

## 2

### O experimento cênico no contorno da escrita

(...) já não se sente a Literatura como um modo de circulação socialmente privilegiado, mas como uma linguagem consistente, profunda, cheia de segredos.

Roland Barthes

Apontei na introdução que Nelson Rodrigues escreveu em linguagens diferentes, como o jornal, a literatura e a dramaturgia. Mas, embora o tenha feito, a *forma* característica de sua escrita transcende o gênero e o veículo, tornando seu texto único e imediatamente reconhecível.

A forma da escrita de Rodrigues é estruturada por uma sintaxe distinta dos padrões oracionais da gramática. Emprega por uma sintaxe menor, elaborada em língua menor, estilizada, individual a situação que eleva ao extremo a pulsão de vida, a emoção do momento, a sensibilidade, o calor da escrita. Uma sintaxe que esboça efeitos de experimento cênico por meio de uma série de estratégias, como aquelas utilizadas principalmente nos contos publicados no jornal *Última Hora*<sup>4</sup> a partir de 1951:

“o assunto palpitante, que interessa pelo impacto; o ângulo original, fugindo à rotina das descrições padronizadas; a capacidade de síntese, por se concentrar, em pequeno espaço, história de amplitude incomum; o suspense, não permitindo que se disperse a atenção; e a surpresa da revelação, única saída para desenvolver a trama, em pouco espaço”. (MAGALDI, 2010, p. 58)

Uma amostra disso é *O primo*<sup>5</sup>. No conto, o leitor invade a intimidade de Aparício, um homem de “temperamento brando” que ganha praticamente “uma miséria”, e de sua mulher, Emengarda, senhora e mãe de família que “de filho em filho, completou meia dúzia. Com 35 anos estava uma mulher envelhecida, gasta, desagradável”. Ela se via novamente em estado de gestação, “de irritação contínua, de hostilidade, de intolerância”.

---

<sup>4</sup> Um dos mais importantes jornais da época, fundado pelo jornalista Samuel Wainer (1912-1980) em 12 de junho de 1951.

<sup>5</sup> Seu enredo, e o de todos os outros contos, à semelhança das reportagens policiais de Nelson Rodrigues, é estruturado em seções. Nesse em apreciação, vemos quatro: “Mais um”, “Ódio”, “O primo Dodô” e “Surpresa”. Cf. RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é...* 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 152-156.

Apesar disso, “Aparício não levava em conta as atitudes e palavras da esposa nesse período. Sabia que, posteriormente, Emengarda voltaria a ser boa, amiga, solidária”. Contrariando suas expectativas, “desta vez, porém, a conduta da mulher foi mais extravagante do que nunca. Implicava com ele, em tudo por tudo”. Chegou a jogar na sua cara que ele lhe empurrava um filho por ano para arreventá-la, concluindo: “A mulher que tem tantos filhos não interessa a ninguém! E o homem, então, fica por cima da carne-seca, seguro, garantido”.

Exaltada, Emengarda cutuca Aparício: “Mas olha! Tu acabas dando com os burros n’água! Eu posso não ser nenhuma beldade, mas sou melhor do que muitas”. Exaltou-se: “— Além disso, há sempre um chinelo velho pro pé doente calçar”.

Além da fala rancorosa da esposa, fora das paredes da casa e dentro do conflito do conto, cabe iluminar o *upgrade* da história, despertar o leitor e aquecê-lo para mais confusão. Diretamente do Norte para a casa de Aparício, chega “um primo em segundo ou terceiro grau”. Seu nome era Dodô, “tinha cerca de trinta anos e trazia, nos bolsos, duzentos e poucos cruzeiros, no máximo”.

Aparício, meio perdido, recebe o parente: “Vai ficando por aí até arrumar emprego. Dorme na sala, lá no sofá”. A chegada de Dodô sacode a relação já estremecida de Emengarda e seu marido. As farpas dela voam afiadíssimas: “Quer dizer que você me acha mesmo um bucho horroroso, hein!” E cada vez mais: “Evidente! Põe um homem aqui dentro, certo de que ele jamais...” Sua ameaça é venenosa: “— Depois não se queixe!”

Do seu lado, Dodô, sujeito com pinta de “malandro nato”, encostou-se de vez naquela instalação. “Ficava em casa o dia todo, lendo histórias em quadrinhos, de pijamas. Era evidente que não queria nada com emprego”. Aparício filmava tudo resignadamente, a fim de “evitar aborrecimento”. Tirava proveito “quando utilizava o vadio para comprar cigarros, cerveja preta, etc., etc” a contragosto de Emengarda, que reclamava: “Você está humilhando o coitado! Explorando!”

Mais do que ocupar um lugar na residência do primo, nas entrelinhas, Dodô caminhava passo a passo para uma entrada de sola na vida de Emengarda: a narrativa vai deixando isso visível. Ela não dava trégua ao primo anfitrião. “Vivia enchendo a casa com lamentos: ‘Enquanto eu como o pão que o diabo

amassou, tu levas a vida que pediste a Deus””, dizia a Aparício: “Mas essa sopa há de acabar!”

As “vozes” das personagens deixam à vista as fagulhas do clima de convivência conflituosa entre Aparício e Emengarda. As minúcias da caracterização (“com 35 anos estava uma mulher envelhecida, gasta, desagradável”; “tinha cerca de trinta anos e trazia, nos bolsos, duzentos e poucos cruzeiros, no máximo”), a adjetivação (“exaltada”, “malandro nato”) e a emoção que compõem a ação (“vivia enchendo a casa com lamentos”) dão a dimensão do mundinho particular que é o dia a dia da relação de marido e mulher, da história *vivida* durante a leitura.

