como forma de conseguir audiência, pois o público se identificava com eles. Com a migração em massa para os centros urbanos e o desmantelamento das famílias e as tradicionais maneiras de convívio, as pessoas se sentiam muito sozinhas e se identificavam com esses heróis e suas tragédias.

A música brasileira de ritmo pulsante, frenético, de base negra veio ao encontro dos ideais de frenesi da vida moderna e começou a fazer sucesso. As cantoras das rádios serviam de modelos para as massas, as moças copiavam os cortes de cabelo e as roupas de seus ídolos. Muitos fãs-clubes foram criados. As gravadoras e as rádios exploraram a música brasileira empolgando as massas e impulsionando as vendas de rádio. Os anos 30 foram a “era de ouro” da música brasileira. Para conquistar uma maior audiência, as rádios transplantaram os folhetins para a linguagem radiofônica, prendendo a atenção de milhões de pessoas. O rádio invadiu e tomou conta das residências definitivamente. A voz sedutora das rádios contaminaria todas as classes sociais numa amplitude mundial.

Com a valorização da música brasileira veio a consagração da dança e do carnaval. O efeito do carnaval sobre as massas era, e é, de alívio de tensões sociais. As práticas culturais de massa como o futebol, o carnaval e a música agora tomavam uma forma abasileirada. O futebol saiu das elites, importado da Inglaterra, e foi ganhando popularidade; a música saiu do morro e foi absorvida pela indústria cultural, num clima efervescente. A fé no desenvolvimento tecnológico e científico ia se fortalecendo a cada maravilha produzida e consumida pelo homem. A mediação entre o homem e a natureza nunca mais seria a mesma.

É nesse período, o pós-guerra, que o cinema americano deslancha pelo mundo numa posição privilegiada, quase de monopólio de produção, distribuição e exibição. No Brasil, ir ao cinema se tornou uma prática cultural obrigatória

para quem queria parecer moderno e reconhecido socialmente. O que o brasileiro via era produzido em *Hollywood* e os fãs-clubes colecionavam fotografias dos astros hollywoodianos. Um padrão e uma visão de mundo foi introduzido no Brasil: vestir-se, fumar, comer, se relacionar etc., era tudo à maneira americana. O cinema e o *American Way of Life* seduziram o mundo todo e no Brasil provocaram mudanças de comportamento e de padrões de gosto e consumo.

Os filmes americanos exploraram o gênero musical porque a dança e os esportes associados à modernidade, juntamente com o glamour de seus astros, era uma fórmula sedutora e infalível para o consumo em massa. Assim como nos folhetins, sucesso já consagrado, o par romântico era o ingrediente principal do filme musical. O sucesso servia de combustível para a indústria cultural, pois quando o filme fazia muito sucesso, transformava-se em fotonovela, história em quadrinho, radionovela, livro de bolso etc., fomentando o emaranhado de produtos da indústria cultural. Essa apropriação de um veículo a outro, ou fertilização cruzada, é uma característica da cultura de massa.

No Brasil, o luxo difundido pelos musicais americanos iria influenciar a estética do carnaval. A consagração da música popular e do carnaval distendeu tensões sociais e as camadas excluídas da população vão se ajustando ao sistema.

Depois da Segunda Guerra, a tecnologia criaria o veículo de comunicação que superaria o rádio e o cinema na difusão das idéias e modos de viver. A televisão herda do rádio e do cinema a função de fabricar sonhos e mitos e a superação está no fato de gozar da intimidade dos lares: a privacidade foi invadida definitivamente.

Na indústria cultural, o que se produz e se distribui são “mensagens culturais” ou modelos de comportamento. São idéias, valores morais, estéticos, doutrinas etc., que são codificados através da linguagem oral, visual e sonora e distribuídos pelos veículos de comunicação embalados como produtos culturais.

A intermediação dos objetos e dos diversos veículos de comunicação dita a forma de viver. A organização da vida reflete a forma de organização das indústrias. A nova ideologia não é mais a medida humana, dos valores humanistas, mas uma cultura de produção e consumo de mercadorias. As mídias difundem essa ideologia em forma de informação, educação e lazer, forjando novas necessidades e uma delas é a de que o homem deve estar de “acordo” com os novos padrões de organização e produção para não se ver excluído do sistema. *Grosso modo*, os meios de comunicação moldam a sociedade em que estão inseridos, sublimando as contradições existentes numa sociedade de classes, forjando “necessidades” e “soluções” nos conteúdos codificados e distribuídos às massas.

Por trás do discurso de promover a integração individual e coletiva na realização do bem-estar da comunidade existe a necessidade de se manter o equilíbrio social, fabricando uma realidade e uma cultura aceitável a todos. A cultura acaba por ajustar-se ao sistema, refletindo-o, repetindo-o. Os bens culturais, os produtos como livros, filmes, programas de rádio e TV, revistas etc. obedecem ao mesmo esquema de organização e planejamento administrativo que outro bem qualquer, à mesma serialização-padronização-divisão em sua produção. Assim, a cultura torna-se uma mercadoria dita de massa.

Os produtores de cultura misturam a cultura erudita com a popular numa miscelânea, produzindo uma mercadoria, um pastiche do que poderia ser uma obra artística, para agradar-vender uma “maioria”. Com a hegemonia da burguesia, o consumo passa a ter um valor essencial e a arte torna-se cada vez mais banalizada. Esse fenômeno universal da banalização da arte foi chamado de *Kitsch*. De acesso rápido às massas, fabrica um padrão de reprodução alienante ao suprimir partes das obras para que elas se tornem um entretenimento leve, sem reflexões, de fácil digestão. Uma mercadoria direcionada, para um público direcionado, de preferência embrutecido.

Para Moles (1994, p.11), o fenômeno *Kitsch*⁶ é um fenômeno social universal, porque é, antes de um objeto ou estilo, uma forma de estar no mundo e uma forma patológica da arte. Segundo o autor, o *Kitsch* baseia-se:

em uma civilização consumidora que produz para consumir e cria para produzir, em um ciclo cultural onde a noção fundamental é a aceleração. Digamos que o homem consumidor está ligado aos elementos materiais de seu ambiente e que o valor de todas as coisas altera-se em virtude desta sujeição. (*Ibidem* p. 20-21)

Portanto, o fenômeno do *kitsch* constitui um dos tipos de relação que o ser mantém com as coisas. É uma espécie de “estado de espírito” que parece se cristalizar nos objetos. (*Ibidem*, p. 11). O estilo tem a ver com a atitude. Ainda que a atitude *Kitsch* sempre existisse, é no surgimento da cultura de massa que ela se

⁶ O termo *Kitsch*, que está associado à arte, começou a ser usado na Alemanha por volta de 1860: *Kitschen* quer dizer atravancar e, em particular, fazer móveis novos com velhos; *Verkitschen* significa trapacear, receptar, vender alguma coisa em lugar do que havia sido combinado. Nesse sentido, existe um pensamento ético pejorativo, uma negação do autêntico. O *Kitsch* é a mercadoria ordinária (*Duden*), é uma secreção artística derivada da venda dos produtos de uma sociedade em grandes lojas que assim se transformam, a exemplo das estações de trem, em verdadeiros templos (MOLES, 1994, p.10).

populariza. Para que o *Kitsch* se desenvolva são necessárias algumas condições sociais e econômicas, como o desenvolvimento da reificação e da atividade de consumo. A cultura é ela própria um objeto de consumo. A mensagem é materializada num objeto, que é, portanto, portador de cultura. São réplicas de partes de uma ou mais obras de arte, feitas em escala industrial como mercadoria barata.

Capítulo IV: Nelson Rodrigues, mídia e teatro

4.1. Nelson Rodrigues, marco do jornalismo

A maior parte da obra literária de Nelson Rodrigues nasceu nas redações dos jornais cariocas num contexto de “massa”, com o objetivo de ser vendável. Mas a obra, por sua qualidade literária, acabou por transcender o âmbito da mídia impressa, do qual provinha, passando a ser compreendida como um fenômeno cultural brasileiro, como obra de arte e não mais apenas um produto produzido para o consumo.

Podemos dizer que uma obra de arte é um signo que nos convida a uma experiência estética, carregando consigo um caráter original e universal, passível de múltiplas leituras e usos. Parece-nos, portanto, que, em todos os aspectos, as obras de Nelson Rodrigues se enquadram como obra de arte. Inclusive no aspecto institucional, pois sua obra deixou de ser apenas uma mercadoria da indústria cultural, instalando-se na academia e no museu. Nelson Rodrigues passou a ser uma instituição, um ícone da literatura, do jornalismo e do teatro brasileiro.

O estilo rodriguiano é uma combinação do popular com o erudito, do trágico com o cômico. As tragédias de Nelson, ao contrário das tragédias clássicas gregas, tratam do homem comum. Nelson profanou o semi-deus, dando-lhe características mundanas, vestindo-o com as cores brasileiras.

O estilo de Nelson é o trágico revestido pelo *kitsch*. A sua fórmula e o seu conseqüente sucesso não passaram despercebidos pelos produtores das mídias que o

transformaram em uma espécie de mercadoria. Nelson não se importava com o sensacionalismo que envolvia suas obras; ao contrário, ele próprio contribuía para isso.

Nelson Rodrigues conhecia profundamente os meios de comunicação da sua época e procurava valorizar seu trabalho fazendo *marketing* de suas obras e de si mesmo. Sabia agenciar sua arte e, como os direitos autorais não eram respeitados, tinha que trabalhar muito mais para sobreviver e, por isso, escrevia colunas e crônicas em vários jornais ao mesmo tempo.

Para encenar suas peças saía em campo pessoalmente atrás de diretores e patrocínio. Era incansável, fazia a campanha de estréia e “cavava” críticas com seus amigos jornalistas mantendo suas peças sempre em discussão e em foco. Se nos anos em que esteve na ativa houvesse um concurso para “rei da mídia”, Nelson Rodrigues poderia se candidatar com grandes chances de ganhar.

Podemos ter uma idéia da sua presença na mídia, ao ler o que Ruy Castro escreveu sobre a exposição de Nelson na mídia:

Se tivesse investido em escrever teatro, dez por cento do tempo que consumiu dando entrevistas nos anos 70, teria produzido pelo menos cinco peças no período. Não houve jornal ou revista que não fizesse o seu “ping-pong” com ele e não houve dia em que não atendesse a um repórter – na redação de “O Globo”, em casa ou por telefone -, para não falar das turmas de estudantes, inclusive ginásianos, que o procuravam. (...) O resultado de sua disponibilidade é uma quantidade de material impresso que só pode ser avaliada em quilos. (...) Mas o que se deduz dessa estafante solicitação é que, em seus últimos anos, se Nelson continuava longe de ser entendido, podia considerar-se plenamente “aceito”. A reportagem de capa de “Veja” em 11/3/1980, descrevendo sua onipresença nos palcos e telas do país, era o arremate final nessa aceitação. (...) Seu nome foi cogitado até para a Academia Brasileira de Letras - um ambiente que ele classificava para as irmãs de “gélido como um túmulo”. O “maldito” deixara de exalar a malária, o tifo, a febre

amarela. Só estava ameaçado de tornar-se aquilo que ele sempre combatera: uma unanimidade (CASTRO, 1997, p. 414).

No jogo da indústria cultural, que visa apenas ao lucro financeiro, Nelson servia de isca para os jornais venderem mais exemplares. Nelson sabia como funcionava a publicidade, sabia que estava sendo usado e aproveitava isso para se autopromover e ganhar dinheiro. Não só suas crônicas, contos e comentários nos jornais foram sucesso. Suas peças são o marco do teatro moderno brasileiro e talvez ele tenha sido o primeiro dramaturgo brasileiro a usar o potencial das mídias para popularizar o teatro.

Nelson era um escrevinhador buscavidas que agenciava seus textos, defendia e promovia-os entre os intelectuais e críticos. Para ganhar o pão, ele vendia sua arte onde pudesse ser vendida e o mercado folhetinesco foi o nicho mais apropriado para sua personalidade de tangos e óperas. E, desta maneira, apoiando-se no sistema, Nelson escreveu uma obra de qualidade.

Os temas de Nelson Rodrigues são universais: o amor, o ódio, o ciúme, que possuem uma visão original salpicada de adultérios, suicídios, assassinatos, pactos de morte, machismo e homossexualidade. Sua obra ainda seduz os leitores de todas as classes sociais, embora nada que venha dele pareça ser algo embelezado para distrair o público, única e exclusivamente com o objetivo de agradar para vender. Ao contrário, ele desmascara a classe média brasileira dos anos 40 até os 80, mostrando suas contradições e preconceitos. Segundo Magaldi (1998, p.23):

Ninguém, antes de Nelson, havia apreendido tão profundamente o caráter do país. E desvendado, sem nenhum véu mistificador, a essência da própria

natureza do homem. O retrato sem retoques do indivíduo, ainda que assuste em pormenores, é o fascínio que assegura a perenidade da dramaturgia rodrigueana.

Curioso é o permanente fascínio dos meios de comunicação ao redor de sua obra, de tão difícil digestão. Essa constância seja na televisão, cinema, teatro ou imprensa faz dele um autor apeado para o panteão dos autores consagrados pela academia, um autor de literatura, não de subliteratura ou de entretenimento de massa.

Pela quantidade de suas obras, é o maior cronista brasileiro, tendo deixado cerca de 8.800 crônicas entre *A Vida como ela é...*, *À Sombra das chuteiras imortais* e suas *Confissões*. Escrevia todos os dias e para os mais variados veículos de comunicação. Esse abundante material acabou assumindo diversos formatos, seja em jornais, rádios, livros, *Long Play*, minisséries televisivas e cinema, incrementando a nossa indústria cultural. A qualidade de sua obra preenche todos os requisitos para ser qualificada como Arte. A perenidade de seus trabalhos se deve ao fato de a sua matéria prima ser o próprio homem, ou seja, um valor universal.

4.2. Nelson Rodrigues, marco da dramaturgia brasileira

O verdadeiro dramaturgo, o que não falsifica, não trapaceia, limita-se a cavar na carne e na alma, a trabalhar nas paixões sem esperanças, que arrancam de nós o gemido mais fundo e irredutível. Isso faz sofrer, dirão. De acordo. Mas o teatro não é um lugar de recreio irresponsável. Não. É, antes, um pátio de expiação.
(Nelson Rodrigues, 2004c, contra-cap)

Nelson Rodrigues estreou no teatro com a peça *A mulher sem pecado*, no dia 9 de dezembro de 1942, no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. Foi recebida por um público morno, mas despertou o interesse de parte dos críticos (como por exemplo, Manuel Bandeira e Álvaro Lins).

A mulher sem pecado não conseguiu convencer os donos das companhias a apresentá-la. O tema era a infidelidade: um sujeito chamado Olegário, para testar a fidelidade da esposa, fazia-se passar por paralítico e infernizava sua vida. Quando se convence que a mulher é fiel e resolve contar-lhe toda a verdade, levantando da cadeira de rodas, e mostrando que não era paralítico, já é tarde, pois ela já havia fugido com o chofer. Assim, inconformado, Olegário se mata.

Além do tema provocador, o aprofundamento psicológico dos personagens era muito denso para a época e os diálogos telegráficos (enxutos, mais próximos à linguagem coloquial) causavam estranhamento. Foi graças ao apadrinhamento de Manoel Vargas Neto, sobrinho de Getúlio Vargas, com influência no Serviço Nacional de Teatro, que subvencionava peças de autores desconhecidos (ou que ninguém queria montar), que Nelson conseguiu apresentá-la.

Vale lembrar que os teatros do Rio de Janeiro da década de 40 apresentavam comédias de costumes e dramas antigos, que seguiam, de certa

forma, uma seqüência clássica, com a apresentação, o desenvolvimento e o desfecho, numa linguagem que pretendia ser realista. Os cenários eram invariavelmente a sala de visitas e/ou sala de jantar, os atores representavam eles mesmos guiados pelo “ponto” e a platéia já sabia (ou ao menos podia supor facilmente) do desfecho final.

O teatro, puro entretenimento, não tinha propósitos mais profundos. Além do teatro de “revistas”, pouca coisa séria era encenada. Era um negócio lucrativo controlado por alguns atores, donos de companhias (Procópio Ferreira, Jaime Costa e Dulcina de Moraes), que seguiam um modelo europeu – sobretudo o português, que, por sua vez, já era uma espécie de cópia do teatro francês.

Mesmo já havendo autores brasileiros, e muitos, como Mário Lago e Paulo Magalhães (para não citar toda uma geração que vinha desde a fundação da comédia brasileira de costumes com Martins Pena, França Júnior, Artur de Azevedo e João do Rio), todos eles ancoravam-se no modelo europeu. Era preciso, no entanto, desfazer-se do ranço lusitano e literário ainda tão presentes nos dramaturgos e construir uma linguagem que captasse a essência do brasileiro, para então fazer vingar um teatro verdadeiramente nacional. Nelson conseguiu não só criar uma linguagem moderna para o teatro, como também renovar a dramaturgia brasileira, além de criar expressões idiomáticas consagradas pela sociedade.

É na peça que viria a seguir, *Vestido de noiva*⁷, que as marcas inovadoras de Nelson saltariam aos olhos, não só no conteúdo, mas na forma. O tema mexia

⁷ Ver anexo X – Inventários das Obras de Nelson Rodrigues.

nos tabus da sociedade. O diálogo era enxuto numa linguagem coloquial e o esquema narrativo totalmente revolucionário.

Vestido de Noiva sugere três planos distintos: a realidade, a alucinação e a memória. Introduzindo *flashbacks* e mesclando duas histórias de vida, a de Alaíde e a de Madame Clessi, a peça rompe com a linguagem realista vigente e, o que é surpreendente, a fragmentação das cenas estrutura-se de forma lógica e harmônica. A exploração do inconsciente e subconsciente de Alaíde, que acidentada e em coma, tenta organizar sua vida, dá o tom da peça.