Ou seja, o que se lê na narrativa foi assim escrito com a finalidade de lançar o leitor na atmosfera tensa dos desentendimentos de um casal. O leitor não apenas lê sobre seus problemas: a maneira como as palavras se relacionam na projeção da vida a dois e de seus desajustes, mais do que o pôr a par dos conflitos, leva-o a experimentar as barbaridades da mulher que não para de proferir insultos e a testar a paciência do marido, que a tratava com complacência o tempo todo. Por meio da linguagem, Nelson afeta o leitor com a ênfase em uma relação que está em crise, anda na corda bamba, sobrevive a duras penas porque Aparício decide se omitir em respeito à gestação de mais um filho seu. As palavras exprimem queixas (“Você está humilhando o coitado! Explorando!”), reprovações (“Põe um homem aqui dentro, certo de que ele jamais...”), provocações (“— Depois não se queixe!”) e todo o colorido da guerra para onde o leitor é direcionado.

Nascida sua sétima criança, Emengarda “mudou por completo”. Passou a evitar o marido e a assumir publicamente que ele “a considerava feíssima”, acrescentando: “Ele acha. Mas talvez os outros não achem”. Fixa nesse pensamento, ela “cuidava mais da própria aparência física. O marido foi encontrá-la, várias vezes, passando água-de-colônia nos braços e no pescoço. Fez umas economias e pôde comprar pulseiras e brincos ordinaríssimos”. Não só isso: “Deu pra usar batom roxo e, pela primeira vez, pintou as unhas dos pés”. Com uma maquinação diabólica, “um dia avisou ao marido: ‘Tenho uma surpresa pra ti!’”

Em vez de desembrulhar a novidade de Emengarda, Nelson Rodrigues demora o mais que pode para expor o caso, segurando a alta tensão que o texto

provoca. Note-se bem seu cuidado com as escolhas frasais que cercam de mistério o retorno de Aparício ao lar:

Certa tarde, o marido sentiu-se mal no emprego. Fez uma surpresa e dispendiosíssima extravagância: apanhou um táxi e chegou em casa muito antes da hora habitual. Não entrou pela frente; fez a volta e passou pela cozinha. E, então, ao entrar na sala de jantar, estacou diante da seguinte cena: a mulher no colo do primo, aos beijos, as saias levantadas.

O suspense resolvido em curtíssimo intervalo, ao final da descrição que estampa no texto a sensação de entorpecimento, exerce forte e inexplicável atração sobre o leitor. Tamanho é o susto despertado pelo flagra, tamanha é a ansiedade em saber o que vai acontecer depois, que é impossível interromper temporária ou definitivamente a leitura. Essa flui espontaneamente, mesmo tendo o leitor uma ponta de incômodo ou o baque do choque.

Já revelada a traição, o contista retoca a ingenuidade de Aparício: “Antes da indignação, teve o espanto. Na sua boa-fé, jamais imaginara que aquilo fosse possível. Balbuciou apenas: ‘Sim, senhor!’” Eleva Emengarda à vilã-mártir, diante de uma possível reação violenta do marido: “Já Emengarda, rápida, erguia-se, e defendia com o corpo o apavorado rapaz”. Reveste o traído de poder:

Mas Aparício foi exemplar. Na gaveta do móvel estava o revólver, que ele pensava em vender. Pegou a arma e só faltou enfiar o cano na boca dos dois. Intimava um e outro:

— Continuem, continuem! — Obrigou a mulher a sentar-se de novo no colo do amante. Parecia reger a cena com o revólver. — Agora, um beijinho! — Não satisfeito, exigia: — Outro! — Os dois, atarrados, obedeciam.

O cômico aqui só faz aumentar o ridículo da situação e a frequência da descarga elétrica da ação interna. O autor, ao fim, lava a honra do bom moço com a resolução que desvia da pista falsa do que seria o *grand finale*. Tal resolução não chega a frustrar mas quebra a expectativa de quem vivenciara o horror de ser vítima da infidelidade alheia como se estivesse na pele de Aparício:

Por fim, Aparício virou-se para o rapaz: — Olha aqui, sua besta. Tu me fizeste um favor de mãe, ficando com minha mulher e meus filhos! Vou-me embora, mas toma nota: se eu souber, um dia, que um filho meu está passando fome... — fez uma pausa e concluiu: — tu és um homem morto! Sirvam-se! Sirvam-se! Saiu daquela casa assobiando.

Repare-se que a cena é de um tremendo impacto, embora seja finalizada sem o reparador disparo letal ou o banho de sangue “inevitável”. Sua força bruta adquire ainda mais violência à medida que se acompanha Aparício saindo tranquilamente, triunfante, no horizonte imaginário, enquanto Emengarda e Dodô ficam para trás, enredados na surpresa da revelação que o leitor acabou de ler. Ou experimentar.<sup>6</sup>

O conto-jornalístico da famosa coluna<sup>7</sup> *A vida como ela é...* põe em evidência que a escrita dá forma à vida que o autor retira de seu universo imaginário para experimento do leitor. O mesmo feitiço de sintaxe provocadora dessa experiência marcante de leitura o leitor vai achar em *O Casamento*.<sup>8</sup>

A destreza de Rodrigues para transformar palavras em *ficção para experimento*, uma história para ser *vivida* além de lida, ouvida ou vista, faz da escrita um território demarcado pela maneira de performar a ação com palavras. Nesse sentido, como dizem Deleuze e Guattari, “o território não é primeiro em relação à marca qualitativa, [visto que] é a marca que o faz território”.<sup>9</sup> A técnica converte o *jeito de escrever* em matéria de expressão artística de seu produtor, sua assinatura. No entanto, “a assinatura não é [apenas] a indicação de uma pessoa, é a formação aleatória de um domínio”.<sup>10</sup>

Entretanto, tendo a acreditar que, no caso de Nelson Rodrigues, esse domínio citado pelos franceses é viabilizado por “tramas assustadoras que são tratadas com o máximo de simplicidade e sarcasmo pelo estilo rodriguiano de

<sup>6</sup> A imagem de Emengarda e Dodô tem algo de primitivo, mas também um quê de desespero e desesperador. Estão ambos prosaicamente sozinhos, à mercê do futuro sombrio que os espera, apesar de seus corpos desejanter estarem enlaçados. Aparício, em contraste radical, ao que tudo indica, caminha rumo à glória da felicidade futura, redimido, resgatado do “inferno” em que vivia.

<sup>7</sup> Doutor em Literatura Brasileira pela UnB, o professor Fernando Marques conta que “*A vida como ela é...* foi um sucesso. De início, o proprietário do *Última Hora*, Samuel Wainer, pedira simplesmente narrativas que acompanhassem o noticiário policial. As parábolas ganharam logo impulso próprio e já não se colavam aos fatos acontecidos no dia a dia. Com o interesse dos leitores, Wainer aceitou a fórmula fantasista para a coluna”. (*Folhetim*, nº 29, edição especial, 2010/2011) O crítico de teatro Sabato Magaldi, amigo próximo de Rodrigues e organizador da sua dramaturgia (formada por dezessete peças assim agrupadas: Peças Psicológicas: *A mulher sem pecado*, *Vestido de Noiva*, *Valsa nº 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: *A serpente*, *O beijo no asfalto*, *Toda nudez será castigada* e *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*.), complementa testemunhando: “a audácia dos contos popularizou mais do que nunca o nome Nelson Rodrigues. Nos transportes coletivos do Rio, era comum ver numerosos passageiros na leitura da coluna de *Última Hora*”. (MAGALDI, 2010, p. 16)

<sup>8</sup> Trato mais desenvolvidamente desse aspecto no capítulo 3.

<sup>9</sup> DELEUZE e GUATTARI, 1977, p. 122.

<sup>10</sup> Idem, p. 123.

produção literária”, conforme Patric Moreira de Abreu<sup>11</sup> define bem. Por quê? Para melhor esclarecer minha assertiva será preciso passar pela revisão de um conceito bastante utilizado por Nelson, um conceito que é tão problemático quanto o de simplicidade, em se tratando da articulação de sua escrita. Estou falando da repetição.

Acho necessário trabalhar a repetição porque ela torna patente o perfil dos trabalhos de Nelson Rodrigues. Quero dizer com isso que o texto, uma vez lido e reconhecido, pode ser prontamente qualificado como sendo rodriguiano. Desta forma, a repetição seria um estratagema preponderante na identificação da marca do autor, sua assinatura. Dito de outra forma: a repetição produz o domínio.

A repetição, enquanto especialidade, está para a promoção do domínio assim como a escrita está para a figuração da realidade através do discurso. À medida que o leitor experimenta sensações e é afetado pela cadeia verbal, participa da construção de sentido do *faz de conta*. A perspectiva do autor torna-se parte integrante da trama pela utilização conjunta da linguagem verbal e de efeitos sonoros e rítmicos – um jogo de tamanho impacto cênico. Reiterando o que vinha dizendo, não vejo a repetição esvaziada de sentido, muito menos como método improdutivo. O próprio Nelson, em uma de suas célebres frases, justificou por que a adotava: “Eu não existiria, sem as minhas repetições”. (RODRIGUES, 1997, p. 7)

Bastaria, portanto, concentrar-me na reinvenção meticulosa, confessa sem escrúpulos, de temas, personagens, vocábulos e expressões para trazer à luz a importância da recursividade em toda a obra nelsiana. A reduplicação engendra uma potência, e não uma fraqueza obsessivamente exposta, menos ainda uma fórmula viciada. O reinvestimento é também uma reterritorialização: consagra o “retorno aos mesmos pontos” como método peculiar da técnica narrativa.

O domínio criado pelo artista, no campo vasto da linguagem, resulta da repetição, leia-se insígnia de identidade, autoridade. O ato de redizer, recontar uma determinada história, revivificar uma personagem, insistir numa construção sintática ou numa escolha vocabular, renova curiosamente o trabalho de Rodrigues. “Ele repetindo-se era sempre novo”, completa Hélio Pellegrino.<sup>12</sup> Essa capacidade de reinventar o *déjà vu* (na ficção jornalística, no teatro e no

---

<sup>11</sup> ABREU, 2011, p. 4.

<sup>12</sup> PELLEGRINO, 1993, p. 138.

romance) aproxima os diversos textos do autor, não apenas em termos de situações vividas por personagens “reencarnados” ou inventados em ambientações repaginadas porque “subsiste [neles] uma língua, um dialeto próprio, que permanecerá praticamente inalterado, revelando, até certo ponto, sua independência com relação a questões de gênero”. (MOTTA, 2008, p. 11)

A linguagem, nas *construções* cenográficas de situações, puxa para o despojamento, a informalidade. Recebe constantemente a colaboração de gírias e expressões coloquiais. Em função disso, a escrita dá margem a uma variedade fabricada do português, com ênfase no coloquialismo, com que o público pode se identificar.

Amado — O senhor vai dizer que é mentira, que é uma mistificação colossal, não sei o que lá. Não adianta. O jornal está rodando. Rodando. Tem uma manchete do tamanho de um bonde. Assim: — “O Beijo no Asfalto foi crime! Crime!”