Sabemos que uma inovação temática não é suficiente para que se altere um cenário literário. Para que tal alteração ocorra, é preciso que haja uma nova linguagem, capaz de sustentar os diversos temas. Desse modo, podemos dizer que é, justamente, nesse campo que “a contribuição de Nelson Rodrigues se tenha revelado mais significativa” pois, “ele restringiu a expressão cênica a uma absoluta economia de meios, conseguindo de cada vocábulo uma ressonância admirável” (MAGALDI, 1997, p. 218). De certa maneira, eram as palavras que mais tinham peso no palco rodriguiano, pois “só poderiam ser as que se encontram ali, como uma cadeia de notas exatas, as únicas capazes de obter o maior rendimento rítmico e auditivo” (*Ibidem*, p.218).

Nelson Rodrigues era um batalhador incansável. Nunca se entregou diante das inúmeras desgraças que lhe aconteceram e, como ocorreu com sua primeira peça, ninguém queria encenar seu segundo texto. Ele, então, entregou cópias de *Vestido de noiva* a todos os intelectuais do Rio de Janeiro, arrancando bilhetes de recomendação. Sua peça acabou caindo nas mãos de um grupo amador de teatro,

Os Comediantes, que estava empenhado em reformar a estética do teatro brasileiro e tiveram grande interesse em montá-la.

Dessa feliz casualidade, que reuniu vários fatores importantes para uma verdadeira inovação, estava a transferência do ator, como uma vedete, para o encenador. E o encenador de *Os Comediantes* era Ziembinski, um polonês refugiado de guerra que, fazendo escala no Rio de Janeiro, tendo como destino Nova York, se apaixonou pelo Brasil e aqui ficou. As felizes coincidências não pararam por aí. Santa Rosa, ícone da cenografia brasileira, era o cenógrafo do grupo.

Vestido de Noiva renovou não só a dramaturgia brasileira como também a encenação com Ziembinski e a cenografia com Santa Rosa. Se Oswald de Andrade tivesse encenado *O Rei na Vela*, ou *O Homem e o Cavalo*, ou ainda *A Morta* nos anos que foram escritas, entre 1934 e 1937, *Vestido de Noiva* (1943) perderia o posto de marco do Teatro Moderno Brasileiro, mas como as condições favoráveis para a renovação do teatro que o grupo *Comediantes* reuniu não seriam as mesmas que Oswald encontraria nos anos trinta, *O Rei da Vela* teria de esperar até 1967 para ser o marco do Teatro Contemporâneo, com José Celso Martinez Corrêa, do grupo *Teatro Oficina*.

Os Comediantes reunia todos os ingredientes para uma verdadeira renovação e a busca da brasilidade era o desejo unânime do grupo. Nunca mais o nosso teatro seria o mesmo. Nelson Rodrigues era o que faltava para dar liga à massa que iria implodir um teatro moribundo e construir o teatro moderno brasileiro. E a crítica finalmente o aplaudiu: “Nelson Rodrigues estava para o

teatro como Carlos Drummond para a poesia, Villa Lobos para a música, Portinari para a pintura e Oscar Niemeyer para a arquitetura” (MAGALDI, 1992, p.4).

A partir daí, Nelson escreveu mais quinze peças de teatro, todas polêmicas. *Álbum de Família* (1946), *Anjo Negro* (1947), *Senhora dos afogados* (1947), *Dorotéia* (1949), *Valsa n.º. 6* (1951), *A Falecida* (1953), *Perdoa-me por me traíres* (1957), *Viúva porém honesta* (1957), *Os sete gatinhos* (1958), *Boca de Ouro* (1959), *Beijo no Asfalto* (1960), *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962), *Toda nudez será castigada* (1965), *Anti-Nelson Rodrigues* (1973) e *A serpente* (1978).

Muitas foram censuradas e interditadas. Com exceção de *Anjo Negro*, sucesso absoluto de público, encenada em fevereiro de 1948, sob direção de Ziembinski. O público foi, aos poucos, abandonando Nelson. Horrorizado com os incestos, assassinatos, estupros, suicídios e mutilações, o público não queria ver no palco a vida como ela é, mas uma vida idealizada. Os críticos, mesmo Álvaro Lins, que tinha sido favorável à peça *A mulher sem pecado* e, sobretudo, à *Vestido de Noiva*, arrasaram *Álbum de Família*: “Sem estilo, sem técnica teatral, sem imaginação e sem poesia dramática, eis que *Álbum de Família* soçobra num mar de enganos, equívocos, erros, atrapalhações e insuficiências” (MAGALDI, 1992, p.12).

O Teatro de Nelson batia frontalmente com as convenções tradicionais. Ele mesmo disse em 1949, em depoimento à revista *Dionysos*:

Com “*Vestido de Noiva*” conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o para sempre. Não há nessa observação nenhum amargor,

nenhuma dramaticidade. Há simplesmente o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois, a partir de “Álbum de família”- drama que se seguiu a “Vestido de noiva”-, enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será esse? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim – “desagradável”. Numa palavra, estou fazendo um “teatro desagradável”, “peças desagradáveis”. No gênero destas, incluo desde logo “Álbum de família”, “Anjo Negro” e a recente “Senhora dos afogados”. E por que “desagradáveis”? Segundo já disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia. (CASTRO, 1997, 213).

Ninguém queria encenar tais peças “pestilentas”, que desagradavam empresários e atores. Para encenar seus textos, Nelson se transformou em empresário e divulgador. Divulgou com maestria suas peças nos meios de comunicação, criando polêmicas com seus amigos jornalistas, ficando em pauta o tempo todo.

Os temas de Nelson sempre foram os mesmos, vistos de diferentes maneiras, mas sempre de forma brutal. A brutalidade e o grotesco são traços característicos do estilo rodriguiano, usados sempre para sublinhar a inaceitação do ser humano ao seu cotidiano. A maioria das heroínas de Nelson era da classe média e baixa. Em *A falecida*, segundo Magaldi (1992, p. 222), Nelson começou:

a pintar a frustração feminina, na vida melancólica e sem perspectiva dos subúrbios, cuja transcendência se manifesta num sonho poético, desfeito pela crueza da realidade. Machucada em todos os seus anseios, a protagonista de *A falecida* procura realizar-se num enterro de luxo. Mas nem essa humilde aspiração chega a bom termo, porque a ironia feroz do dramaturgo se incumbe de corta-la.

Essa volta incessante aos mesmos temas levou os amigos e críticos de Nelson Rodrigues a apelidá-lo de “flor de obsessão”. Nelson balançava a crítica, a platéia, a intelectualidade e o governo com sua visão irônica e satírica da moral e

dos “bons costumes” da sociedade brasileira. Sobre a insistência dos temas, Nelson disse:

Ser autor de um tema único não me parece nem defeito, nem qualidade, mas uma pura e simples questão de gosto, de árbitro pessoal. Por outro lado, um autor que volta a um assunto só se repete de modo muito relativo. Creio mesmo que não se repete nada. Cada assunto tem em si mesmo uma variedade que o torna infinitamente mutável. Sobre o ciúme, o mesmo autor poderia escrever 250 peças diferentes, sendo 250 vezes original. Sobre o amor, também. Sobre a morte, idem” (Revista Dionysos, outubro de 1949, apêndice do volume1 Teatro Completo).

Outro traço característico do teatro de Nelson é a mistura de drama, comédia e lirismo, tudo em uma mesma peça. Nelson retratava o cotidiano do homem médio, retirando elementos da atualidade e misturando elementos do melodrama (a exacerbação emocional, o exagero de gestos e tons), servia-se de procedimentos anti-realistas como a mudança brusca de planos, jogando com a objetividade e subjetividade, quebrando a convenção verista do mundo natural. E, mesmo usando esses expedientes, desvelava com maior clareza a realidade.

Sobre a carpintaria de *Vestido de Noiva*, Luiz Arthur Nunes (in RODRIGUES, 2004a, p. 15) diz que, “de fato, não obstante todo o arsenal de técnicas não realistas (...) a peça produz uma história que é, ao mesmo tempo, trivial, violenta e surpreendentemente verossímil”.

Depois de descobrir o recurso dos *flashbacks* em *Vestido de noiva*, Nelson pôde jogar à vontade com a realidade e a fantasia, dando maior profundidade aos personagens sem, entretanto, limitá-los, deixando para o público a tarefa de concluí-los. O homem nunca é um, mas múltiplo. Nelson Rodrigues não perde tempo apresentando os personagens, pois é nas ações e nos diálogos que eles

revelam-se ao público, dando maior força dramática e ritmo aos seus textos. Com os personagens secundários, Nelson compõe o ambiente social, a cor local, criando um estilo próprio, algo que poderíamos chamar de realismo rodriguiano.

Como já dissemos, o texto de Nelson Rodrigues causa estranhamento através da linguagem coloquial, da estrutura cênica, dos temas, do ritmo e da violência. O estranhamento como recurso estético tem conceitos diversos de acordo com linhas de pesquisa de diversas escolas. Para os formalistas russos (FERRARA, 1986, p. 31-5), que viam a obra de arte através de sua especificidade e dinâmica (e não mais através do artista e das circunstâncias históricas e existenciais), o estranhamento é um recurso para chamar a atenção, interrompendo a automatização das nossas ações, de modo a prolongar o olhar e a reflexão sobre o objeto artístico. Para o formalista Chklóvski:

A teoria se apóia na ação de estranhar o objeto representado, procura transpor o universo para uma esfera de novas percepções que se opõe ao peso da rotina, do hábito, do já visto. Extraíndo o objeto do seu contexto habitual e revelando-lhe uma faceta insólita, o artista destrói os clichês e as associações estereotipadas, impondo uma complexa percepção sensorial do universo. A deformação enquanto ato criativo torna mais sagaz a percepção e mais denso o universo que nos circunda. A densidade perceptiva de um mundo insólito é a principal característica da arte (*Apud* FERRARA, 1986, p.34).

Em 1936 o teatrólogo Bertolt Brecht (*Apud* FERRARA, 1986, p. 36-44) criou o que chamava de “afastamento”, retirando do teatro a idéia de verossimilhança e naturalismo, fazendo do teatro um instrumento de reflexão. Se no teatro clássico-dramático a idéia era a ilusão da realidade ou a representação dela (ambiente e ação), que transcorria sem a participação da platéia, no teatro de Brecht não há a intenção de representar a realidade, mas a de fazê-la. O público

não é mais passivo, ele é chamado a participar das decisões das ações. Não há mais a verossimilhança cenográfica e todo o processo teatral é feito às claras, sem distinção de palco e camarim, destruindo a quarta parede que separava palco e platéia. Para Brecht, a arte, no caso o teatro, tem uma função social, que seria auxiliar a construção do homem. O teatro de Brecht não era de mero entretenimento e, através do afastamento, ele pretendia levar seu público a uma reflexão mais profunda para fazer mudanças no sistema.

É provável que Nelson soubesse das teorias de Brecht, principalmente nos anos 60. Mas, nos anos 40, no Brasil, Nelson queria provocar uma catarse, semelhante àquela purificação que os gregos buscavam com os grandes festivais teatrais, só que não através da identificação, mas através de um certo estranhamento, isto é, do desagradável, criando um estilo. Na verdade, Nelson foca seu texto no mesmo objeto dos gregos: o homem. Mas a sua estrutura é completamente diferente da tragédia clássica, mesmo que dialogando com ela o tempo todo. É, afinal, o estranhamento provocado pela agressão, pelo indigesto, pelo preconceito, pelo mau gosto, que leva o espectador à reflexão e à catarse: em seu teatro experimentamos a compaixão, a repulsa, a revolta, a denúncia, a redenção, mas nunca o nada.

O excesso da intensidade nos conflitos psicológicos é outro traço inovador do estilo rodriguiano. O acúmulo e a abundância sugerem estados emocionais na platéia propostos intencionalmente pelo autor. Misturar o excesso de gestos num determinado personagem e a ausência em outro, em uma mesma cena, faz com que, de uma só vez, haja uma economia no tempo de caracterização do

personagem à platéia e, por outro lado, haja um maior impacto em sua apresentação.

Nelson percorre com seus textos trilhas do subconsciente, do inconsciente, dos mitos e dos arquétipos coletivos, vasculhando os porões da alma humana. A aventura terrena do homem, para ele, leva sempre ao malogro e à frustração, e só a perspectiva da vida eterna dá sentido a essa aventura. Em *A falecida* e *Boca de ouro*, os protagonistas procuram símbolos da transcendência, como um enterro de luxo no primeiro caso e um túmulo de ouro no segundo, para se vingarem da vida mesquinha que levaram. A decadência, estigma do homem, vem do desamor, da separação entre amor e sexo. O amor, para Nelson, equivaleria a uma graça. Vê-se a raiz da formação cristã e dos princípios morais regendo a conduta humana.

O cristianismo deu a Nelson (...) a noção de liberdade pessoal, que o fez recusar as capitulações, os alistamentos e as hipocrisias. Individualista ferrenho, avesso a concessões, ele construiu uma dramaturgia nutrida por permanente pesquisa, à revelia da Censura, da crítica e do êxito. Por isso, sua obra parece ter a marca da plenitude, crescendo com o tempo (MAGALDI, 1992, p.79).

Sábato Magaldi, desconsiderando a sucessão cronológica, agrupa as peças da coleção Teatro Completo da Editora Nova Fronteira da seguinte maneira: Peças Psicológicas (*A mulher sem pecado; Vestido de Noiva; Valsa n.6; Viúva, Porém Honesta e Anti-Nelson Rodrigues*); Peças Míticas (*Álbum de Família, Anjo Negro, Dorotéia e Senhora dos Afogados*); Tragédias Cariocas I (*A Falecida, Perdoa-me por me traíres, Os Sete Gatinhos e Boca de Ouro*); e Tragédias Cariocas II (*Beijo no Asfalto; Bonitinha, Mas Ordinária; Toda Nudez Será Castigada e A Serpente*).

Essa divisão temática privilegia o mais característico e peculiar de cada conjunto de peças e, ainda, segundo Magaldi, citado em nota do editorial dos volumes⁸, tem

um intuito didático, porque as características nunca se mostram isoladas, sob pena de empobrecer o universo do ficcionista. As peças psicológicas absorvem elementos míticos e da tragédia carioca. As peças míticas não esquecem o psicológico e afluam a tragédia carioca. Essa tragédia carioca assimilou o mundo psicológico e o mítico das obras anteriores (RODRIGUES, 2004a, p. 8).

A influência de Nelson Rodrigues deu-se desde logo entre os seus contemporâneos e abriu caminho para uma nova geração de dramaturgos. Augusto Boal, Jorge de Andrade, Oduvaldo Vianna Filho, Plínio Marcos, Alcione Araújo, Antunes Filho, José Celso Martinez e outros tantos foram beneficiados por ele.

A partir da segunda metade da década de 60, e durante todos os anos 70, o teatro brasileiro sofreu uma esquerdização de temas. A efervescência política que o país atravessava deu maior ênfase aos grupos teatrais que articulavam discursos políticos como o Teatro Oficina e o Teatro de Arena. Os temas existenciais deixaram de ter interesse e Nelson Rodrigues, considerado “reacionário”, foi pouco encenado. Quando o era, estava sempre mal servido de encenadores e atores, que cometiam erros grosseiros que acabavam comprometendo as montagens.

A respeito de suas peças, o próprio Nelson Rodrigues escreveu para o programa da peça *Perdoa-me por me traíres*:

⁸ Para os quatro volumes da coleção Teatro Completo de Nelson Rodrigues há uma mesma “Nota do Editor”.

Morbidez? Sensacionalismo? Não. E explico: a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento em que Ana Karenina, ou Bovary, trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo. No “Crime e castigo”, Raskolnikov mata uma velha e, no mesmo instante, o ódio social que fermenta em nós estará diminuído, aplacado. Ele matou por todos. E, no teatro, que é mais plástico, direto, e de um impacto tão mais puro, esse fenômeno de transferência torna-se mais válido. Para salvar a platéia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los (CASTRO, 1997, p.273).

Nos anos 80, logo após sua morte, ainda ao som da marcha fúnebre, o Brasil redescobriu Nelson Rodrigues e sucessivas montagens dos seus textos passaram a pipocar em todo o país. A montagem, em 1981, de *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno*, de Antunes Filho, agrupando as peças *Álbum de família*, *Toda nudez será castigada* e *Beijo no asfalto*, arrebatou platéia e público, lançando Nelson Rodrigues internacionalmente. O espetáculo realizado em 1989, em Nova York, impressionou a todos. Logo após, Antunes montou *Paraíso Zona Norte*, agrupando *A falecida* e *Os sete gatinhos* e excursionando pelo Brasil e Europa. Em abril de 1990, *Paraíso Zona Norte* ainda representou o Brasil no Festival de Caracas⁹.

Em depoimento a Carmelita Guimarães, Antunes Filho falou sobre as obras de Nelson Rodrigues:

A tragédia, a crise que todos os seres brasileiros têm, se reflete no grito, no deboche de Nelson Rodrigues. Ele está além do cotidiano. Está nos arquétipos. Ele transcende. Coloca as pessoas numa situação existencial limite. Dizem que ele é erótico. Não há nada de erótico em Nelson Rodrigues. Se existe uma relação é uma relação existencial de vida e de morte. Fazem muito o Nelson como comédia, como graça, e não existe gracinha nele. É a situação-limite do homem brasileiro, com quinhentos

⁹ No capítulo I também falamos de outras montagens recentes.

anos de capacho. Nelson é o grande trágico do Terceiro Mundo. Em Atenas se discutiam as altas virtudes dos nobres. No Brasil não existe mais o virtuoso da tragédia grega. Existe o grito reprimido de Nelson. A nobreza dos porões. Um bicho come o outro ou então não sobrevive (GUIMARÃES, 1998, p. 150).