Aprígio (*apavorado*) — Crime?

Amado — Crime! E eu provo! Quer dizer, sei lá se provo, nem me interessa. Mas a manchete está lá, com todas as letras: — CRIME!

Aprígio — Mas eu não entendo!

Amado (*exultante e feroz*) — Aprígio, você não me compra. Pode me cantar. Me canta! Canta! (*rindo, feliz*) Eu não me vendo! (*muda de tom*) Eu botei que. Presta atenção. O negócio é bem-bolado pra chuchu! Botei que teu genro esbarrou no rapaz. (*triumfante*) Mas não esbarrou! Aí é que está. Não esbarrou. (*lento e taxativo*) Teu genro empurrou o rapaz, o amante, debaixo do loteação. Assassinato. Ou não é? (*maravilhado*) Aprígio, a pederastia faz vender jornal pra burro! Tiramos, hoje, está rodando, trezentos mil exemplares! Crime, batata!

Aprígio — Tem certeza?

Amado — Ou duvida?

Aprígio (*mais incisivo*) — Tem certeza?

Amado (*sórdido*) — São outros quinhentos! Sei lá! Certeza, propriamente. A única coisa que sei é que estou vendendo jornal como água. Pra chuchu.

(RODRIGUES, 2012a, p. 70-71; grifos da notação original)

Nesse trecho da tragédia carioca *O beijo no asfalto*, Nelson se serve de “do tamanho de um bonde”, “[m]e canta”, “pra chuchu”, “pra burro” e “batata”, recursos improvisadores de naturalidade naquilo que se lê. Os elementos lexicais são eficazes em trazer o leitor para perto da trama, bem como em sensibilizar seus ouvidos para aquilo que ele “ouve” como verdadeira a linguagem popularesca. Nessa jogada com as percepções e os sentidos do leitor, a escrita reforça neste a sensação de estar dentro da história.

Veja-se outro trecho, do livro *O Casamento*.

A secretária ligava, ainda. Sabino parou:

— D. Noêmia, quer me fazer um favor? Um favor?

Percebe a agressividade do chefe:

— Pois não.

— O seguinte: por que é que a senhora disca com o lápis? A senhora não disca com o lápis?

Geme, atônita:

— Hábito.

Foi implacável:

— Por que é que a senhora não disca com o dedo, D. Noêmia, como todo mundo?

Sabe que isso me irrita? Irrita, D. Noêmia!

(RODRIGUES, 2006, p. 29)

No recorte acima, Nelson Rodrigues lança mão da sátira para aproximar-se do leitor. Este, por sua vez, reconhece no hábito trivial de D. Noêmia porventura o seu próprio, ou de algum conhecido seu. Mas a coincidência, observada com o real, transfere-se para outra direção no fragmento seguinte:

Camarinha roda a sala e estaca:

— Quer dizer então que você acha chato trabalhar?

Perdeu a paciência (não sabia que o filho ia morrer no dia seguinte):

— É chato?

Agarrou-o pela gola:

— Pensa que eu vou te sustentar? Não te dou um tostão! Morre de fome!

Empurrou o rapaz. O filho, então, disse aquilo:

— Tenho quem me dê!

Dia e noite, o telefone não parava naquela casa. Eram mulheres chamando. Solteiras, casadas e até meninas. Como se apaixonavam por ele! Fazia-se de cínico, de mau ou, até, de louco. Batia. E uma delas, milionária, queria dar-lhe apartamento, automóvel, o diabo.

O velho arremessou-se:

— Filho meu, cafetão, não!

Deu-lhe a primeira bofetada. E outra, e outra, e outra, sempre de mão aberta. Antonio Carlos ia recuando, circularmente, debaixo das bofetadas. Caiu de joelhos, soluçando. Era forte como um bárbaro, aprendia judô, karatê. Se quisesse, com uma cutilada, mataria o pai. E chorava como um menino.

O pior é que a mãe estava tomando banho. Ouviu o barulho. Põe o roupão em cima da pele. Entrou na sala como uma louca:

— Que é isso? Que é isso?

O marido estraçalhava nos dentes o palavrão:

— Filho-da-puta!!

Partiu para o marido.

— Filho-da-puta é você! Você!

Apareceu a nudez, que nem o marido desejava.

Ainda berrou:

— Faz isso com o meu filho, que te mato!

(Idem, p. 43)

O fraco de Antonio Carlos, a aversão a assumir uma ocupação, deixa de ser uma exclusividade da personagem quando o leitor se dá conta que pessoas do



seu convívio ou do seu conhecimento demonstram a mesma inapetência para o trabalho. O raciocínio decorre de uma constatação: a vida imita a arte. Ou com ela se confunde.

Note bem como a linguagem, diferentemente do quadro anterior, agora dá dimensão a um drama familiar. As palavras reforçam a impressão de peso na tensa ambientação que o leitor experimenta por sugestão. Os pontos de vista do pai (“— Pensa que eu vou te sustentar? Não te dou um tostão!”), do filho (“— Tenho quem me dê!”) e da mãe (“— Faz isso com meu filho, que te mato!”) apresentam o problema de Antonio Carlos (que “não parava em emprego nenhum” porque “tinha obsessão dos empregos chatos”) (p. 29) de várias posições, dando a perceber ao leitor ângulos de visão que podem contrastar com o seu, complementá-lo ou igualar-se ao mesmo, em sua interpretação.

A digressão – “não sabia que o filho ia morrer no dia seguinte” – agrava o peso da correção ou agressão paterna, dependendo do parecer de quem lê, estando a família na véspera da tragédia que a assolará. O indefinido “aquilo” é a chave perfeita para a revelação presumível; mas ainda assim o indesejável, que não se gostaria de ouvir, eclode bestificando personagem e leitor a um só tempo. Até mesmo a apressada frase – “Apareceu a nudez, que nem o marido desejava” – concentra em sua curta extensão a distância inversamente proporcional à que devia haver entre aquele casal.

A discussão inflamada sobre a conduta dúbia do “cafetão” (segundo o pai enfurecido) produz efeitos de significação. Um exemplo disso é o termo chulo “filho-da-puta” que o “marido estraçalha nos dentes”, xingamento a ele devolvido com ímpeto por sua mulher, em seguida. Indubitavelmente, trata-se de um registro do repertório de baixo calão. Contudo, seu emprego empresta à briga uma agressividade absolutamente plausível naquele momento. Afinal, havia ali um bate-boca de casal. Ora, sabemos que o contexto também é vital para a pintura de um pé de guerra, mesmo um fictício. Estranho seria, então, estranhar sua presença como recurso cênico que põe “fogo”, para não dizer dá vida, ao diálogo “de mentirinha”, como o são os episódios da narrativa. A ressignificação à que me referia diz respeito mais ao recurso do palavrão e menos ao uso de um elemento da língua portuguesa a que se faz restrição. O termo vulgar ocasiona mais propriamente o abalo do contexto que requer a atenção do leitor do que desfralda uma baixaria em forma verbal malbaratada.

Volto-me, agora, para o ato puro, de compaixão, da personagem Arandir com a intenção de retomar o gancho da repetição. A generosidade do moço é descortinada no beijo de “despedida da vida” que ele dá no desconhecido moribundo em *O beijo no asfalto*<sup>13</sup>. O beijo, que a matéria do jornalista Amado Ribeiro descontextualiza e escarnece, desencadeia a ação na peça. A história gira em torno do mesmo. Daí ser ele um disparador fundamental de tensão, tanto dentro da fantasia, colorindo a trajetória das personagens, quanto do lado de fora, de onde o leitor volta sua atenção para o densenlace da peça.

A situação criada em *O Casamento* é paralela a essa, mas de sentido contrário. Assim como no outro texto, um beijo envolvendo dois homens – Teófilo e Zé Honório – impulsiona a ação no romance, é o estopim do conflito interno torturador de Sabino, o pai da noiva, Glorinha, e também o da história, como caixa que se abre dando a ver outras caixas. O beijo trocado entre o noivo e o assistente do ginecologista é simplesmente o acontecimento que se escancara como uma janela que dá acesso às cenas seguintes.

No entanto, a distinção é clara: o beijo retoca a compaixão para com o homem à beira da morte no teatro, mas, no romance, é trocado para celebrar o aniversário, ou melhor, a vida. O discutível gesto de carinho em público, em plena Praça da Bandeira, preserva em si uma impagável solidariedade. Todavia, o ato fortuitamente surpreendido na privacidade da sala de curativos não se descola das sombras que escondem sua verdadeira natureza, sendo, portanto, impossível dizer o que quer que o tenha motivado; nenhum argumento norteia a discussão de sua causa, ficando o leitor inteiramente livre para fazer suas considerações.

Apesar da diferença, o “beijo no asfalto” evoca uma intertextualidade com o beijo escondido de que o Dr. Camarinha fala a seu amigo Sabino, em *O Casamento*.

[Dr. Camarinha] faz a pergunta [a Sabino], à queima-roupa:  
— Que ideia você faz do Teófilo?

<sup>13</sup> Temos aqui uma tragédia original e polêmica. Escrita sob encomenda de Fernanda Montenegro em 1960, estreada em julho de 1961, *O beijo no asfalto* já é curiosa na adaptação do fato à que se atribui sua origem: o episódio real de um repórter do jornal O Globo atropelado na Praça da Bandeira, que pediu o beijo de uma jovem minutos antes de morrer. Veja a reinvenção, com pitada de pimenta, de Rodrigues: “Na trama, a tal vítima do acidente pede um beijo ao jovem e ingênuo Arandir, casado com Selminha. Mas o jornalista da ficção, Amado Ribeiro, que presencia o atropelamento, escreve uma matéria sensacionalista com direito a manchete de primeira página, mostrando Arandir como um homossexual criminoso que empurrou seu amante para a morte e, com remorso, o beijou”. (Veja Rio, 29/08/2012, p. 71)

— Do meu genro?  
 — Teófilo, teu genro?  
 Respira fundo:  
 — Bem. Mas por quê? Acho um bom rapaz. Excelente rapaz.  
 O médico o encara:  
 — Ontem, eu vi uma cena, no meu consultório, que você precisa saber.  
 Sem dizer nada, Sabino começa a sofrer. (Já sofria antes e agora mais.) Espera.  
 O Dr. Camarinha foi até o fim num tom só:  
 — Vi teu genro, teu futuro genro, o Teófilo, beijando na boca o meu assistente.  
 Meu assistente, aquele rapaz que você conhece, o Zé Honório. Ninguém me contou, eu vi. Entrei, de repente, na sala de curativos. E vi.  
 (RODRIGUES, op. cit., p. 19)

Trazendo o enredo do livro para perto daquele em que vemos Arandir em apuros, mais evidente se faz a indentificação entre as suas carpintarias. Tanto no texto dramático como no romance, é vertiginosa a pujança da manchete: um homem beija a boca de outro homem. Mas observe-se: a força da notícia em destaque associada com o poder das versões sobre o beijo “flagrado” aparentemente aviva mais o experimento de algo tirado do lugar do casual e sem importância e transportado para uma problematização séria, de teor conservador, moralista.