José Celso Martinez Correa encenou *Boca de Ouro* com os atores do Teatro Oficina Uzyna Uzona, em 2005, em São Paulo, e, em Moscou, com grande sucesso de público e de crítica. Nelson Rodrigues sempre quis que José Celso encenasse suas peças, provocava-o em suas crônicas, mas a oportunidade só surgiu em 2005, através de um convite do Sesc para a leitura da peça *Boca de Ouro*. A leitura se transformou numa encenação apaixonada que seguiu temporada no Teatro Oficina e dali para um sucesso estrondoso em Moscou. A matéria de Aliona Karas, publicada em um jornal moscovita, mostra o arrebatamento que tomou conta do público russo quando da apresentação de *Boca de Ouro*:

Em Moscou, o teatro brasileiro de José Celso mostrou o espetáculo mais radical da década. Há tempos que a Moscou teatral não testemunhava uma tal loucura. Por sobre o público desabou com toda a força um exemplo de teatro radical de 35 anos atrás, com máscaras do carnaval brasileiro, rituais de magia e a sua semelhança assustadora com o obscuro culto budista, o canto religioso, um cheiro de ervas queimadas e a crítica social de Bertolt Brecht (CORREA, 2005).

A constância das obras de Nelson Rodrigues no teatro, na televisão e no cinema prova sua atualidade e robustez. As diversas formas nas mais variadas leituras demonstram que ainda há muito a ser revelado na dramaturgia de Nelson Rodrigues. Em resposta a um e-mail, José Celso diz sobre sua peça¹⁰:

¹⁰ Ver o Anexo II, que traz o e-mail integral de José Celso.

(...) Para mim foi muito importante me libertar da interpretação e da classificação careta que Sábato Magaldi fez das peças dele. “Tragédias cariocas, peças míticas” etc... Tudo isso é besteira. O Nelson não se enquadra nestas cafonices.

(...) Deixamos vir toda tragikomédiorgya, quer dizer, o sentimento trágico que não elimina o cômico, a grandeza do ridículo, nem o sensual. Antunes cortou as piadas de Nelson nas encenações dele, o que prova que não entendeu nada, quis fazer de Nelson um autor alemão “Sério”! O Boca é mítico, é trágico, é de morrer de rir como a mãe dele que morreu dando gargalhadas e é erótico demais!!!

(...) Sonho em fazer *Senhora dos Afogados* e acho que Nelson tem muito ainda para ser revelado. E sem dúvida na língua brazyleira tem a grandeza de Machado de Assis, Euclides da Cunha, Oswald de Andrade, João Cabral.

A Academia já produziu muitas teses sobre a sua dramaturgia, aqui e no exterior, principalmente na França, na Alemanha (onde seus textos também passaram a ser traduzidos) e nos Estados Unidos, examinando questões filosóficas, formais, psicológicas e estéticas. Ou seja, não apenas para os brasileiros mais ufanistas, Nelson Rodrigues é (mesmo) um marco na dramaturgia (e por que não, na arte) brasileira.

CAPÍTULO V: A Teoria

5.1. Escolha teórica

Para a análise de nosso *corpus* utilizaremos a Semiótica francesa, preconizada por A. J. Greimas. A Semiótica é um instrumento eficaz na decomposição e análise de sistemas verbais, não-verbais e sincréticos, possibilitando-nos empreender análises essencialmente centradas no discurso.

Desde a década de 60, com a publicação de *Semântica Estrutural*, de Greimas, em 1966, livro que inaugura os estudos semióticos, inúmeros trabalhos foram desenvolvidos tendo o instrumental semiótico como método de análise. Podemos citar, por exemplo, a obra *Maupassant: la sémiotique du texte*, publicada em 1976, na qual Greimas realiza um clássico estudo do conto *Deux amis*, de Guy Maupassant, como também o trabalho de Courtés sobre a *Cinderela*, publicado no livro *Introdução à Semiótica Narrativa e Discursiva*. A partir da década de 80, a Semiótica passa a ser aplicada em textos de natureza diversa, que colocam em cena mais de uma linguagem (verbal, não-verbal etc.), especialmente nas pesquisas dos orientandos de Greimas, como por exemplo, de Thürlemann, que trabalhava com pinturas. Já Floch desenvolve inúmeros trabalhos analisando publicidades, pinturas e até mesmo histórias em quadrinhos¹¹.

¹¹ Cf. THÜRLEMANN, Félix. *Paul Klee: analyse sémiotique de trois peintures*. Lausanne: L'âge d'homme. Tese de doutorado, 1982; FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*. Paris-Amsterdam: Hadès-Benamins, 1985; e FLOCH, Jean-Marie. *Une lecture de Tintin au Tibet*. Paris: PUF, 1997.

A Semiótica francesa pode ser definida de três maneiras diferentes, que, durante o estudo de um determinado objeto, complementam-se: 1. como semiótica-objeto; 2. como tipologia semiótica; e 3. como Teoria Semiótica.

A semiótica entendida como “semiótica-objeto” é definida, segundo Greimas e Courtés (1979, p. 409), “como um conjunto significativo que se suspeita, a título de hipótese, possua uma organização, uma articulação interna autônoma”. Ou seja, todo e qualquer texto (seja verbal, não-verbal ou sincrético) tem uma estruturação. Como “conjunto significativo”, a teoria semiótica distingue dois tipos de semiótica: a “natural” e a “construída”.

Por semiótica natural, entende-se, de um lado, as línguas naturais e, de outro, os contextos extralingüísticos, que pertencem ao mundo natural. Greimas e Courtés (*idem*, p. 410), explicam-nos que “elas são chamadas ‘naturais’ porque são anteriores ao homem – ele mergulha na sua língua materna, é projetado, desde seu nascimento no mundo do senso comum – que a elas submete, mas não as constrói”.

Já por semiótica construída entende-se a que envolve um sujeito que age na produção de um texto, pois “a construção implica a existência de um sujeito construtor, um lugar deve ser preparado – ao lado dos sujeitos individuais – para sujeitos coletivos (os discursos etnoliterários ou etnomusicais, por exemplo, são discursos construídos)” (GREIMAS e COURTÉS, *ibidem*). É pertinente observarmos que as línguas naturais são as únicas semióticas capazes de traduzir as outras semióticas porque lexicalizam e manifestam categorias semânticas abstratas implícitas das outras semióticas.

A segunda maneira, como “tipologia semiótica”, é definida por Hjelmslev “como uma hierarquia (isto é, como uma rede de relações, hierarquicamente organizada) dotada de um duplo modo de existência, a paradigmática e a sintagmática (apreensível, portanto, como sistema ou como processo semiótico) e provida de pelo menos dois planos de articulação – expressão e conteúdo -, cuja reunião constitui a semiose” (GREIMAS e COURTÉS, 1979, p. 411), como uma linguagem de descrição de uma semiótica-objeto.

A “teoria semiótica”, por sua vez, defini-se, segundo Greimas e Courtés (*idem*, p. 415), como “a elaboração de procedimentos, de construção de modelos e da escolha dos sistemas de representação, que regem o nível descritivo (...), mas também como lugar de controle da homogeneidade e da coerência desses procedimentos e modelos, ao mesmo tempo que de explicitação dos indefiníveis e do fundamento de toda essa armação teórica”. Ou seja, a “teoria semiótica” preocupa-se em descrever e explicar *o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz*.

Dessa forma, essas três maneiras encontram-se interligadas quando tomamos um objeto semiótico para a análise, pois o processo de avaliação segue uma metodologia própria: o reconhecimento do objeto semiótico, a descrição e o conjunto de meios que tornam possíveis a análise. Partindo desses conceitos, tentaremos analisar a forma de construção e produção de sentido da capa *A Vida como ela é...*, nossa semiótica objeto, tomado aqui como *corpus*.

Os conceitos greimasianos que nos servirão de base para o desenvolvimento de nossa análise são, em particular, os de *elasticidade do*

discurso e de *isotopia*, que nos remetem a outras definições importantes, como por exemplo, discurso, enunciado e enunciação e o próprio percurso gerativo do sentido. Antes de passarmos à análise da capa de *A vida como ela é...* faremos uma pequena descrição de tais conceitos.

5.2. Percurso Gerativo do Sentido

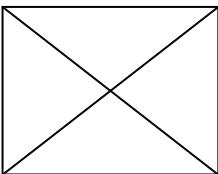
A semiótica entende que o sentido só pode ser apreendido no momento de sua manifestação através do percurso gerativo do sentido. Esse percurso, por sua vez, deve ser visto como uma hipótese de análise, um modelo didático que representa o processo de geração da significação dos textos. Greimas e Courtés (1983, p. 206), afirmam que:

Designamos pela expressão percurso gerativo a economia geral de uma teoria semiótica (ou apenas lingüística), vale dizer, a disposição de seus componentes uns com relação aos outros, e isso na perspectiva da geração, isto é, postulando que, podendo todo objeto semiótico ser definido segundo o modo de sua produção, os componentes que intervêm nesse processo se articulam uns com os outros de acordo com um “percurso” que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto.

A semiótica apresenta-se, assim, como um instrumento de análise dos textos, consistindo em um método que possibilita compreender os fenômenos relacionados à significação (enunciado) e à comunicação (enunciação). O processo de geração do sentido é estruturado em dois níveis, a saber: as estruturas sêmio-narrativas e as estruturas discursivas.

O quadro abaixo traz a estruturação do percurso gerativo do sentido, apresentando as estruturas sêmio-narrativas e discursivas:

O percurso gerativo do sentido

ESTRUTURAS SÊMIO- NARRATIVAS	NÍVEL PROFUNDO	SINTAXE FUNDAMENTAL	SEMÂNTICA FUNDAMENTAL
		Relação entre semas  Quadrado semiótico	(Paradigmático) Inventário de categorias sêmicas Axiologia
	NÍVEL SUPERFICIAL	SINTAXE NARRATIVA DE SUPERFÍCIE	SEMÂNTICA NARRATIVA
		Actantes: destinador, sujeito, objeto, destinatário – PN M C P S* 	Permanente busca de valores (ideologia) e suas atualizações Modalidades
ESTRUTURAS DISCURSIVAS		SINTAXE DISCURSIVA	SEMÂNTICA DISCURSIVA
		Discursivização Ator (papel temático + papel actancial) Tempo e espaço	Temas e figuras

* M C P S = Manipulação, Competência, Performance e Sanção

As estruturas sêmio-narrativas

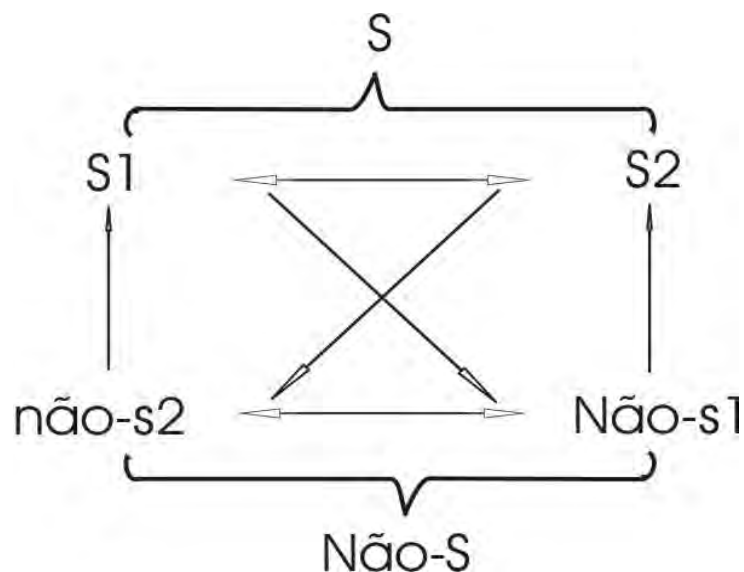
As estruturas sêmio-narrativas subdividem-se em estruturas de nível superficial e de nível profundo. As de nível profundo são a sintaxe fundamental e a semântica fundamental. As de nível superficial, a sintaxe narrativa de superfície e a semântica narrativa.

A sintaxe e a semântica fundamentais constituem o nível profundo do percurso gerativo do sentido; já à semântica fundamental cabe o estudo da axiologia, definida por Greimas e Courtés (1983, p. 37), como “o modo de existência paradigmática dos valores”.

A sintaxe fundamental apresenta um modelo lógico, o chamado quadrado semiótico, que é a estrutura elementar da significação. Segundo Greimas e Courtés (1983, p. 364), o quadrado deve ser entendido como “a representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer (...) como uma relação entre ao menos dois termos”. Barros (2001, p. 77-78) afirma que o quadrado semiótico é o momento em que a significação é explicada:

como uma estrutura em que a rede de relações se reduz a uma única relação. Trate-se da relação de oposição ou de ‘diferença’ entre dois termos, no interior de um mesmo eixo semântico que os engloba, pois o mundo não é diferença pura. (...) A representação pelo quadrado das estruturas elementares do texto permite visualizar-se as relações mínimas que o definem, o denominador comum de cada texto.

O quadrado semiótico é uma rede relacional abstrata e suas grandes relações constitutivas são cinco: 1. contradição; 2. contrariedade; 3. subcontrariedade; 4. complementariedade; e 5. hierarquia, conforme a figura a seguir.



As relações no quadrado semiótico

Contrariedade

Os termos S1 e S2 do quadro estabelecem uma relação de *contrariedade* (seta horizontal duplamente orientada), ou seja, denotam estados contrários.

Segundo Bertrand (2003, p. 175-176):

Essa relação, por vezes denominada oposição “qualitativa”, supõe um eixo semântico em comum, que autorize a oposição com base numa identidade parcial, hierarquicamente superior, a qual define a categoria semântica em si própria. Toda diferença se forma contra o fundo de uma semelhança, com base num classema comum. (...) Esse eixo semântico (S), hierarquicamente superior (ou hiperonímico), garante o caráter ao mesmo tempo solidário e oponível dos termos contrários, que são seus hipônimos.

Os termos S1 vs. S2 podem, dessa forma, representar os estados inicial e final, respectivamente, de um determinado sujeito em uma narrativa.

Contradição

Os termos S1 e Não-S1, bem como entre S2 e Não-S2 (setas oblíquas descendentes), estabelecem-se uma relação de *contradição*. Bertrand (*idem*, p.174) diz-nos que:

Essa relação, que pode parecer à primeira vista “privativa”, é fundadora: é a negação que permite fazer surgir o termo positivo. Como escrevia Greimas: “é a somação do termo S1 que faz aparecer o termo contraditório. A estrutura da contradição não é, pois, uma estrutura do tipo presença/ausência; é ao contrário, a ausência fazendo surgir a presença: Não-S1 já é o primeiro termo positivo”, uma vez que implica, ao manifestar-se, aquele que ele nega.

Subcontrariedade

Entre Não-S2 e Não-S1, encontramos uma relação paralela de *subcontrariedade* (seta horizontal de baixo). Os termos S1 e S2 formam o eixo dos hiperônimos; enquanto os termos Não-S2 e Não-S1 formam o eixo dos hipônimos.

Complementariedade

A relação entre Não-S2 e S1, assim como entre não-S1 e S2, é de *complementariedade* (setas verticais orientadas de baixo para cima): Não-S2 complementa S1; do mesmo modo, Não-S1 complementa S2. Bertrand (*idem*, p. 176-177) explica-nos que:

Tal relação marca a implicação lógica de S1 por Não-S2, e de S2 por Não-S1. O agrupamento dos termos complementares é chamado *dèixis* (o

termo contraditório “aponta para” o termo contrário daquele que contradiz), positiva (Não-S2/S1) e negativa (Não S1/S2).

Hierarquia

Entre os termos dos pólos contrários (S1 e S2) ou subcontrários (Não-S2 e Não-S1) do quadrado e aqueles que se subsumem (S e Não-S), existe uma hierarquia semântica.

Os termos S1 e S2 são os hiperônimos; enquanto os termos Não-S2 e Não-S1 são os hipônimos. Bertrand (*idem*, p. 178-179) afirma que:

O quadrado se apresenta, portanto, como a estrutura constitutiva de um microuniverso de significação, que “amarra”, por uma rede de interdefinições, os valores semânticos (e os termos que os designam). Em consequência, estes não poderiam ser considerados de maneira isolada. O quadrado pode ser apreendido e utilizado, por um lado, como um modelo posicional e taxionômico, formando um paradigma que indica as posições relativas dos termos uns em relação aos outros. Mas pode também, por outro lado, ser considerado como um modelo dinâmico que apresenta sucessivamente, no plano sintagmático, a passagem de uma posição a outra. Constitui assim, no nível profundo, a forma primeira das estruturas que, num nível mais superficial, se desdobrarão em arquitetura narrativa.

Semântica e sintaxe narrativa

No nível superficial, a semântica narrativa trata do estudo dos valores manifestados no texto: os valores, que até então existiam paradigmaticamente, são estruturados sintagmática e actancialmente. Já a sintaxe narrativa compreende o esquema narrativo canônico, formado por quatro etapas que estão presentes em qualquer discurso: manipulação, competência, performance e sanção. Segundo Greimas e Courtés (1983, p. 297), o esquema narrativo canônico é um “modelo,

perfectível, capaz de servir de ponto de partida para a compreensão dos princípios de organização de todos os discursos narrativos”.

As quatro etapas do esquema narrativo canônico, todavia, não estão, necessariamente, todas presentes em um discurso, algumas delas podem estar subentendidas, ou seja, estabelecida a performance (a ação realizada), podemos depreender de um determinado texto a competência e manipulação. Da mesma forma, a realização de uma performance não quer dizer que a sanção será efetuada.