— Me diz uma coisa, doutor. Não há dúvida? Possibilidade de engano?  
 O outro bate na própria coxa:  
 — Ora, Sabino, ora. Que dúvida? Que engano? Você acha pouco? Sabino, dois barbadões se beijam na boca e na boca a troco de nada? Por simples cordialidade? Olha aqui, presta atenção. Você se lembra daquela noite, no aniversário de tua filha? Dei vexame, dei. Mas o meu porre foi profético. Está aí: teu genro é pederasta! Só não sei qual dos dois é a mulher.  
 O passivo e o ativo. Sabino esmaga a brasa do cigarro no fundo do cinzeiro:  
 — Mas eu não entendo, Dr. Camarinha! Minha filha namorou esse rapaz dois anos, está noiva há um. Tempo pra burro. E será que ela não viu nada, não desconfiou nunca?  
 Camarinha ri:  
 — Sabino, mulher não entende nada de homem. Entra em cada fria! Em matéria de homossexual, é sempre a última a saber. E, muitas vezes, sabe e aceita. Há também as que gostam, preferem o pederasta.  
 (Idem, p. 22)

Observe-se também como o dito importa na captação do não dito, como as palavras permitem a captação do que não sai diretamente da boca das personagens. O Dr. Camarinha exprime o asco que o assunto (beijo entre homens) lhe provoca em sua narração a Sabino nestes termos: “dois barbadões se beijam na boca e na boca a troco de nada? Por simples cordialidade?” A exclamação “teu genro é pederasta!” sobrecarrega as bordas pejorativas da fala

aviltante, grosseira. Há ainda a tirada, cujo fundo falso guarda uma indireta, na frase “Há também as que gostam, preferem o pederasta”, sendo este desprezível na avaliação do médico e a noiva, Glorinha, uma das moças interessadas no tipo “inconcebível”.

A partir do dado sensacionalista, o beijo de Arandir no agonizante em *O beijo no asfalto*, e do dado escandaloso, o beijo de Teófilo e Zé Honório em *O Casamento*, Rodrigues principia uma discussão que tira o leitor da passividade. Interpela-o por meio do escracho, do deboche, da ironia, do ataque pessoal mútuo na cena, do coloquial da linguagem e da liberdade de imaginação cênica ao fazer resenha do moralismo dominante, da hipocrisia dos costumes e dos hábitos de uma sociedade em processo de modernização.<sup>14</sup> Analise-se a tomada da cena do incidente, sem corte:

O Dr. Camarinha entrara, de repente, e vira “o beijo”. Olhou, como se não entendesse. Os dois se separam, assombrados.

O Dr. Camarinha ainda perguntou:

— Mas o que é isso aqui?

Zé Honório baixa a cabeça:

— Perdão, perdão.

O médico deixa passar um momento. Falou, primeiro, para Zé Honório:

— Você era como se fosse meu filho. Mas agora acabou. Suma da minha presença e nunca mais, ouviu? Nunca mais.

José Honório tira o avental. Chora. Apanha o paletó e sai, sem olhar para ninguém. Teófilo tira um cigarro, que não acende. E, então, o Dr. Camarinha vira-se para ele. Teófilo espera, de frente alta, sem medo. O médico sente que, apesar de tudo, há uma troça cruel na cara do rapaz.

O Dr. Camarinha começa:

— O que é que o “senhor” tem a dizer?

Encarou-o:

— Tenho a dizer que o senhor está sendo injusto.

— Injusto, eu? Eu?

O médico muda de tom:

— Não vamos perder tempo. O “senhor” está proibido, proibido!, de pôr os pés aqui.

— Posso falar?

Na sua fúria contida, disse:

— Merecia apnabar nessa cara!

Vira-se, rápido e lívido:

— Não me encoste a mão! O senhor não me conhece!

Os dois se olham cara a cara. Teófilo tem sempre uma pele de quem lavou o rosto há dez minutos. O médico aponta a porta:

— Saia! Ande, saia!

O outro baixa a voz:

<sup>14</sup> Vale lembrar: nos anos 60, valores, preconceitos de tempos remotos e a conservação de comportamentos e padrões morais tidos como eternos e imutáveis conflitam com a velocidade do novo tempo, a urbanização, a evolução dos meios de comunicação, o progresso.

— Isso que o senhor viu não aconteceu nunca na minha vida. Foi a primeira vez e será a última. Lhe peço que o senhor acredite. Sou normal. — E repetiu sem desfitá-lo: — Sexualmente normal.

O Dr. Camarinha tem entre os dedos uma piteira sem cigarro:

— A mim, você não engana. Eu vi. Aceito todos os defeitos, menos esse. E o homem que deseja outro homem, e que, por desejo, beija outro homem, pra mim não é nem gente. Rapaz, você vai sair agora do meu consultório e nunca mais fale comigo.

Teófilo chegou a dar dois, três passos. Volta:

— Bem. Quero que fique bem claro o seguinte: não houve nada entre mim e esse rapaz. Nada de extraordinário. Eu apenas o abracei. Foi apenas um abraço. Ele faz anos, hoje. É meu amigo e eu o abracei.

— Pois então fique sabendo. A família de Glorinha vai saber de tudo. Eu vou contar, eu!

— Dou-lhe um tiro!

Perdeu a cabeça:

— Só se for com a bunda!

Pausa. Teófilo acende, afinal, o cigarro. Já ia sair.

Fala sem ódio:

— Dr. Camarinha, o senhor não sabe de nada. Eu sou a felicidade de Glorinha. Adeus.