As estruturas discursivas

O nível discursivo é o mais superficial de todos e compreende a semântica e a sintaxe discursivas. A semântica discursiva estuda as figuras e os temas presentes em um determinado discurso: é o momento em que o enunciador-emissor (produtor do texto) estabelece os temas, de acordo com os valores da semântica narrativa, figurativizando-os. Em outras palavras, os temas são formulações abstratas dos valores, que só serão consolidadas no discurso através das figuras, representações do mundo natural.

A sintaxe discursiva estuda o processo de discursivização, ou seja, quando os elementos da sintaxe narrativa de superfície são assumidos por atores, em um tempo e espaço. Segundo Greimas e Courtés (*idem*, p. 125):

Os procedimentos de discursivização – chamados a se constituírem numa sintaxe discursiva – têm em comum poderem ser definidos como a utilização das operações de debreagem e de embreagem e ligarem-se, assim, à instância da enunciação. Dividir-se-ão em pelo menos três subcomponentes: atorialização, temporalização e espacialização, que têm por efeito produzirem um dispositivo de atores e um quadro ao mesmo tempo temporal e espacial, onde se inscreverão os programas narrativos provenientes das estruturas semióticas (ou narrativas).

A discursivização acentua a verossimilhança de um discurso, pois as figuras da semântica discursiva são revestidas de traços sensoriais (marcas atoriais, espaciais e temporais).

5.3. Discurso

Greimas e Courtés (*idem*, p.125-26) afirmam que o conceito de discurso pode ser considerado como o de processo semiótico, não só quando se refere às línguas naturais como também ao mundo não lingüístico, pois o processo semiótico aí aparece como “um conjunto de práticas lingüísticas (comportamentos verbais) e não-lingüísticas (comportamentos somáticos significantes, manifestados pelas ordens sensoriais)”.

Podemos chamar de discurso um filme, uma dança, uma fotografia etc., pois nessas formas de manifestação estão subjacentes uma organização sintagmática e uma escolha paradigmática¹². O discurso não-verbal, cada vez mais, toma o espaço do verbal não só na mídia, como em todos os setores da comunicação, feita para grandes públicos. Atualmente, a mídia tem se servido mais do discurso sincrético do que propriamente do discurso simplesmente verbalizado. É fato que

¹² As relações sintagmáticas baseiam-se no caráter linear do signo; já as paradigmáticas constituem um conjunto de unidades suscetíveis de aparecer em um mesmo contexto. O sintagma é uma espécie de fio condutor, uma cadeia de signos que se seguem uns após os outros, construindo um significado maior. Já o paradigma refere-se ao eixo de escolha entre as possibilidades possíveis de aparecer no texto, como por exemplo, de um determinado actante (sujeito ou objeto), deixando as outras possibilidades de existência em forma de potencialidades. Sobre a definição de sintagma e paradigma, cf. SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. 25ª ed. São Paulo: Cultrix, 1996. Quando nos referimos às línguas naturais, o eixo sintagmático seria, *grosso modo*, a estrutura linear e horizontal da língua que se relaciona por seleção ou solidariedade com os elementos presentes no discurso. O eixo sintagmático é a cadeia de sintagmas, que por sua vez são os segmentos do enunciado que se relacionam entre si e com a totalidade do discurso. Eles são hierarquizados pela linearidade da língua. Essa relação das partes com o todo pode ser também observado em outros textos (um filme, uma dança etc.).

as palavras quando tentam descrever uma imagem jamais conseguem esgotá-la por completo. Por mais que descrevamos tal imagem, as palavras que tentam substituí-la nunca farão esse jogo com perfeição, pois entre o discurso imagético e o seu correspondente verbal sempre haverá defasagem de significação. Desse modo, jamais o discurso verbal substituirá o não-verbal e vice-versa. Ambas possuem peculiaridades próprias e se complementam de modo que um discurso pode ancorar-se no outro, ou até mesmo contradizê-lo.

O verbal, antes de qualquer produto de significação, é uma imagem acústica, se falada; e imagem visual, se escrita. É desse modo que a capa do livro a ser analisado usa o verbal: como imagem plástica, em sua própria corporeidade física. O verbal e o não-verbal, juntos, se tornam um texto produtor de efeitos de sentido, constituindo um discurso sincrético, devido a relação interlinguagens que é instaurada.

Como é sabido, não existe discurso neutro, sem ideologia, nem mesmo o discurso científico. As escolhas para a sua construção são intencionais, carregam valores. Assim, todo discurso pertence a uma situação histórico-sócio-cultural, e seus elementos componenciais estão axiologizados.

Para Greimas e Courtés (1983, p. 184), em todo discurso haverá sempre um sujeito manipulador (enunciador-emissor) e um sujeito manipulado (enunciatário-receptor): o primeiro tenta persuadir o segundo do que está afirmando; o segundo realiza o fazer interpretativo, que poderá levá-lo a crer ou não no que foi dito pelo enunciador. Há um contrato de fidúcia entre esses dois pólos. O enunciador não comunica apenas, mas tenta propor ou impor sua visão

de mundo; o enunciatário, por sua vez, aceita ou não essa visão, ao realizar o fazer interpretativo.

Assim, para Greimas e Courtés (*idem*, p 130), tratando-se da competência semio-narrativa – nível do discurso em que estão as estruturas profundas e narrativas – ou da discursiva propriamente dita, “a produção de um discurso aparece como uma seleção contínua dos possíveis, a qual abre caminho através das redes de coerções”. Construir um discurso, portanto, é tecer uma rede de seleções e combinações em nível de instância de enunciação.

5.4. Contexto

O contexto é definido, segundo Greimas e Courtés (*idem*, p.82), como “o conjunto do texto que precede e/ou acompanha a unidade sintagmática considerada, do qual depende a significação. O contexto pode ser explícito ou lingüístico, ou então implícito e, nesse caso, qualificado de extra-lingüístico ou situacional”.

Buscaremos o contexto do livro *A Vida como ela é...* publicado em 1992, relacionando-o com os demais livros da coleção de *Nelson Rodrigues*, publicados pela Companhia das Letras ao longo de três anos e também com os outros produtos da indústria cultural, como radionovelas, filmes, peças, minissérie, DVD, isto é, com as releituras do texto de Nelson Rodrigues. Para nós, o contexto que se sobressai, quando lemos *A Vida como ela é...*, é na sua maioria implícito.

5.5. Enunciado

Quando nos referimos à fala ou a um texto escrito, enunciado é tudo que tem um sentido. Pode ser uma frase ou um fragmento da fala. Nas ciências da linguagem, o termo tem pelo menos dois empregos: em oposição à enunciação (como o produto dela) e como uma seqüência verbal de extensão variável. Para Greimas e Courtés (*idem*, p. 148), “enunciado é uma grandeza dotada de sentido, pertencente à cadeia falada ou ao texto escrito, anterior a qualquer análise lingüística ou lógica”. Ele se opõe à enunciação, entendida como ato de linguagem, que pode ser recuperada a partir das marcas que o sujeito enunciador deixa no enunciado. O enunciado independe das dimensões enunciadas, comportando elementos que remetem, implícita ou explicitamente à instância da enunciação. Pronomes, adjetivos, advérbios, dêiticos espaciais e temporais e verbos performativos são características da enunciação inscritas no enunciado.

Uma capa de um livro é um enunciado resumitivo, que tende a condensar o seu conteúdo. Trata-se de um discurso persuasivo, devido ao seu caráter publicitário, já que sua função é servir como um discurso atrativo, capaz de traduzir os temas fundamentais desenvolvidos no conteúdo do mesmo. Em geral, é um discurso sincrético em que os textos verbal e não-verbal estão amalgamados em busca de atingir o objetivo a que esse discurso se propõe, comunicando de maneira imediata e eficaz. Ele tende a atrair seu público alvo (enunciatário) trabalhando com elementos (cores, formas etc.) que evocam uma sensorialidade, como efeito imediato de empatia pelo objeto dado a esse público.

5.6. Enunciação

A enunciação, como já dissemos antes, é uma instância do discurso, cujas marcas estão implícitas ou explícitas no enunciado. Essa instância traz as marcas da entidade produtora do discurso (o enunciador) e do seu enunciatário, aquele que faz realiza o fazer interpretativo. Tanto o enunciador quanto o enunciatário são sujeitos idealizados, ocupando espaços dentro do discurso, e não sujeitos de carne e osso (ontológicos).

O tempo da enunciação, ato de produção do discurso, é diferente do tempo do enunciado (tempo do acontecimento narrado). Quem aparece dentro do enunciado é uma voz delegada da instância enunciativa que cria o simulacro de um sujeito discursivo para falar por ele. Essa voz é dominada pelo enunciador que lhe dá direcionalidade. Assim, por exemplo, no discurso direto, a voz narradora apresenta-se diante do leitor como se fosse uma personagem em um palco representando um papel, e dirigindo-se diretamente à sua platéia. No discurso indireto, essa voz praticamente está a serviço de outra entidade narradora, praticando um discurso em segunda mão. Essas possibilidades de uso da voz narradora estão nas mãos do sujeito enunciativo que as utiliza segundo os efeitos que quer dar ao seu discurso. Assim, quando o discurso é direto, a voz narradora coloca-se frente a frente com o público a que se destina sua mensagem e a idéia de veracidade do que está sendo dito fica acentuada. Isso não acontece quando o discurso é de terceira pessoa, pois quem narra é um intermediário servindo-se das palavras de um outro locutor.

Nas capas em questão, há sempre o sujeito enunciador subentendido nas marcas de organização do texto, pois todo enunciado pressupõe um enunciador. No nosso caso, é um enunciador coletivo pois temos que levar em conta não só o autor, Nelson Rodrigues, mas o editor da Companhia das Letras, o capista e o fotógrafo.

A entidade enunciatória dos discursos dessas capas são as idealizadas por esse enunciador que, na verdade, correspondem aos leitores desses livros. Os leitores de Nelson Rodrigues são sujeitos adultos, inteligentes, capazes de perceber os perspicazes pensamentos desse autor, em geral homens que eram os leitores de suas crônicas nos jornais da época, interessados por textos bem escritos e com temáticas chocantes, envolvendo a relação conjugal e seus conflitos.

Sua obra alcançou outras mídias, conquistando novos leitores/espectadores. Podemos dizer que seu possível enunciatário está em todas as camadas sociais e, ao longo do tempo, sem uma especificidade.

5.7. Elasticidade do discurso

O conceito de elasticidade do discurso refere-se a uma das propriedades das línguas naturais: a de distender e de condensar o discurso, em uma atividade aparentemente contraditória de dupla articulação da língua. A idéia é de um elástico em constante movimento de contração e expansão. Segundo Greimas e Courtés (1983, p.138), a elasticidade do discurso “consiste na aptidão do discurso a distender linearmente em hierarquias semióticas, a dispor em sucessão os segmentos discursivos pertencentes a níveis muito diferentes duma dada

semiótica”, do mesmo modo, tem a aptidão de condensar o discurso segundo hierarquias semióticas, sendo que este conceito nada mais é que a descrição dos mecanismos de geração do discurso.

O fenômeno da expansão pode ser descrito, *grosso modo*, como uma paráfrase, ou seja, todo lexema pode ser retomado por uma definição discursiva, qualquer enunciado, por menor que seja, pode ser substituído por um parágrafo, graças à possibilidade de expansão dos elementos que o constitui. A paráfrase “consiste em produzir uma unidade discursiva que seja semanticamente equivalente a uma outra unidade produzida anteriormente (...) Essa operação é, ao mesmo tempo, uma tradução intralingüística e uma expansão”. Há dois tipos de paráfrases: as substitutivas e as oblíquas. As primeiras visam a uma equivalência direta enquanto as outras, sendo parcialmente conotativas, apenas tornam o enunciado primeiro não-oblíquo (GREIMAS e COURTÉS, *idem*, p.325-326).

Já o fenômeno da condensação, ao contrário, é a capacidade de transformar um parágrafo, ou várias páginas de um livro, em apenas um enunciado, ou ainda, sendo o “condensador” competente, numa única palavra, numa única imagem, como no caso de nosso objeto de análise. Da mesma maneira que a expansão e a paráfrase, a condensação envolve a elaboração de hierarquias semióticas e de níveis desiguais semânticos.

5.8. Isotopia

O conceito de isotopia deve ser entendido como “a recorrência de categorias, quer sejam estas temáticas (ou abstratas) ou figurativas” (GREIMAS e

COURTÉS, *idem*, p. 246). A isotopia é responsável pela homogeneidade do texto, que permite desfazer possíveis ambigüidades, levando-nos ao sentido mínimo do discurso. Se, como diz Greimas e Courtés (*idem*, p.247), “do ponto de vista do enunciatário a isotopia constitui um crivo de leitura”, este é um conceito chave para que possamos fechar de maneira efetiva as possibilidades de leitura da capa analisada. Se tomarmos como exemplo o discurso não-verbal uma pintura, no caso *Guernica*, de Pablo Picasso, veremos que o conjunto de traços (figuras) ali descritos é um discurso que remete ao tema da violência, da monstruosidade e da animosidade da guerra. Ou seja, produzem um efeito de sentido, geram um efeito de fabulação, como se alguém narrasse uma história. Não apenas da guerra em território espanhol, que destruiu a cidade de *Guernica*, que dá nome ao quadro, como também de todas as guerras.

Podemos imaginar que em um extenso romance, ou em um texto histórico, poderíamos encontrar maior riqueza de detalhes sobre o episódio de *Guernica*. A tela de Picasso, entretanto, com seus diversos actantes que representam a guerra, ou o sofrimento de guerra – os corpos em pedaços, as bocas abertas em desespero e a espada partida – e que constituem figuras, as quais apontam para a isotopia presente no quadro, mostrando, dessa maneira, o horror e a dor que quase nenhuma palavra mais se faz necessária para sentir esses efeitos. Um enunciatário, mesmo desconhecendo o fato que ocasionou a destruição da cidade de *Guernica*, poderia entender a tela de Picasso, mesmo não sendo especialista em pintura, pois as figuras, traços e cores (no caso gradações, apenas, de preto e branco), presentes no enunciado, caracterizam a agressividade e a belicosidade.

A isotopia é esse condutor do espectador ou do leitor na busca do sentido do texto. É um guia de organização dos significantes, pois permite desfazer ambigüidades. Todo discurso tem uma diversidade de material e as isotopias conduzem a uma determinada perspectiva de significação. O conjunto redundante de categorias semânticas é o “mapa” ou diagrama para se entender um texto, captar o que o enunciador enuncia. A coerência de um enunciado está nas conexões das isotopias nele contidas. No caso de um texto literário, de um filme, de uma pintura, ou das artes em geral, essa riqueza de material é muito maior do que a de um texto científico, pois o que caracteriza a produção artística é justamente a plurisignificação.

Não sendo possível encontrar uma única isotopia fundamental numa obra artística, o conjunto delas nos dá um sentido aproximado da sua significação (dizemos aproximado porque a apreensão de uma obra depende também do repertório de quem as recebe). Um homem do campo que não está acostumado às artes visuais, por exemplo, entenderia de forma diversa, “à sua maneira”, o *Guernica* de Picasso. Todo sujeito tem uma competência de leitura, portanto variável de um sujeito a outro. Do mesmo modo, a leitura de uma obra literária ou musical é apreendida de forma distinta por cada enunciatário.

5.9. Figurativo

O termo figurativo, segundo Greimas e Courtés (1983, p. 188), “é empregado somente com relação a um conteúdo dado (...), quando este tem um correspondente (...) do mundo natural”.

Segundo Bertrand (2003, p. 154), o figurativo “sugere espontaneamente a semelhança, a representação, a imitação do mundo pela disposição das formas numa superfície”.

No ato de ver apreendemos relações entre os objetos do mundo, construindo significações. Esse ato é influenciado pela formação cultural que recebemos, pois compreendemos a realidade através das diferenças e significações entre as coisas, pelos seus valores sociais, num jogo de figuras articuladas, organizado pela linguagem.

A figuratividade, para Bertrand (*idem*, p. 154), é a propriedade das linguagens de produzir e restituir significações semelhantes às de nossas experiências do e no mundo. Ou seja, é “tornar sensível a realidade sensível”.

Podemos dizer que a figuratividade é, então, todo conteúdo de um sistema de representação (verbal, visual etc.) que tem relação com uma figura significativa do mundo. A figuratividade na semiótica visual ou plástica são os traços, as formas figurativas de um quadro, de uma foto ou imagem que nos reportam a algum significado. Nas linguagens artísticas a figuratividade é mais complexa pela liberdade das formas de expressão e pelas intenções, o que nos dá maiores possibilidades de interpretações. Os traços visuais (formantes plásticos) de um quadro, foto ou imagem são traços portadores de significantes/significados e que os torna, automaticamente em signos-objeto. Reconhecemos os formantes plásticos nos traços visuais através do crivo cultural.

Já o percurso figurativo, seria uma seqüência de figuras isotopicamente relacionada com um termo dado. Voltando o exemplo da capa de *A Vida Como*

ela é..., as luvas, a gola alta, o olhar perdido no chão da mulher da foto em preto e branco, as reticências do título etc. são figuras que provocam um efeito de sentido de mistério, de ocultação. Já no exemplo de *Guernica*, as bocas abertas e as cabeças cortadas, mostrando o horror das pessoas e dos animais, traçam um percurso figurativo relacionado ao tema da guerra.

5.10. Veridicção

A teoria clássica da comunicação sempre se preocupou com a transmissão correta das mensagens, ou, como nos indica Greimas e Courtés (1983, p. 485), “pela conformidade da mensagem recebida em relação à mensagem emitida, resumindo-se o problema da verdade dessas mensagens ao de sua adequação em relação àquilo que elas não são, ou seja, ao seu referente”. Nessa perspectiva, a teoria da comunicação pregava que seria “verdadeiro” um discurso que se adequasse a reproduzir com fidelidade o respectivo referente e, da mesma forma, um discurso “falso” seria aquele que não reproduzisse com “fidelidade” seu referente.

A Semiótica francesa, entretanto, seguindo os pressupostos de Saussure, postula o caráter imanente de qualquer linguagem, como também, a impossibilidade de recorrer a um referente externo. É neste momento que se instaura não a problemática da “verdade”, mas do “dizer verdadeiro”, da “veridicção”. Em outros termos, um discurso não é verdadeiro; muito pelo contrário, toda a sua estrutura e hierarquização produzem um efeito de sentido de

“parecer” verdadeiro, na medida em que qualquer linguagem (verbal, não verbal ou sincrético) realiza um recorte da realidade.

Greimas e Courtés (*idem*, p. 486) explicam que:

a integração da problemática da verdade no interior do discurso enunciado pode ser interpretada, em primeiro lugar, como a inscrição (e a leitura) das marcas da veridicção, graças às quais o discurso-enunciado se ostenta como verdadeiro ou falso, mentiroso ou secreto. Mesmo assegurando nesse plano uma certa coerência discursiva, esse dispositivo veridictório não garante de modo algum a transmissão da verdade, que depende exclusivamente de mecanismos epistêmicos montados nas duas extremidades da cadeia de comunicação, nas instâncias do enunciador e do enunciatário.

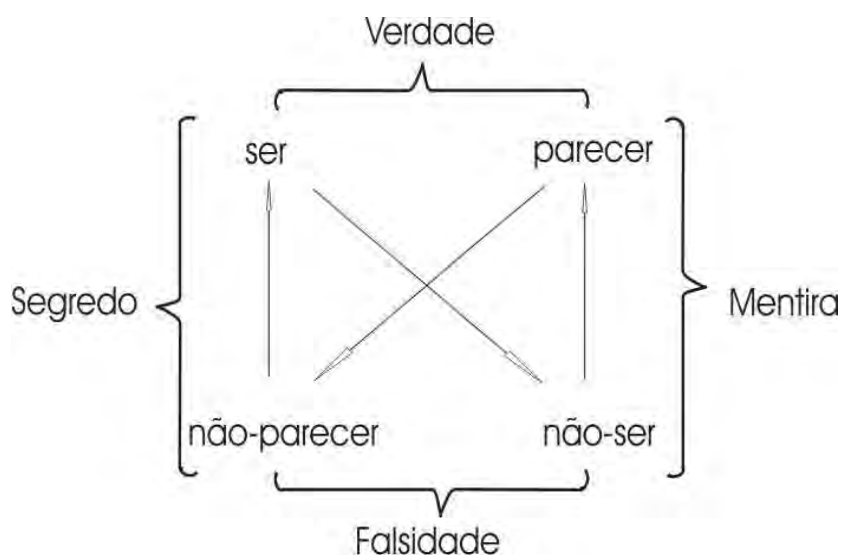
Nessa perspectiva, o enunciador-emissor realiza um fazer persuasivo sobre o enunciatário-receptor que, por sua vez, realiza um fazer interpretativo acerca dos discursos veiculados por aquele. Mas, de que forma se realiza esse processo?

Segundo os autores do *Dicionário de Semiótica*:

O *crer-verdadeiro* do enunciador não basta, supomos, à transmissão da verdade: o enunciador pode dizer quanto quiser, a respeito do objeto de saber que está comunicando, que “sabe”, que está “seguro”, que é “evidente”; nem por isso pode ele assegurar-se de ser acreditado pelo enunciatário: um *crer-verdadeiro* deve ser instalado nas duas extremidades do canal de comunicação, e é esse equilíbrio, mais ou menos estável, esse entendimento tácito entre dois cúmplices mais ou menos conscientes que nós denominamos de contrato de veridicção (*ibidem*).

É pertinente destacar que, nesse processo, é o enunciatário que decide a crer ou não no discurso emitido pelo enunciador, que realiza um jogo com as modalidades veridictórias, tentando persuadi-lo. Segundo Bertrand (2003, p.433), “assim deslocada para as instâncias do enunciador e do enunciatário, a questão da

verdade insere-se nas estratégias do ‘fazer parecer verdadeiro’, em que podem coincidir o fazer persuasivo de um com o fazer interpretativo do outro, fazer-crer e crer-verdadeiro”. O quadrado¹³ a seguir apresenta uma esquematização dessas modalidades:



Assim, realizando uma combinação entre o ser e o parecer, as modalidades veridictórias produzem as “posições canônicas” da verdade (ser + parecer+), da dissimulação e do segredo (ser + não-parecer), da simulação e da mentira (parecer + não-ser) e, finalmente, da falsidade (não-ser + não-parecer). Segundo Bertrand (*idem*, p. 240), “a veridicção instala um hiato relacional na produção e interpretação dos valores de verdade, hiato entre o que parece e o que se supõe ser, na cena intersubjetiva do discurso”. Tais questões serão exemplificadas no próximo capítulo, quando realizaremos a análise capa do livro de *A vida como ela é...* e também do conto “O homem fiel”.

¹³ Cf. GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 488.

CAPÍTULO VI: A Análise

6.1. Descrição do objeto

Antes de começarmos a análise efetiva do nosso *corpus*, faremos uma descrição sucinta das formas visuais e verbais que o compõem. As figuras serão tratadas de acordo com a complexidade de sua constituição. Por isso, após apontar o plano geral da capa (no item 6.1.1), faremos o recorte da lombada (no item 6.1.2), das orelhas (no item 6.1.3), da contra-capas (no item 6.1.4) e da capa (no item 6.1.5), respectivamente.

6.1.1. Plano geral da capa

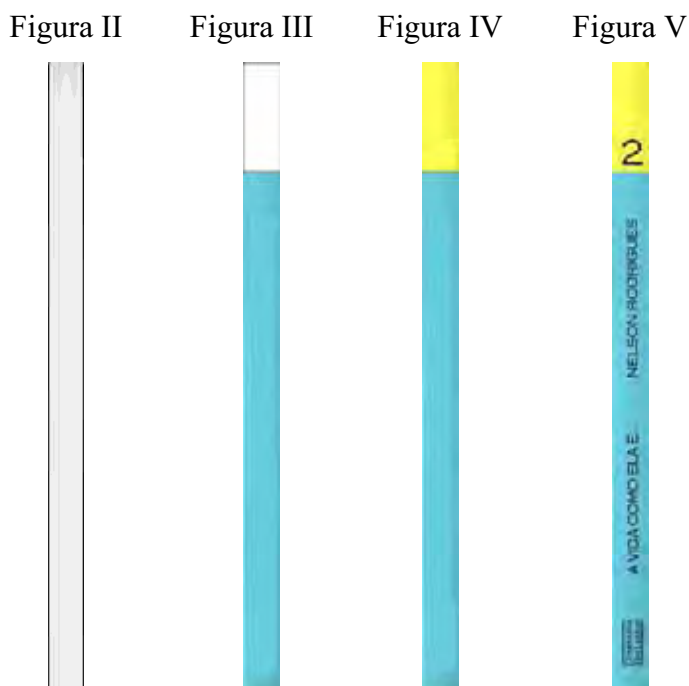
Figura I



A Figura I é composta de 5 subdivisões: orelha, contra-capas, lombada, capa e outra orelha. A totalidade do espaço impresso ocupa quarenta e dois centímetros na sua horizontalidade e vinte e um centímetros na sua verticalidade,

formando uma retangularidade perfeita. As duas orelhas possuem sete centímetros de largura por vinte e um de altura; capa e contra-capas possuem treze centímetros de largura, cada uma delas, sendo a altura idêntica a das orelhas. A lombada, por sua vez, possui dois centímetros e a mesma altura das demais regiões assinaladas antes. Todo esse equilíbrio geométrico parece comprovar uma arquitetura simétrica pensada antes da construção do discurso.

6.1.2. Lombada



Na lombada podemos supor a superposição de planos e cores. Teríamos um fundo branco de base que é recoberto pela retangularidade azul, que por sua vez é coberto pela tarja amarela. O grafema numérico e o texto verbal parecem sobrepor, ainda, todas as camadas.

6.1.3. Orelhas direita e esquerda

As duas orelhas têm o mesmo fundo branco e estão colocadas nas extremidades direita e esquerda desse discurso. Elas apresentam uma dimensão retangular de sete centímetros de largura por vinte e um centímetros de comprimento. Para nós, essas dimensões mostram um planejamento regular prévio do suporte desses discursos.

Ambas as orelhas seriam constituídas deste mesmo fundo branco. Mas, ao contrário da orelha da direita, na orelha esquerda apenas uma tarja amarela foi inserida. Na direita, sobre o fundo branco foi inserida, antes da tarja, uma foto de Nelson Rodrigues, sobre a qual foi inserida a outra marca amarela que dialoga diretamente com a primeira (e com todas as outras tarjas presentes na capa). Acreditamos que, nas orelhas, somente após essa primeira organização espacial o texto verbal foi inserido. Na Primeira orelha há um texto de Ruy Castro sobre a coluna *Á Vida como ela é ...*, de Nelson Rodrigues no jornal *Última Hora*, que adentra a segunda orelha. A foto de Nelson Rodrigues ocupa um terço da orelha e abaixo dela, uma chamada sobre o autor ocupando outro terço. A tarja amarela parece estar sobre a foto.

A seguir, podemos ver as duas orelhas descompostas:

Figura VI

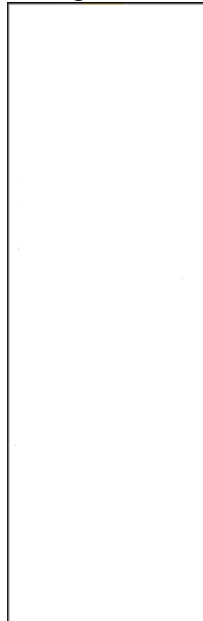


Figura VII

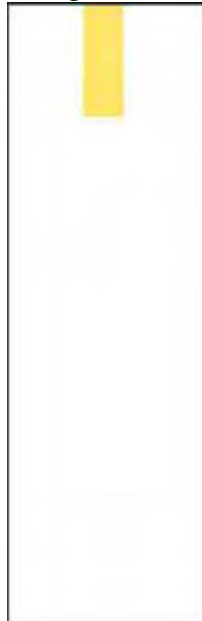


Figura VIII

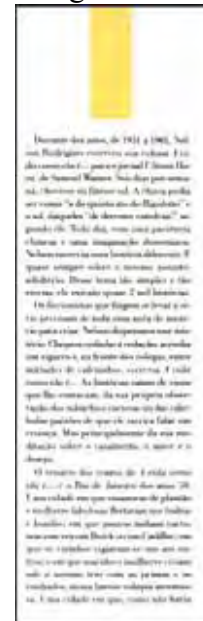


Figura VIII

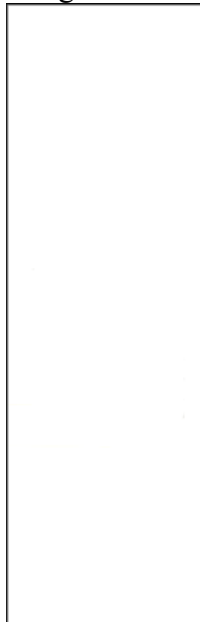


Figura IX



Figura X



Figura XI



6.1.5. Capa

Figura XII



Figura XIII



Figura XIV



Figura XV



Figura XVI



Na capa, que é nosso elemento principal, temos a foto inserida sobre o fundo branco de base, a inserção da tarja amarela sobre o plano azul e a foto e a inserção do texto verbal que dá título e caracteriza nosso objeto.

Quanto ao discurso verbal, temos o texto “Nelson Rodrigues” na parte superior da imagem, em caixa alta, embora menor que o título. No centro temos a frase “*A Vida Como ela é...*” em caixa alta também, tomando toda essa região central da capa. Na parte inferior, logo abaixo do título, temos o nome do conto principal: *O Homem fiel* em caixa alta — mas ainda menor que o nome do autor — e os dizeres “e outros contos” em caixa alta (em uma fonte ainda menor). Ao pé da página está o logotipo da editora Companhia das Letras. Podemos notar, ainda, que todos os elementos verbais da capa, inclusive o logotipo da editora (que é sincrético), encontram-se centralizados somente em relação ao espaço azul, não levando em conta a fotografia.

A proporcionalidade dos diversos tamanhos de fonte utilizados na capa está de acordo com a importância dos discursos: *A vida como ela é...* é o título da coleção, está, portanto, em letras maiores, especificando, desta maneira, o volume da coleção. Podemos observar que o mesmo não ocorre, por exemplo, na lombada, em que o título e o autor tem o mesmo tamanho de fonte.

O título do livro no centro da capa chama a atenção do leitor, e é esta a função de um título, e sobretudo de uma capa, chamar a atenção e introduzir a obra. Em todos os doze volumes da coleção o nome do autor vem no plano superior da capa. Comparando o tipo e o tamanho das letras de *A vida como ela*

é... com as outras capas da coleção, podemos ver que os títulos sempre têm a mesma forma, localização e tamanho, construindo um padrão para toda a obra¹⁴.

A foto em branco e preto não ocupa a metade da capa, apenas um terço, há um certo equilíbrio entre a parte azul (menos cheia) e a foto (mais cheia), como se o azul avançasse o espaço da foto para buscar o equilíbrio de peso, ou, um sentido de peso. O preto da foto parece “encher” o espaço enquanto o azul “esvazia”, tornando a capa um todo harmonioso.

A predominância das formas retangulares e “limpas” da capa de *A vida como ela é...* acompanha a das outras capas da mesma coleção. Essa simplicidade presente nas linhas retas da coleção, ora verticais ora horizontais, sugerem um modelo clássico, limpo e harmonioso, em oposição a um modelo mais rebuscado, representável por uma circularidade aqui totalmente ausente.

Podemos observar na capa de *A Vida Como ela é...*, na edição de 1961¹⁵ feita pela editora José Ozon, as formas arredondadas do estilo realista do pintor Di Cavalcanti. As três figuras: duas mulheres e um (a) adolescente amontoados e ocupando todo espaço da ilustração, sugerem uma família pobre, nos fazendo lembrar de cortiços, de mulheres e filhos abandonados, temas mais apelativos e recorrentes do gênero folhetim.

Na edição da Companhia das Letras, há uma intensa programação na colocação, seleção e organização dos formantes plásticos mostrando um trabalho de *layout* que busca produzir um discurso persuasivo em que verbal e não-verbal se ancoram de modo interativo. Todos esses elementos concorrem para a

¹⁴ Ver anexo III.

¹⁵ Ver anexo I.

funcionalidade das partes em comunicar rapidamente e com eficiência, pois há uma economia nos discursos e nas cores, simplificando a compreensão dos significados.

6.2. A Análise da capa

Como já dissemos anteriormente, a presente pesquisa está centrada na capa do livro de crônicas de Nelson Rodrigues, intitulado *A Vida Como ela é...*. Embora, em certos instantes, façamos referência às demais capas da coleção, entendemos que a análise de uma das capas, feita em profundidade, poderá servir como base para a análise das demais, devido ao grande número de semelhanças de elementos discursivos entre elas e as poucas divergências nelas encontradas. Escolhemos este objeto semiótico por acreditarmos que a seleção de Ruy Castro reuniu todas as temáticas que Nelson Rodrigues desenvolveu em suas peças de teatro, romances e filmes e funciona como um laboratório de histórias rodriguianas. O capista João Batista trabalha as capas dessa coleção com elementos de identidade e diferenciadores que destacam esse volume entre os outros desta mesma coleção.

Como já dissemos, a capa de um livro apresenta elementos e temas do seu interior. Ela é, em muitos casos, tão importante quanto o seu conteúdo. É seu invólucro e, ao envolver a obra, torna-se parte dela, introduzindo, ou mesmo dando continuidade as suas idéias. Em uma capa de livro as linguagens verbal e não-verbal costumam coexistir criando um texto sincrético como forma de chamar

a atenção para o livro, pois sabemos que imagens costumam ser mais percebidas, mais chamativas aos nossos olhos.

O plano verbal e o não-verbal devem, portanto, produzir juntos o efeito de sentido buscado intencionalmente pelo produtor da capa, ou seja, pelo seu enunciador. Ele deve trazer para sua criação o sentido original dado pelo autor da obra, somado à organização da mesma, neste caso feita por Ruy Castro, sem, no entanto, deixar de lado a estética adotada pela editora para a coleção de obras de Nelson Rodrigues.

Freqüentemente, há na capa a intenção de retomar a temática do livro: um livro ilustrado por um casal se beijando na capa, provavelmente tratar-se-ia de um romance e não de um texto científico. Mas em alguns casos essa relação intrínseca entre o discurso contido no livro e o texto que o anuncia na capa é mais profunda e menos perceptível, como é o caso de nosso objeto de análise. A capa do livro de contos selecionados *A vida como ela é...*, de Nelson Rodrigues, parece ser exemplo de invólucro que dialoga com seu conteúdo de maneira menos aparente e talvez mais profunda e buscaremos, com nossa análise, apontar para os elementos que comprovam essa hipótese. Buscaremos desvendar a rede de relações e combinações efetuadas pelo enunciador no ato da enunciação.

O livro com o qual estamos trabalhando possui uma numeração: é o volume 2. Por ser de nosso interesse também trabalhar com a numeração do livro e suas cores, recorreremos aos outros volumes¹⁶ da série de textos de Nelson Rodrigues, para averiguar se os outros livros também possuem cores diversas e se

¹⁶ Ver anexo III.

as mesmas estão ligadas ao seu conteúdo. Como essas observações acabam indo um pouco além da capa, resolvemos discutir essas questões em um outro momento da análise, depois da aplicação dos conceitos semióticos explicitados anteriormente.