Para o médico, pior que o beijo fora a atitude posterior. Sentira no rapaz um cinismo gigantesco.

(RODRIGUES, op. cit., p. 23-24)

Privilegio o mecanismo expositor do “cinismo gigantesco” sentido pelo médico na atitude do futuro genro de Sabino. A preocupação está longe de atormentar o espírito do rapaz: “Teófilo tira um cigarro, que não acende”. Sem pressa, com toda a calma, “espera de frente alta, sem medo”, convicto de sua inocência ante qualquer acusação maliciosa. Tanto é assim que ele se coloca no lugar de acusador do patrão de Zé Honório: “— Tenho a dizer que o senhor está sendo injusto”. E se defende, com desfaçatez: “— Não me encoste a mão! O senhor não me conhece!”

O cinismo citado acima extravasa do seu esforço para colocar as coisas no lugar: “Isso que o senhor viu não aconteceu nunca na minha vida. Foi a primeira vez e será a última”. As palavras do rapaz são encorpadas pelo testemunho: “Sou normal”. E sua versão menos evasiva: “— Sexualmente normal”. A reiteração aperfeiçoa o lastro de dissimulação de Teófilo: “Quero que fique bem claro o seguinte: não houve nada entre mim e esse rapaz. Nada de extraordinário. Eu apenas o abracei. Foi apenas um abraço. Ele faz anos, hoje. É meu amigo e eu o abracei”.

Porém, o jovem da “pele de quem lavou o rosto há dez minutos” põe os pés na realidade duas vezes antes de deixar a sala. Primeiro, para ameaçar: “—

Dou-lhe um tiro”. Depois, para mostrar quem é que dá as cartas no jogo cujas regras quer o Camarinha, reparador da moral, modificar: “— Dr. Camarinha, o senhor não sabe de nada. Eu sou a felicidade de Glorinha”. Mais do que uma atitude, o provável cinismo é experimentado através das falas do diálogo na cena recortada.

Assim, como o artesão no exercício da profissão, o autor vai estabelecendo relações de concordância de palavras em sentenças de efeito recriador (construtivo e não reprodutivo) da realidade em seus textos supostamente simples, no instante de inventividade. Parte “para a palavra viva, ainda suada de vida, suada de rua, suada de cotidiano, suada de paixão” (MOTTA, 2008, p. 15) em sua subliteratura, isto é, no entender dos críticos que achavam a sua linguagem pobre.

Mas essa simplicidade construída e suposta pobreza, a meu ver, eram muitas vezes mal compreendidas pelos que talvez não previssem ter que depreender a técnica de escrita rodriguiana da perícia do jogo verbal. O equívoco era não entender que a economia de recursos era uma intenção do autor, como Reinaldo de Oliveira<sup>15</sup> ilustra nesta passagem:

Pouco tempo antes de morrer, em grande auditório onde um seminário punha em debate sua obra teatral, um jornalista, pensando em ser crítico, tentou [rebaixar Nelson Rodrigues] dizendo que achava o texto de determinada peça muito simples.

Nelson deu-lhe uma resposta que o calou, até hoje.

— Meu amigo. Você não pode imaginar o trabalho que eu tive para torná-lo simples.<sup>16</sup>

Como se pode ver, a objetividade da linguagem enxuta era uma prioridade para Rodrigues. Sua escrita era então pensada e feita para ser simples e operar efeitos na narrativa, como os que venho destacando. Assim sendo, parece-me incabível penalizar sua escrita por sua concisão e praticidade, critérios que exatamente a anunciam como ela é. A razão óbvia é que sua escrita mostra-se como ela *não é* e firma-se a partir de um paradoxo espinhoso: é complexa porque parece simples. Ela é simples porque não coloca dificuldade para o leitor adentrar o universo em construção na medida em que a leitura é feita, nem apresenta

<sup>15</sup> Membro da Academia Pernambucana de Letras e dos Conselhos de Cultura do Estado e do Município.

<sup>16</sup> <[http://www.folhape.com.br/cms/opencms/fohape/pt/edicaoimpressa/arquivos/2012/09/26\\_09\\_2012/0084.html](http://www.folhape.com.br/cms/opencms/fohape/pt/edicaoimpressa/arquivos/2012/09/26_09_2012/0084.html)> é o endereço do texto. Acesso em: 12 out. 2012.

obstáculos que atrapalhem ou inviabilizem o entendimento daquilo sobre o que o texto versa (porventura, uma eterna contribuição do ofício de repórter).

Por outro lado, note-se a razão que inspira cuidado: a organização e as performances da escrita deviam receber um olhar sensível, pois é aí que Rodrigues se mostra verdadeiro artista da palavra. Para mim, a via de transporte do leitor à abordagem do óbvio, do comum, falado diretamente, como muitos pensam mas só trazem a público com requintes e detalhes, em *O Casamento*, é pautada pela coordenação harmônica de recursos de encenação teatral, “em acontecimento”, com a palavra escrita em narrativa que quer deslocar o leitor para o enredo por ele momentaneamente vivenciado.

O modo como Rodrigues articula a linguagem condensada e singela, no livro que analiso, minimiza mesmo as diferenças óbvias entre a reportagem, o texto teatral e a prosa típica do romance, valendo esta última mais como um espaço ampliado em que o autor usufrui de maiores possibilidades para construir uma escrita autônoma, figural e provocante que, em seu ritmo acelerado, retira o leitor da inércia e da zona de conforto.

Veja-se o seguinte trecho:

— Essa velha, essa Moema, não é minha tia coisa nenhuma. Nunca foi minha tia. Prima em sugundo ou terceiro grau. E biruta. Pra essa cara, eu não estou nunca, nunca!