Assim, descartando, a princípio, o emprego das cores para a análise de nosso *corpus*, o dividiremos em dois planos distintos; o primeiro plano, o texto verbal, e o segundo plano, o texto não-verbal. Depois veremos a relação entre ambos. Com uma tarja amarela, a capa é dividida em duas partes: a primeira é um espaço em azul que contém o texto verbal, indicando o título da obra, a editora e o autor e a segunda é uma fotografia em preto e branco de uma jovem mulher. Temos abaixo as descrições.

6.2.1. Texto verbal

Temos na parte em azul, acima o nome do autor, no centro o título da obra que é o mesmo título de sua coluna no jornal *Última Hora*, *A vida como ela é...*, seguido, logo abaixo, por um subtítulo *O Homem fiel e outros contos*, tendo por último, no fim da capa, o logotipo da editora.

Sabemos que Nelson Rodrigues escreveu aproximadamente 2 mil histórias para sua coluna *A Vida como ela é...* O fato, então, de Ruy Castro ter selecionado apenas 45 dessas 2 mil e ainda ter escolhido apenas uma para colocar como subtítulo na capa não pode passar, de maneira alguma, despercebido. Se há algo especial no conto “O Homem fiel”, veremos a seguir. A advertência de Castro na

contra-capa¹⁷ sobre o tema do adultério vem reforçar o tema da infidelidade contido na capa.

6.2.2. Texto não-verbal

A fotografia é em branco e preto, uma referência aos anos 50 e 60, época em que os textos de Nelson Rodrigues foram escritos, e que as mídias eram, em sua maioria, apenas b&p, o que cria um efeito de temporalidade que nos remete àquela época.

Em um primeiro instante, parece não nos revelar muita coisa. O fundo negro nos sugere uma idéia de vazio: há apenas a jovem e nada mais. Essa jovem parece estar em movimento, como se viesse ou fosse para algum lugar, pois a posição dos pés, um à frente do outro sugere um passo, um caminhar. O chão, coberto por uma passadeira, sugere um recinto fechado, um corredor. Ela carrega nas suas mãos uma espécie de frasqueira, sendo que sua mão esquerda não chega a segurar a alça com a mesma firmeza que a mão direita. Não sabemos o que há na frasqueira, da mesma maneira que não sabemos o que se passa com ela: temos um efeito de sentido de mistério.

Não há nenhum entusiasmo em seu semblante, possui uma postura sóbria, austera, de retidão, confirmada pelas suas vestes: seus cabelos estão presos como em um coque, está de sapato de salto alto, saia abaixo dos joelhos, uma espécie de suéter de gola alta e de mangas compridas e suas mãos estão cobertas por um par de luvas. Parece ser uma boa moça, “de família”, comportada. Seu olhar perdido

¹⁷ Ver Anexo IV.

na direção do chão parece evitar um provável observador (seria o fotógrafo?). Poderíamos supor que é uma secretária, apenas uma dona de casa, ou quem sabe uma manicure, mas jamais uma prostituta. Enfim, uma mulher recatada, comum para a sua época.

A gola alta cobrindo grande parte do pescoço, as luvas cobrindo as mãos, os olhos escondendo o olhar, a curiosidade acerca do conteúdo da frasqueira, são elementos que reforçam a sensação de mistério na capa. Há, inclusive, um elemento verbal na capa que não pode ser esquecido quando se pensa em mistério, em segredo: as reticências do título que sugerem que há algo que foi intencionalmente omitido.

6.2.3. Constituição do texto sincrético e análise semiótica

A nossa análise parte do texto verbal para o texto não-verbal, sendo que no texto verbal temos o título *A Vida como ela é...* e *O Homem fiel e outros contos*.

O uso de “outros contos” é comum no que podemos chamar de “tradição editorial” e desta forma podemos pensar que nada acrescenta ao texto, restando-nos apenas o título do conto “O homem fiel”.

Resumidamente, o conto¹⁸ tem como tema a fidelidade, como o título indica. Malvina, uma moça católica e atormentada pelo medo de ser traída, namora Simão, asmático e ateu. Antes de Simão, Malvina havia namorado Quincas, um jovem de porte atlético e esbelto, porém infiel. Embora ela o amasse muito, sua infidelidade fez com que Malvina desistisse de se casar com ele.

¹⁸ Ver Anexo V.

Durante o namoro de seis meses com Simão, Malvina foi convencida por ele que jamais a trairia: “Quando eu me casar, hei de ser fiel. Mas podes ficar certa: - como tudo o mais, a minha fidelidade há de ser de fundo asmático (...) O asmático é o único que não trai!” (RODRIGUES, 2001. p.170).

Ficaram noivos e durante o noivado, numa das crises de Simão, Malvina teve a confirmação de que um asmático não poderia mesmo ter amantes: Simão ficava imprestável. Gabava-se com as amigas: “Descobri que o marido doente é uma grande solução. Pelo menos, não anda em farras!” (*Ibidem*, p.171). O noivado seguiu morno, sem grandes beijos e tentações, pois um novo médico havia recomendado a Simão moderação nas emoções. O amor poderia provocar uma crise.

No dia das bodas, após o enlace, Simão teve uma crise e a asma o impediu de consumir o casamento. E assim foram os quinze dias subseqüentes.

No décimo sexto dia, Simão disse à Malvina: “Descobri, minha filha, que o beijo provoca asma. Vamos rifar o beijo!” (*Ibidem*, p. 173). Malvina concordou, mas três dias depois, telefonou a Quincas, seu antigo namorado, marcando, para o dia seguinte, um encontro amoroso em um apartamento em Copacabana.

O conto revelou-se extremamente importante para nossa análise. É ele que nos propõe a temática do livro e respectivamente da sua capa. Percebemos que o homem fiel, realmente é fiel, mas por ser doente. Como consequência de sua doença, sua mulher, que a princípio tinha horror ao adultério, acaba se revelando adúltera. Assim compreendemos a princípio que, se o homem que é fiel é doente

(asmático), ser fiel não é natural, é uma doença. Ser infiel é o normal, é o estado esperado.

Desta forma cria-se uma regra, confirmada por Ruy Castro, na contra-capa do livro, de que numa relação amorosa entre homem e mulher, um deles deve ser adúltero: “o casal típico – e, de certa forma, perfeito – compunha-se do marido, da mulher e do amante” (*Ibidem*, orelha direita).

Se na capa temos o homem fiel no plano verbal, temos então, por uma oposição pressuposta, a mulher infiel no plano não-verbal. O tema da infidelidade está condensado nessa relação homem-mulher e a leitura do conto só confirma essa impressão.

Se em nossa cultura a infidelidade é condenada pela religião e pela moral, vemos que se trata, aqui, de um tema certamente obscuro. O próprio Nelson Rodrigues disse, numa entrevista (CASTRO, 1997, p.238-239) que *A vida como ela é...* era uma coluna triste e que a pessoa que só reconhece a face rósea da vida e ignora a face negra, é uma pessoa mutilada. E é isso que parece haver nesses contos. Tudo o que é ignorado nos lares das boas famílias brasileiras, aqui, vem à tona. A moça jovem e tensa da capa, de classe média, cercada pela escuridão, condensa em si, de maneira muito peculiar, essa face negra da qual nos fala Nelson, revelando toda a sordidez da infidelidade¹⁹.

Não é à toa que a frase *A vida como ela é...* venha acompanhada de reticências. Elas permitem que o enunciatório se torne narratório. Essas palavras, intencionalmente não ditas, seriam as situações que Nelson desenvolvia em suas

¹⁹Podemos lembrar, por exemplo, de um outro texto de Nelson, muito famoso, que trata este tema da mesma maneira, e que também faz parte do livro que analisamos: “A dama do lotação”.

histórias: o lado obscuro e triste da vida. Mas Nelson não inventava nada, ele apenas observava a realidade e a reproduzia em suas crônicas. Ele fazia, como Sábato Magaldi (1998, p.23) diz, “o retrato sem retoques do indivíduo”

Ainda no conto, temos um Simão caracterizado pela “sinceridade brutal e desenfreada”. A partir dessa sinceridade surge o tema da fidelidade. É ele quem diz que, quando se casar, será fiel, despertando em Malvina a excessiva preocupação com a fidelidade. Mas no fim do conto, descobrimos que é ela que, pela ausência do marido, deixa de ser sincera e torna-se infiel. A idéia de sinceridade está intimamente ligada à idéia de fidelidade: o fiel é sincero.

A isotopia da fidelidade surge não apenas pela repetição de lexemas como fidelidade ou fiel. O campo semântico dos próprios títulos gira em torno da relação homem-mulher, marido-esposa. Há homogeneidade no livro: a isotopia da fidelidade e da relação conjugal é formada já a partir dos títulos: *Casal de três*, *Para sempre fiel*, *A mulher do próximo*, *O marido sanguinário*, *Ciumento demais*, *O marido silencioso*, *Um chefe de família*, *Marido fiel*, *A futura sogra*, *O homem fiel*, *A esposa humilhada*, *Os noivos*. Mesmo sem ler os contos todos e tendo como base apenas a capa do livro em questão, já podemos perceber essa isotopia.

Para que possamos reconhecer que semanticamente a capa e o conteúdo do conto (e do livro) são equivalentes, comprovando o fenômeno de condensação da temática do livro em sua capa, podemos tentar demarcar como essas características da mulher infiel se manifestam na figura feminina da capa. O nível figurativo, para ser compreendido, precisa estar ligado a um tema. Dessa forma confirmamos que a seriedade, o mistério, a tensão, presentes na moça da capa

somados ao seu olhar perdido e reticente, parece justamente confirmar certos traços comuns a uma adúltera em potencial.

6.2.4. Sobre as cores

Chegamos a acreditar que pudesse haver uma relação entre as cores e os livros graças às escolhas feitas em *A pátria em chuteiras: novas crônicas de futebol*, de 1994, em que a capa é amarela tendo uma faixa verde abaixo da foto. O verde e amarelo, as cores da bandeira do Brasil, estariam fazendo alusão tanto à pátria, quanto às chuteiras (e futebol) presentes no título.

No caso de *A Vida como ela é...* as cores escolhidas foram o amarelo e o azul, sendo que o azul predomina e o amarelo aparece somente como uma faixa que cobre parcialmente o rosto da mulher. A cor preta, predominante na fotografia sobressai-se, criando uma forte oposição ao azul.

Todas as culturas costumam dar às cores uma simbologia e embora as interpretações possam variar de cultura a cultura, existe um caráter universal em todas. O preto comumente simboliza as origens, os começos, as ocultações, a fase anterior à luz, já o azul estaria relacionado com o elemento ar, com o espaço, com o céu. Na axiologia cultural brasileira, a cor azul também está ligada ao sexo masculino.

Sendo assim, o que temos de disfórico na figura da mulher infiel e de eufórico na figura do homem fiel se confirma no uso das cores: o preto, obscuro, disfórico, e o azul, claro, eufórico.

O amarelo pode ter um valor tanto positivo quanto negativo: o amarelo é o poder, a inteligência e a divindade, mas também é o adultério, a falência e o engano. Como a faixa amarela parece esconder parcialmente o rosto da mulher, podemos acreditar que o amarelo, nessa capa, estaria retificando o sentido de adultério que se espalha pelo livro. Ainda podemos lembrar que, na natureza, o amarelo provoca um efeito de sentido de perigo: animais amarelos - e geralmente amarelos e pretos - em sua grande maioria são venenosos.

Pode até ser que haja alguma relação entre os livros da coleção e suas cores, mas como nos outros livros não pudemos estabelecer nenhuma relação aparente e óbvia (excetuando *A pátria em chuteiras*) preferimos acreditar que foram escolhas aleatórias, visando apenas manter o padrão da editora, sem que acrescentasse algum sentido à coleção.

Para checar essa hipótese, entramos em contato, via e-mail, com o capista, João Batista da Costa Aguiar. Ele respondeu, no dia 20 de fevereiro de 2005, o seguinte:

O projeto gráfico da coleção Nelson Rodrigues é de 1991. A idéia inicial foi a de usar os álbuns de família da época. Usei de fato álbuns de pessoas conhecidas e próximas a mim, que se prestaram a ceder as imagens. Por exemplo: a noiva de *O casamento* é a mesma 'modelo' com a frasqueira em *A vida como ela é...* e cujo marido é o mesmo sorumbático personagem a beira-mar de *O obvio ululante* e assim por diante. A escolha das cores foi propositadamente desarmoniosa, dissonante, cores berrantes e estridentes em alguns casos para enfatizar o 'mau-gosto' e a contundência rodrigueana, coisa que mais tarde aprendi a 'suavizar' ainda mantendo o mau-gosto na versão florida e intimista do baú de Nelson Rodrigues 2001-2003. As tarjas a que você se refere são mais um recurso para enfatizar o 'ruído' visual, na passagem entre o campo gráfico e a fotografia, uma vez que o projeto tinha que prever ao menos 13 capas com imagens ainda desconhecidas na época da sua

criação. Se quiser pode dizer que as tarjas são uma espécie de ‘reserva técnica do autor do projeto.’²⁰

Como vimos, mesmo podendo extrair algumas relações das cores com o sentido da capa, tal relação não foi explicitamente proposta²¹.

Escolhemos trabalhar com a capa desse livro por acreditarmos que, atualmente, o sentido de um texto não começa apenas quando lemos sua primeira página. Com tantas formas distintas de mídias, os significados dos objetos acabam se misturando.

Nossa hipótese inicial era a de que encontraríamos na capa a condensação das idéias do texto. Bastava, então, descobrirmos quais eram essas idéias. O conceito de isotopia nos serviu de maneira eficaz para que pudéssemos chegar ao sentido mais próprio do texto: como já dissemos anteriormente, ao identificar a isotopia presente no texto, poderíamos evitar uma plurisignificação arbitrária.

Se as reticências naturalmente nos levassem para uma abertura da significação, mesmo as cores da capa, o claro e o escuro, já contribuiriam para um fechamento: a dualidade entre as cores se repete na dualidade homem e mulher, fiel e infiel.

A partir de nossas análises, pudemos constatar que não apenas a temática do livro está condensada na capa, como também há um diálogo muito bem tecido entre as duas semióticas-objeto: a verbal e a não-verbal

A expressão não-verbal na figura da mulher na fotografia, somada à expressão verbal *homem fiel*, nos levou ao tema da fidelidade nas relações

²⁰ Ver anexo IX.

²¹ A semiótica não busca saber as intenções do autor de um texto, mas nesse caso, achamos pertinente citar o e-mail do capista, pois já acreditávamos que as cores poderiam ser descartadas.

amorosas entre homem e mulher. Também constatamos que a foto da capa não é a imagem de um actante em especial, ela representa a maioria das personagens femininas de Nelson Rodrigues - poderia ser, inclusive, Malvina, a esposa de Simão, prestes a traí-lo. Como a tarja amarela “corta” o rosto da mulher da capa provocando uma “perda” de identidade, podemos pensar em todas as mulheres possíveis e não apenas em Malvina.

As mulheres de Nelson são gente comum, “recatadas na aparência” e à beira de um ataque de nervos. Atormentadas pelo desejo de ser feliz e sufocadas por uma sociedade machista, têm seus destinos marcados pela tragédia. A foto é, pois, uma das concretizações da idéia, é a condensação da fidelidade/infidelidade expressa nos gestos contidos, no olhar evasivo que esconde um mistério, um segredo: o adultério.

Dissemos que os títulos dos contos já reuniam em si a carga semântica necessária para que estabelecêssemos uma isotopia da fidelidade e da relação conjugal, e a frase “O homem fiel nasceu morto” que encontramos em outros três contos – *O marido fiel*, p.144; *A humilhada*, p.160; *A futura sogra*, p.155 – só faz comprovar nossas expectativas.

6.3. Análise do conto

O percurso gerativo do sentido parte do princípio que o enunciador do discurso trabalha partindo de uma idéia abstrata para a figurativização da mesma. Assim, o nível semio-narrativo, ou mais profundo do discurso, onde se encontra a base do quadrado semiótico, ainda não está narrativizado, possuindo um tempo e

espaço, nem mesmo um ponto de vista do narrador. Trata-se de uma idéia a ser narrativizada.

No presente caso, a idéia que compõe o eixo semântico de base é segredo vs. mentira, envolvendo verdade vs. falsidade, ser vs. parecer e os contraditórios: não-parecer e não-ser. Essas idéias temáticas figurativizaram-se no nível narrativo, em que sujeitos estão em conjunção ou disjunção com objetos, em dois discursos: o condensado em que a linguagem é sincrética (verbal,/não-verbal), constituindo a capa e contra-capas, e o expandido, que é o discurso verbal narrado dentro do corpo do livro, ou seja, as crônicas que tratam das idéias temáticas de base. As estruturas discursivas são entidades mais superficiais do discurso e na sintaxe discursiva temos os atores, o tempo e o espaço, enquanto que na sintaxe narrativa temos apenas actantes e objetos em estados de junção.

No presente caso, o nível profundo é o segredo x mentira. O segredo da crônica do *Homem fiel*, que serve de base temática para a capa, trata-se da libido reprimida de Malvina, mulher de Simão. Após o casamento, por causa de uma crise asmática, Simão não tem saúde nem disposição para fazer amor com a mulher. A princípio, nos primeiros quinze dias, Malvina concorda com ele, mas o desejo fala mais alto e Malvina acaba por trair Simão com Quincas, seu primeiro namorado.

Abaixo temos a situação inicial e a situação final do Programa Narrativo que descreve o percurso do sujeito Malvina, no conto “O homem fiel”.

a) Situação Inicial:

Para realizar seu desejo sexual, Malvina precisa de um objeto modal, no caso o casamento, para satisfazer seu desejo e ter a aprovação da sociedade. Para ser seu marido o principal requisito é a fidelidade. O primeiro namorado, saudável e bonito, não conseguiu preenchê-lo e portanto foi descartado. O segundo namorado, doente (e provavelmente feio, porque o autor apesar de não dizer se é bonito ou feio, caracteriza o primeiro namorado de Malvina, Quincas, de “porte atlético”, “moreno como um havaiano de Hollywood” e por oposição, Simão além de doente seria feio e franzino), conseguiu preencher o requisito da fidelidade alegando justamente ser doente, isto é, conjunto da impossibilidade de ser infiel. Durante o noivado Simão deu pistas que não conseguiria satisfazer os desejos sexuais de Malvina, pois freava o desejo da noiva. Apesar disso, Malvina se casou acreditando que seria satisfeita. O casamento aconteceu no civil e no religioso, menos no leito nupcial: ou seja, o PN de uso de Malvina não deu resultado.

b) Situação final:

Malvina, que estava em disjunção com a sua libido e em conjunção com a fidelidade, passa a ser infiel para ficar em conjunção com sua libido (seu objeto valor). Ela passa a acumular, portanto, dois fazeres distintos, podendo estar conjunta do casamento (objeto modal que não lhe deu frutos), e da infidelidade (um novo objeto modal que parece levá-la ao encontro de seu objeto valor). Vê-se que a satisfação de sua libido é mais importante que a fidelidade no casamento, seus valores religiosos e sociais passam para um segundo plano. O seu segredo finalmente é revelado.

c) O percurso de Malvina:

Como Malvina concordava com o marido em tudo e não se rebelava contra a sua atitude fria, acabou por desistir de ser-lhe fiel. Não desistiu, entretanto, do casamento, permanecendo casada com Simão e, ao mesmo tempo, arrumando um amante para lhe satisfazer o desejo sexual, formando um triangulo amoroso bem ao estilo rodriguiano.

A transformação que ocorre durante a narrativa é que Malvina se realiza apenas com a satisfação da libido, mesmo que seu amante a traia. Se no início da narrativa ela exigia tanto a fidelidade como a libido para ser feliz, ela acaba por perceber que entre ambos objetos, a libido lhe interessava mais do que a fidelidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A capa do livro *A vida como ela é...*, de acordo com nossa hipótese, condensa uma das principais idéias do livro: o adultério. Num primeiro olhar, a composição da capa parece sinalizar, justamente, o contrário: a cor azul claro (eufórica), a aparência de recato da mulher da foto e o sub-título *O Homem fiel* fornecem indícios de ser a fidelidade o tema da capa e do livro. No entanto, um olhar mais atento, a começar pelas reticências do título, leva-nos a um caminho diverso. O clima de mistério que permeia a capa revela, aos poucos, o segredo da infidelidade e evidencia o que supostamente tentava esconder.

A leitura dos contos reforça a isotopia da infidelidade. Só um dos quarenta e cinco contos (*O Delicado*) trata de outro tema: a homossexualidade. Dos quarenta e quatro, todos, sem exceção, tratam da infidelidade, um dos temas preferidos de Nelson Rodrigues, uma de suas obsessões.

A capa é aparentemente comportada para um conteúdo picante. Uma das características de Nelson Rodrigues é o excesso e, no entanto, a capa de *A vida como ela é...* e de todas as outras da coleção da Companhia das Letras²² seguem um padrão de equilíbrio, um modelo clássico: formas retangulares, fotos em preto e branco, recriando uma época específica, lembrando temas como futebol, movimento estudantil, filmes etc. Nenhuma dessas fotos faz apelo ao sexo ou a assassinatos e incestos. Nem mesmo uma mulher nua. A capa que dá maior apelo ao sexo é a de *Asfalto Selvagem*, que traz uma mulher de maiô. Se compararmos

²² Ver Anexo III.

com a capa do DVD²³, por exemplo, e, lembrando que são produtos da indústria cultural de contextos distintos, lançados com uma década de diferença, veremos que ela está impregnada de figuras que nos remetem ao tema do sexo: ídolos da nossa teledramaturgia, como Malu Mader, Maitê Proença, Giulia Gam e Débora Bloch, envoltas em lençóis, em cenas de amor.

O projeto gráfico da Companhia das Letras é de 1991, como diz o e-mail do capista João Batista, o lançamento das crônicas na TV foi em 1996 e o lançamento de *A vida como ela é...*, em DVD, em 2002. Portanto, produtos distintos da indústria cultural, lançados em períodos muito próximos, num curto intervalo de tempo, obedecendo à fertilização cruzada da indústria de produtos de entretenimento. A editora da Companhia das Letras optou por uma visão mais sóbria e mais sutil de Nelson Rodrigues, enquanto que a Rede Globo optou por uma visão mais apelativa, mais mercadológica.

As capas dos livros da coleção foram harmoniosamente construídas e as cores claras dão um efeito moderno ao preto e branco das fotos e também um equilíbrio no conjunto, como se o preto e branco das fotos preenchessem um espaço e as cores esvaziassem. As cores, segundo o capista, são “berrantes” para enfatizar o “mau gosto” de Nelson Rodrigues, mas são cores próprias de um país tropical, exuberante pela própria natureza e entranhadas, principalmente, no cotidiano carioca e no universo rodriguiano. Não há, portanto, um mau gosto, no sentido de excesso nas capas; ao contrário, há um tratamento condizente com o

²³ Ver Anexo II.

propósito de resgatar um autor “clássico” da nossa cultura. A editora deu um tratamento mais *Cult* do que *Kitsch* à coleção de Nelson Rodrigues.

O preconceito do mau gosto das obras de Nelson Rodrigues está ligado ao excesso, ou melhor, à uma visão distorcida sobre a arte, de uma visão comportada e idealizada da arte como exemplo para o aprimoramento humano, ressaltando sempre as virtudes e quase nunca os defeitos inerentes ao homem. O equilíbrio é supervalorizado como ideal artístico.

Os gregos antigos já tratavam de incestos, parricídios, fratricídios, amor e ódio em suas peças, até mesmo antes, com Homero e na mitologia antiga. Não chamaríamos de mau gosto *Édipo rei* ou *Electra* ou ainda *Agamemnon*, de *Ésquilo*. Seria cometer um sacrilégio. Os temas que Nelson utilizava para compor suas histórias eram também tabus sociais, como desde os gregos clássicos, só que na dramaturgia grega, os deslizes dos heróis eram sempre narrados com parcimônia, um erro para cada tragédia. Havia as trilogias que narravam a história de uma mesma família e, nesse caso, sujeitas a mais erros e punições. Em Nelson, há uma profusão de erros e decadências em uma mesma história. Esse excesso, beirando ao sadismo, é um recurso para transmitir uma visão mais profunda do homem moderno, um homem mais selvagem e primitivo que o dos gregos antigos. As aberrações e os desvios servem para que olhemos as normas, mostra os desequilíbrios para que olhemos o equilíbrio, o ódio para que vejamos o amor. Os gregos criaram a tragédia “comedida” e Nelson Rodrigues a tragédia “descomedida”, mais apropriada para a cultura brasileira. A violência, o cinismo e a aberração, assim como o histrionismo, são características do estilo rodriguiano.

Não é uma questão de bom gosto ou de tudo que há de comedimento no bom gosto, é uma questão de estilo.

A obra de Nelson Rodrigues ainda nos fascina justamente porque seus temas são tabus sociais e os tabus sempre nos causam repulsa e atração ao mesmo tempo e em qualquer altura do desenvolvimento humano. E as mídias, por sua vez, não se acanham em explorar este filão tão lucrativo nos mais variados formatos.

Há ainda muito a ser descoberto nas obras de Nelson Rodrigues. Na dramaturgia brasileira, ele já é reconhecido como um dos maiores teatrólogos da língua portuguesa. No entanto, nas escolas de jornalismo, por exemplo, ainda lhe falta o reconhecimento enquanto cronista de seu tempo. Muitos autores, referências na bibliografia de cursos de Comunicação Social, ignoram seu papel de consolidador da crônica brasileira.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR E SILVA, Vitor M. *Teoria da Literatura*. 3^a ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.

ARANTES, Antônio Augusto. *O Que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BAHIA, Juarez. *Jornal: História e técnica*. Vol. 1 e 2. São Paulo: Ática, 1990.

BALOGH, Ana Maria. *Mídia, Cultura, Comunicação*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

BARBOSA G.G. & RABAÇA C.A. *Dicionário de Comunicação*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática, 2001.

BELTRÃO, Luiz e QUIRINO, Newton de Oliveira. *Subsídios para uma Teoria da Comunicação de Massa*. São Paulo: Summus Editorial, 1986.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: EDUSC, 2003.

CALDAS, Waldenyr. *Cultura de Massa*. São Paulo: Global, 1991.

CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CHARAUDEAU, P. e MAINGUENEAU D. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

CHEVALIER, J. e CHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1988.

CORREA, José Celso Martinez. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por mariahmartinez@ig.com.br em 11 de nov. de 2005.

COURTÉS, Joséph. *Introdução à Semiótica Narrativa e Discursiva*. Coimbra: Almedina, 1979.

CULT: *Revista Brasileira de literatura*. Ano IV. São Paulo: Lemos Editorial e Gráficos Ltda, Dezembro de 2000.

DISCINI, Norma. *O Estilo nos Textos*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2004.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole. *Semiótica da Narrativa*. Coimbra: Almedina, 1984.

FERRARA, Lucrecia. *A Estratégia dos Signos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semiótica e Ciências Sociais*. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____ e COURTÉS, Joséph. *Dicionário de Semiótica*. 9ª ed. São Paulo: Cultrix, 1983.

GUIMARÃES, Carmelinda. *Antunes Filho: um renovador do Teatro Brasileiro*. Campinas: Unicamp, 1998.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MACHADO, Arlindo. *A Arte do Vídeo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. 2.ed São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

_____. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MATTELART, Armand e Michèle. *História das teorias da comunicação*. São Paulo: Loyola, 2003.

MELO, José Marques. *Jornalismo opinativo*. Gêneros opinativos no jornalismo brasileiro. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MEYER, Marlyse. *Folhetim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOISÉS, Maussaud. *Dicionários de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.

MOLES, Abraham. *O Kitsch*. 4^a ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

OLIVEIRA, Ana Cláudia. (Org.) *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

OSBORNE, Harold. *Estética e Teoria da Arte*. 2^a ed. São Paulo: Cultrix, 1968.

PAES, José Paulo. *A Aventura Literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. 12^a ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro quase completo*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

_____. *O Reacionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *A Pátria em Chuteiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A Menina sem estrela*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *A Vida como ela é...* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *A Cabra vadia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *O Casamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Teatro Completo*. v.1. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004a.

_____. *Teatro Completo*. v.2. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004b.

_____. *Teatro Completo*. v.3. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004c.

_____. *Teatro Completo*. v.4. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004d.

SEVCENKO, Nicolau. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”. In *História da vida privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998..

SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

TRASK, R. L. *Dicionário de Linguagem e Lingüística*. São Paulo: Contexto, 2004.

ANEXOS

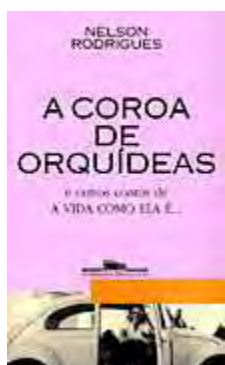
Anexo I



Anexo II



Anexo III



Anexo IV

A vida como ela é... (com reticências e tudo)

era um conto que Nelson Rodrigues escrevia diariamente para *Última Hora*, o jornal de Samuel Wainer. Durante dez anos, de 1951 a 1961, Nelson criou quase 2 mil histórias de amor, paixão e morte em torno de um tema único e obsessivo — o adultério. Elas o tornaram popularíssimo, mas consolidaram a reputação de “tarado” que os conservadores já lhe atribuíam por suas peças de teatro.

Talvez por isso — ou porque *A vida como ela é...* saísse junto à seção de crimes de um vespertino — os contos de Nelson pareciam “fora da literatura”. O preconceito impediu que ele fosse reconhecido como um dos grandes contistas da língua. A reabilitação começa agora com este primeiro volume de *A vida como ela é...*, com 45 das histórias favoritas do próprio Nelson (entre as quais dez inéditas em livro, a famosa “A dama do lotação” e uma rara história em seis partes, “Paixão de morte”). E este é só o começo.

Seleção de Ruy Castro



ANEXO V

O HOMEM FIEL

Até o quinto encontro, Simão foi um namorado exemplar. Tratava a pequena como se fora uma rainha e mais: levava-lhe todos os dias, um saco de pipocas, ainda quentinho, que comprava num automático da esquina. Encantada, Malvina vivia dizendo para a mãe, as irmãs e as vizinhas: — “É o maior! O maior!”. Mas no sexto encontro fez-lhe uma pergunta:

— Tu acreditas em Deus?

Respondeu:

— Depende.

Admirou-se:

— Como depende?

Simão foi de uma sinceridade brutal:

— Acredito, quando estou com asma.

Malvina recuou, num pânico profundo. No primeiro momento, só conseguiu balbuciar: — “Oh, Simão!”. Mas ele, com a sinceridade desencadeada, continuou:

— Com asma, eu acredito até em Papai Noel!

Então, Malvina, que tinha suas alternativas místicas, rebentou em soluços. Por entre lágrimas, exclamava: — “É pecado! É pecado!”. E gemeu, ainda:

— Deus castiga, Simão, Deus castiga!

O asmático

O pranto da menina não estava em seus cálculos. Era, no fundo, um sentimental, um derramado, e só faltou ajoelhar-se aos seus pés. Pedia, fora de si: — “Perdoa, meu anjo, perdoa”. A garota apanhou o lençinho na bolsa, assoou-se e teve a acusação infensiva: — “Você é mau, Simão!”. Apaixonado pela menina, tratou de reconquista-la: — “Escuta, coração”. E começou a explicar que não perpetrara nenhuma troça cruel e sacrílega. Afirmou que todos os seus defeitos e todas as suas qualidades, inclusive a fé, eram de fundo asmático. Exemplificou: — Quando eu me casar, hei de ser fiel. Mas podes ficar certa: — como tudo o mais, a minha fidelidade há de ser de fundo asmático.

A menina toma um choque. Por um momento, esqueceu a irreverência que, a princípio, lhe parecera diabólica. Já que ele falava em fidelidade, ela dispõe-se a esquecer a duplicidade de ateu intermitente e de crente eventual. Era uma dessas criaturas para quem tudo se resumia no problema de “ser ou não ser traída”. Agarrou-se a ele:

— Responde: — tu não me trairás nunca?

Bufa:

— Com minha asma, eu não agüento nem com uma, quanto mais com duas mulheres!

E ela:

— Meu filho, quero te dizer uma coisa: — topo fome, pancada, tudo, menos traição. Traição, nunca!

Simão agarrou a pequena. Beijou-a na face, na boca e no pescoço. A mão correu pelas costas, afagou-a nos quadris. Com as nádegas crispadas, Malvina sentia-se agonizar, morrer. Ele disse, já com dispnéia:

— O asmático é o único que não trai!

Até o dia em que se fizeram noivos, foi este o único incidente. Daí por diante, não se podia desejar maior concordância de tudo: — de educação, de temperamento, de gosto, de inteligência. Ele se dividia entre as duas: — a garota, que era sua paixão, e a asma que, de quando em vez, o acometia. Na primeira vez em que o viu com acesso, ela compreendeu subitamente tudo. Na casa dos pais, de braços sobre a mesa, o infeliz pedia:

— Andem sem sapatos, andem de meia!

Até um som parecia agravar as suas tremendas dificuldades respiratórias. E a família andava realmente na ponta dos pés, ou descalça, falando baixo ou não falando. Malvina voltou apavorada. Na sua impressão profunda, disse para a mãe e para as irmãs:

— Agora eu compreendo por que um asmático não pode ter amantes!

Ficaram noivos e marcaram o casamento para daí a seis meses. Malvina adquirira idéias próprias sobre a felicidade matrimonial. Doutrinava as amigas:

— Descobri que o marido doente é uma grande solução. Pelo menos, não anda em farras!

Protestaram: — “Nem oito, nem oitenta!”. Então, na sua veemência polêmica, ela argumentou com o próprio caso pessoal:

— Por que é que eu briguei com o Quincas? Ele tinha uma saúde formidável e que me adiantou? Me traía com todo mundo e não respeitava nem minhas irmãs!

Era verdade. O antecessor de Simão era um rapaz atlético, de impressionante perfil, moreno como um havaiano de Hollywood. Mas Malvina, que o amava com loucura e, além disso, tinha vaidade do seu físico, rompera por causa de suas infidelidades constantes e deslavadas.

As bodas

Graças a Deus, não teve, jamais, com Simão o problema da fidelidade. Até com a noiva ele era moderadíssimo. E se a menina, na sua patética vitalidade, expandia-se demais, o rapaz atalhava: — “Não exageremos, meu anjo”. Ela, que se gabava de ter controle, obedecia, imediatamente. Até que chegou a véspera do casamento. Na altura das duas da noite, Simão despediu-se. Malvina, amorosíssima, veio levá-lo até o portão. Suspirava: — “Falta pouco, não é

meu filho?” E quando o noivo já partia Malvina o retém, com um pedido: — “Dá um beijo, mas daqueles!”. — E já entreabria, já oferecia a boca, num anseio de todo o ser. Ele, porém, recua: — “Não, meu bem, não!”. Pergunta sem entender: — “Por quê?”. E ele:

— Bem. É o seguinte: fui, hoje, a um novo médico e ele disse que eu não deveria me emocionar.