Essa tia – era realmente tia, irmã do pai de Sabino – tinha uma particularidade que a distinguia de todas as outras tias, vivas ou mortas: traía o marido. Não existe família sem adúltera. Sabino achava isso de um óbvio total. Mas há no adultério um pudor. E tia Moema traía sem remorso, nem sigilo. Simplesmente traía, com uma naturalidade cordial, quase doce. Esse parentesco com uma adúltera confessa, proclamada, punha Sabino fora de si. (RODRIGUES, op. cit., p. 38)

O narrador de *O Casamento* continua mais à frente:

(...) Essa tia Moema era demais. Todas as manhãs, mal saía o esposo, o marido legítimo, entrava o amante. Este ficava, num café de esquina, esperando que o corno passasse. E o escândalo era maior pelo horário: nove, dez da manhã. Podia ser de tarde, de noite, sei lá. Mas aquela pouca vergonha matinal assombrava a vizinhança.

(...) a infiel chegava ao cúmulo de ir à feira acompanhada. Voltavam os dois, o amante empurrando o carrinho das laranjas, das couves, dos jilós. E o pior quando o amante não era o mesmo da feira anterior. (Ibidem, p. 39)

A caracterização da adúltera embutida na narrativa fluente – com influência do tratamento jornalístico, toque de literariedade e um quê dramático – mantém o ritmo interno da ação, vira um atrativo para que o texto não se torne maçante e abre caminho para a reflexão. A descrição clara e direta dos hábitos da personagem Moema facilita a compreensão do tema (adultério) introduzido. O uso dos termos “biruta” e “corno” faz a linguagem soar mais natural e diminui a distância entre o texto e o leitor, enquanto que “pudor” mexe com a razão deste e o induz a opinar. O conceito do senso comum “Não existe família sem adúltera” pinga fogo na provocação ao leitor.

O modo como a personagem Moema “entra” em cena merece um desenvolvimento. Embora Moema não tenha de fato surgido no contexto situacional, sua presença é evocada no corpo da narrativa por detalhes da sua personalidade num gesto metonímico (uso do comportamento por pessoa). O notável nessa encenação do corpo fazendo-se perceptível mesmo em ausência e situando-se em um episódio que atravessa subitamente outro, que era narrado e entrou em pausa, é que a construção de Moema – aquela que não se escuta mas pode ser vista traindo o esposo naturalmente, “sem remorso, nem sigilo”, pelo que se diz a seu respeito – afeta o emocional do leitor. Como Sabino, o leitor tende a querer evitar até o fim a “biruta” a quem diria também, sem cerimônia: “Para essa cara, eu não estou nunca, nunca!”.

Isso porque Nelson Rodrigues é mestre no jogo com o dito e o perceptível em sua escrita. O modo como o autor explora a “particularidade” que distinguia Moema de todas as outras tias da família por meio da dramatização sugestionada e executada pela escrita (da historinha a respeito de tia Moema) motiva o leitor a empenhar suas emoções no seu envolvimento com o entrecho, ainda que ele se veja incomodado com o que lê.

O trecho de *O Casamento* que acabo de comentar é bastante similar a este outro da reportagem *Filha desnaturada*, publicada no jornal *A Manhã* em 5 de maio de 1928. Acompanhe:

O que levara o pobre pai à humilhante discussão com a filha fora o namoro escandaloso desta. A perversa mulher, ultimamente, seduzida por um indivíduo de nome ignorado, vivia com este, dando espetáculos horríveis. Toda vizinhança criticava e censurava abertamente o proceder de sua filha.



Celina, é este o nome da zangada pequena, vivia pelas ruas, exibindo despidoradamente a sua ligação com o amante. Toda gente mostrava-se escandalizada.

(...) [Celina] a um tempo tinha vários namorados. Como era amável e bonita, sofria um assédio formidável. Os homens da redondeza, atraídos pelo seu despidor, viviam perseguindo-a. E ela repartia, com todos, suas graças. (RODRIGUES, 2004, p. 173-174)\*

Com efeito, o “proceder” de Celina indica qualquer semelhança entre o seu modo de ser e o de Moema como uma repetição, não uma coincidência. A exemplo da tia do romance de 1966, a filha desnaturada da reportagem andava “exibindo despidoradamente a sua ligação com o amante”. A liberdade com que a moça, conhecida pelo público em maio de 1928, gozava a vida era uma afronta ao moralismo: “[Celina] a um tempo tinha vários namorados”. Logo, estava aí a razão para “toda gente mostra[r]-se escandalizada” com seu “despidor”. Enquanto isso, “ela repartia, com todos, suas graças”.

Como se viu nesta seção, a repetição é a vitrine do domínio reiterado nos trabalhos de Nelson Rodrigues: algo desagradável que a sintaxe oferece ao leitor como um experimento forjado no contorno da escrita. O impulso criativo leva o produtor a experimentar uma estética cujo método salienta o impacto cênico e a cenotécnica por meio da articulação do jogo verbal, da pontuação, do diálogo, da imagem e dos sentimentos por ela estampados. Ou seja, voltando ao que Barthes aponta na epígrafe, por meio dos segredos que tornam o corpo da escrita mais consistente e profundo, semelhante ao experimento que ela propicia. O exame dessa escrita continua no próximo capítulo, com a análise de trechos de *O Casamento* em *close-reading*.

---

\* A reportagem *A filha desnaturada* é um dos textos da obra de Nelson selecionados por Caco Coelho que foi publicado no livro *O baú de Nelson Rodrigues*, fonte de consulta desta dissertação.