— Ué!

O noivo insistiu:

— Pois é. Pediu que eu tivesse cuidado com a lua-de-mel, porque esse negócio de amor mexe muito com a gente e pode provocar uma crise.

Atônita, Malvina não teve o que dizer. Contentou-se com o beijo que Simão lhe deu na face e voltou. Houve o casamento: — no civil, às duas e meia, e o religioso, às cinco. Como ameaçasse chuva, Simão voltou da igreja atribuladíssimo. No automóvel, veio dizendo, já ofegando:

— Imagina tua a calamidade em vinte e oito atos: — estou sentindo uns troços meio esquisitos!

Malvina, muito doce e muito linda no vestido de noiva, balbucia:

— Isola!

Primeira noite

Passaram, rapidamente, pela casa dos pais da noiva. No convite, estava a advertência: “Cumprimentos na igreja”. Malvina mudou a roupa, despediu-se dos parentes de ambos os lados e partiram de táxi, para a nova residência, um apartamento não sei onde. Estava ventando e Simão, no pavor da asma, explodiu:

— “Espeto! Espeto!” De braço com o marido, no táxi, Malvina quis ser otimista: — “Não há de ser nada!”. Pois bem: chegam no apartamento. A pequena, que, há tanto tempo, sonhava com aquele momento, atira-se nos braços do noivo: — “Beija-me! Beija-me!”. Há esse primeiro beijo, que a menina, fora de si, quer prolongar. Súbito, Simão desprende-se. Ela tenta retê-lo, mas o rapaz a empurra. Arquejante, uns olhos de asfíxiado, está dizendo:

— A asma! A asma!

Atira-se em cima da cadeira, imprestável. Estupefata ela protesta: — “Mas logo agora!”. E ele, liquidado: — “O beijo atrai a asma!”. Malvina está desesperada. Vem sentar-se ao seu lado. Simão, porém, a escorraça: — “Pelo amor de Deus, não fala comigo! Vai dormir...” A pequena ainda quis acariciá-lo nos cabelos, mas ele a destratou: — “Vocês só pensam em sexo!”. Era demais — sem uma palavra, ela foi para o quarto, ao passo que o marido, na sala, desmoronado, arquejava como um agonizante. Assim passaram a primeira noite e mais: as quinze noites

subseqüentes. Só na décima sexta é que Simão começou a melhorar. Então, Malvina foi visitar a mãe. E, lá, diante da velha, explodiu em soluções:

— Eu sou a esposa que não foi beijada, mamãe.

A velha quis, em vão, consolá-la. Saiu de lá mais desesperada do que antes. O marido a recebe com a seguinte idéia: — “Descobri, minha filha, que o beijo provoca asma. Vamos rifar o beijo”. Resposta: — “Você é quem sabe”. Mas três dias depois Malvina liga para o Quincas:

— Você pode ser cínico, sujo, canalha, mas sabe amar.

Conversaram uma meia hora. No fim, Quincas passou-lhe a rua e o número de um apartamento, em Copacabana. No dia seguinte, Malvina foi lá.

ANEXO VI

Oi! Querida Inês,

Sempre tive receio de fazer Nelson por ser perfeito demais. Amo e gozo com cada sílaba que ele escreve. Preferia o Oswald por ter uma dramaturgia completamente aberta e não aristotélica. Mas, finalmente, Cibele Forjaz, diretora e iluminadora, organizou uma série de leituras das peças dele, patrocinadas pelo SESC, e me convidou para dirigir uma. Ela argumentava, “você tem o Boca de Ouro, o Marcelo Drummond que leu comigo a peça e foi genial e ele é carioca...” Topei! Havia papel para a Silvya Prado (Dona Guigui), para Camila Mota (Celeste), Fernando Coimbra - e Alleyona Cavalli, Maria Luisa.

Topamos fazer. Entre a data da apresentação ao dia que decidimos, tínhamos uma semana. Nos apaixonamos e decidimos não apresentar uma leitura, mas uma encenação, com todo o texto decor. E decorado com rigor absoluto, cada palavra, cada sílaba, cada repetição de texto que o estilo de Nelson considera muito, cada respiração, cada RUBRICA. Como se Nelson dirigisse a peça, sem cortar nada e obedecendo literalmente todas as indicações dele como autor. Foi um sucesso a leitura encenada num SESC bem pequenininho na Avenida Angélica.

Decidimos colocar em cartaz no Oficina. Não tínhamos um tostão.

O Gianiquini topou fazer o seu Agenor, marido de Guigui, o AuryPorto, que hoje está conosco veio fazer o Caverinha e um ator negro (esqueci o nome dele) e o Adão Filho veio fazer o Secretario do Jornal, o Preto e o Repórter que encerra peça. Faltava Maria Luisa, que tinha visto deslumbrante em 1960, feita pela Celia Helena. Faltavam as Granfinas. Surgiu uma idéia genial. O Gianequini que era Modelo, conhecia umas colegas dele que estavam loucas para fazer teatro. Decidimos então que as Grafinas seriam Modelos: A Gisela Marques, que tem peitos lindos e é linda (lembre-se que há um concurso de seios na peça), a Raquel (tem um sobrenome estrangeiro que é difícil), logo depois a Sandra na granfina 2 e a Jacqueline Labona, Modelo e apresentadora de um programa da GNT e excelente atriz. Elas 3 trouxeram não somente a disciplina e a elegância da Modelo na Passarela, como a metáfora da Grafina que é realmente a Modelo, a Grafina real, a chic mesmo.

Quando elas entravam pela porta da rua no Oficina para visitar a Casa do Boca era uma sensação que o Oficina nunca tinha experimentado, era a entrada de todo charme Fashion, toda classe das modelos naquele teatro selvagem. Era um ponto alto.

Uma estudante recém formando-se na FAU em Arquitetura, cobriu todo chão do Teatro de plástico vermelho como uma enorme língua-Boca brilhante e refletindo a luz, o Olinto, um figurinista criou roupas maravilhosas, eu fiz uma trilha com música que a Lala me arranhou, Azteca, para sublinhar o Deus Azteca que Maria Luisa vê no Boca.

O nosso Iluminador, Ricardinho, iluminou todo o Oficina, teto, paredes laterais como o bunker, a Casa Fortaleza do Bicheiro, como seu CAIXÃO DE OURO. Para isso todo o Teatro foi pintado de dourado. Os Canos, o teto-o que

dava um efeito extraordinário mágico de luzes e que se ascendiam douradas exageradamente brilhantes. Tommy Pietra fez o Fotografo (Caetano Veloso nos anos 50, fez este papel na Bahia) com uma câmera de vídeo que se mostrava ao público através dos monitores pelo espaço todo.

Eu fiz o dentista que arrancava os dentes perfeito os 22, fazendo jorrar sangue vinho e aplicava em cena, uma prótese de ouro, uma máscara bucal, em Macário-Boca. No final vínhamos agradecer com o uniforme do Fluminense, cantando o hino que Lamartine Babo compôs para o time do coração de Nelson. Criamos também uma linha paralela encenando no início o nascimento do Boca no Centro da cena, onde havia uma torneirinha e um RALO, Uma Pia, em torno da qual nasciam: Leleco, Celeste e Boca. No final os três nus, incintos e mortos, e uma bandeira brasileira sem a Bola do mundo se encaixavam na pista e o sangue e o colar de Maria Luisa = os dentes de boca, ocupavam o centro vermelho da Bandeira em vez da Bola azul do Ordem e Progresso. FOI UM SUCESSO.

Gravamos o DVD que deve sair no início do ano que vem, e que mostrei em Paris projetado como um filme num Festival de Cinema este início de ano. Como foi captado com a presença do público, com sua reação absolutamente intensa, a platéia do cinema em Paris ficou CONTAGIADA reagiu uníssona como público do Oficina. Encantou-se como que diante de um OVNI.

Na Rússia foi um escândalo, já te mandei ontem uma das críticas que recebi por coincidência ontem mesmo. Para mim foi muito importante me libertar da interpretação e da

classificação por careta que Sabato Magaldi fez das peças dele: "Tragédias cariocas, peças míticas etc... Tudo isso é besteira. O Nelson não se enquadra nestas categorias. Me inspirou muito um livro escrito por um ator " Evangelhos do século XX" que renega absolutamente a interpretação redutora de Sabato e compara Nelson aos grandes evangelistas, enquanto qualidade de escritor, e também na religiosidade profundamente pagã da obra. Toda a trama da peça gira em torno do fato que Maria Luisa quer converter o Boca para o Catolicismo e ele sonha em ser um Deus Pagão.

Outro fator foi a influência que o filme japonês RASHOMON teve em Nelson na estrutura da peça, que como esta obra prima japonesa é a mesma

história narrada em três versões absolutamente diferentes, conforme os sentimentos de Dona Guigui, e alguns episódios com versão sem intérprete, que escapam de Dona Guigui, que me fez apreender para sempre que NÃO EXISTE VERDADE, mas sim "perspectivas" como diz

Nietzsche. Deixamos vir toda a tragikmediocrity, quer dizer o sentimento trágico que não releva o cômico, a grandeza do ridículo, nem o sensual. Antunes cortou as piadas de Nelson nas encenações dele, o que prova que não entendeu nada, quis fazer de Nelson um autor Alemão "Sério"! O Boca é mítico, é trágico, é de morrer de rir como a mãe dele que morreu dando galhadas e é EROTICO. DEMAIS !!!!

Acho que acertamos com o Jabor acertou em "Toda Nudez será Castigada", mas mais que Jabor, Darlene Gloria que compreendeu o GOZO, o Orgasmo do Nelson. Não sei se você encontra aí em Baurú, mas fiz a orelha do "Bau de Nelson", primeiros escritos dele desde 16 anos, recentemente publicado, vale o

prazer, de ler. Ele sempre quis que eu dirigisse uma peça dele, e me provocava muito nas suas crônicas. Até previu que um dia eu faria o "Ham-let" bateria a carteira de alguém do público, como defato, sem saber desta crônica, Marcelo Ham-let batia a do público na nossa versão desta outra obra prima de Teat(r)o. Acho Nelson, Oswald de Andrade, Zé Vicente, Tennessee Williams, Shakespeare, os Gregos os autores mais maravilhosos de todos os tempos.

Ele Nelson, foi muito influenciado por Tochiyo Mifune, ator japonês bem histriônico, cheio de pulos, berros, tiques, maravilhoso o que permitiu a Marcelo soltar a Franga e fazer uma de suas mais brilhantes interpretações de sua carreira. Sonho em fazer "Senhora do Afogados" e acho que Nelson tem muito ainda para ser revelado. E sem dúvida na língua brasileira tem a grandeza de Machado de Assis, Euclides, Oswald, João Cabral.

A precisão é João Gilberto. As crônicas de futebol são HOMÉRICAS: Magistrais. Ele me inspira muito na criação agora do TEATRO DE ESTÁDIO. o FLAFLU-TEAT(R)AL É isso minha adorada , trate bem dele que é de nossa FAMÍLIA E DO TRANS -CONTINENTE do CORAÇÃO DE FOGO! Paixão Total

Zé

M E R D A

Anexo VII

PÁGINA 8 Rio de Janeiro, Sábado, 16 de Abril de 1960

Plantão Militar
Falso "Mar e Ar" *Seção de Polícia*
DECIDIRAM OS CARABINTEIS: LUTAR POR VENCIMENTOS MAIS JUSTOS!

DESTAQUES

MISCELÂNEA

MANDEL AMORIM MENDES
 (Missas de 2.ª Dia)

MANDEL AMORIM MENDES
 (Missas de 2.ª Dia)

MANDEL AMORIM MENDES
 (Missas de 2.ª Dia)

OLIVETTI INDUSTRIAL S.A. - RIO: FILIAL
AV. GENERAL JUSTO, 535 - TELS.: 22-7755/56/57

No Natal
 tem paz, tem filio, tem um de uma mulher
 22 pontos no seu presente: uma **LETTERA 22**
no fim do ano
 ainda lembrando, lembrando bem a
 palavra: **OLIVETTI** no presente
 e **terra de filio**

na Páscoa
 tem a sua **OLIVETTI**
em Pentecostes
 tem a sua **OLIVETTI** no presente,
 no fim do ano, tem paz, tem filio no ano
 de uma mulher, uma paz

Olivetti Lettera 22

O MORTO

LARANJEIRAS - ESPÓLIO

Elvira Pereira Pernambuco

Página do jornal *Última Hora*, de 16 de abril de 1960

Anexo VIII

[illegible]

Detalhe da coluna de Nelson Rodrigues, de 16 de abril de 1960

Anexo IX

De: "João Baptista" <jb@costaguiar.com.br>
 PARA: "Maria Inez Martinez de Rezende" <mariahmartinez@ig.com.br>
 Assunto: Re: A Vida Como ela é
 Data: domingo, 20 de fevereiro de 2005 19:36

Maria Inez,

O projeto gráfico da coleção Nelson Rodrigues é de 1991.

A idéia inicial foi a de usar os álbuns de família da época.
 Usei de fato albums de pessoas conhecidas e próximas a mim, que se prestaram a ceder as imagens.

Por exemplo : a noiva de ³O Casamento² é a mesma ³modelo² com a frasqueira em ³A Vida como ela é² e cujo marido é o mesmo sorumbático personagem a beira-mar de ³O Óbvio Ululante² e assim por diante.

A escolha das cores foi propositadamente desarmoniosa, dissonante, cores berrantes e estridentes em alguns casos para enfatizar o

³mau-gosto² e a contundência rodrigueana, coisa que mais tarde aprendi a ³suavizar² ainda mantendo o mau-gosto na versão florida e intimista do ³baú de Nelson Rodrigues² 2001-2003.

As tarjas a que voce se refere são mais um recurso para enfatizar o ³ruído² visual, na passagem entre o campo gráfico e a fotografia, uma vez que o projeto tinha que prever ao menos 13 capas com imagens ainda desconhecidas na época da sua criação.

Se quiser pode dizer que as tarjas são uma espécie de ³reserva técnica² do autor do projeto.

Espero ter sido claro e útil para voce.
 Beijos

JB

visite:
<http://www.joaobaptista.art.br>

ANEXO X

Inventário das obras de Nelson Rodrigues

- **Teatro**

Teatro completo. Organização e prefácio de Sábato Magaldi. Editora Nova Fronteira, 1981-89. Quatro vols.

- **Romances**

Meu destino é pecar. Publicado originalmente em “O Jornal”, 1944. “Edições O Cruzeiro”, Rio, 1944. Como Suzana Flag.

Escravas do amor. Publ. Orig. Em “O Jornal”, 1944. “Edições O Cruzeiro”, Rio, 1946. Como Suzana Flag.

Minha Vida. Publ. orig. Em “O Jornal”, 1946. “Edições O Cruzeiro”, Rio, 1946. Como Suzana Flag.

Núpcias de Fogo. Publ. orig. Em “O Jornal”, 1948. Inédito em livro. Como Suzana Flag.

A mulher que amou demais. Em “Diário da Noite”, 1949. Inédito em livro. Como Myrna.

O homem proibido. Publ. orig. na “Última Hora”, 1951. Editora Nova Fronteira, Rio, 1981. Como Suzana Flag

A mentira. Publ. orig. em “Flan”, 1953. Inédito em livro. Como Suzana Flag.

Asfalto Selvagem. Publ. orig. na “Última Hora”, 1959-60. J.Ozon Editor, Rio, 1960. Dois vols. Como Nelson Rodrigues.

O casamento. Editora Guanabara, Rio, 1966. Como Nelson Rodrigues.

- **Contos**

Cem contos escolhidos: A Vida Como ela é... J. Ozon Editor, Rio, 1961. Dois vols.

Elas gostam de apanhar. Bloch Editores, Rio, 1974.

- **Crônicas**

Memórias de Nelson Rodrigues. Publ. orig. no “Correio da Manhã”. “Edições Correio da Manhã”, Rio, 1967.

O óbvio ululante. Publ. orig. em “O Globo”. Editora Eldorado, Rio, 1968.

A cabra vadia. Publ. orig. em “O Globo”. Editora Eldorado, Rio, 1970.

O reacionário. Publ. orig. no “Correio da Manhã” e em “O Globo”. Editora Record, Rio, 1977.

- **Peças**

A Mulher sem pecado (1941); *Vestido de Noiva* (1943); *Álbum de família* (1946); *Anjo Negro* (1947); *Senhora dos Afogados* (1947); *Dorotéia* (1949); *Valsa n.6* (1951); *A Falecida* (1953); *Perdoa-me por traíres* (1957); *Viúva, porém honesta* (1957); *Os sete gatinhos* (1958); *Boca de Ouro* (1959); *Beijo no Asfalto* (1960); *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962); *Toda Nudez será castigada* (1965); *Anti-Nelson Rodrigues* (1973); *A Serpente* (1978).

- **Novelas de TV**

A morta sem espelho. TV Rio, 1963.

Sonho de amor. TV Rio, 1964.

O desconhecido. TV Rio, 1964.

- **Filmes**

Somos dois (1950); *Meu destino é pecar* (1952); *Mulheres e milhões* (1961); *Boca de Ouro* (1962); *Meu nome é Pelé* (1963); *Bonitinha, mas ordinária* (1963);

Asfalto Selvagem (1964); *A falecida* (1965); *O beijo* (1966); *Engraçadinha depois dos trinta* (1966); *Toda nudez será castigada* (1973); *O casamento* (1975); *A dama do loteação* (1978); *Os sete gatinhos* (1980); *O beijo no asfalto* (1980); *Bonitinha, mas ordinária* (1980); *Álbum de família* (1981); *Engraçadinha* (1981); *Perdoa-me por me traíres* (1983); *Boca de Ouro* (1990).