

ISSN: 1983-8379

O sensacional em Nelson Rodrigues: sexo, violência e morte

Luciene Tófoli¹

RESUMO: Do *fait divers* à dramaturgia de Nelson Rodrigues, notadamente em três de suas peças psicológicas, o artigo investiga até que ponto o ofício de jornalista influenciou sua obra. Em *Vestido de noiva*, *Viúva, porém honesta* e *Anti-Nelson Rodrigues*, percebe-se uma clara identificação entre a forma de se estruturar o jornalismo sensacionalista e os textos dramaturgícos de Nelson Rodrigues. Três aspectos são flagrantes: a linguagem, as manchetes e a institucionalização da marginalidade, através do sexo, violência e morte.

Palavras-chave: *Fait divers*; Literatura; Jornalismo; Sensacionalismo; Nelson Rodrigues

ABSTRACT: *Fait divers* to the dramaturgy of Nelson Rodrigues, especially with three of his psychological parts, the paper investigates the extent to which the craft of journalism influenced his work. In *Wedding Dress*, *Widow, but honest* and *Anti-Nelson Rodrigues*, we can see a clear identification between of how to structure the sensationalist journalism and the dramaturgical texts of Nelson Rodrigues. Three aspects are striking: the language, the headlines and the institutionalization of marginality, through sex, violence and death.

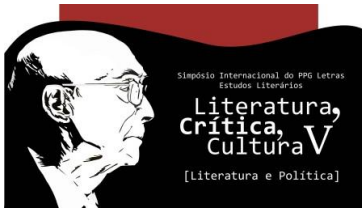
Key-words: *Fait divers*; Journalism; Literature; Sensationalism; Nelson Rodrigues

Fórum de debate entre diversos teóricos, a definição de notícia é polêmica. Algumas formulações dão conta do processo puramente técnico e dos aspectos formais de produção e difusão, esgotando-se na visão simplista da objetividade mitificada, cultivada a partir dos cânones da verdade, imparcialidade, distanciamento, ritos inscritos nos manuais de redação e conduta dos jornalistas. Nesse caso, as notícias teriam o *status* de relato fiel e objetivo dos acontecimentos.

Entretanto, é possível afirmar que essa objetividade e imparcialidade formais são facilmente forjáveis, são ideais decadentes, importados do modelo americano de fazer jornalismo, e que não resistem a um recorte mais profundo.

Como bem acentua Nilson Lage (1981, p.49), numa definição que ganha a concordância numa reflexão mais profunda, a notícia é “a articulação simbólica que transporta a consciência do fato a quem não o presenciou.”

¹ Luciene Tófoli é professora assistente da Faculdade de Comunicação Social, curso de Jornalismo, da Universidade Federal de São João Del Rei.



ISSN: 1983-8379

Dessa forma, é possível afirmar que o jornalista, como articulador desse processo, está presente no discurso noticioso através de suas marcas. E mais: a notícia se constitui numa espécie de formação substitutiva, aquela que vai se colocar no lugar de algo que lhe é exterior, manipulada por um sujeito submetido às normas formais, às estruturas técnicas e profissionais.

Mas, a formulação do conceito de notícia pretendido aqui não se esgota na desconstrução mítica da objetividade e imparcialidade. Trata-se de um tipo especial de notícia: os *faits divers*, principais ingredientes do jornalismo sensacionalista.

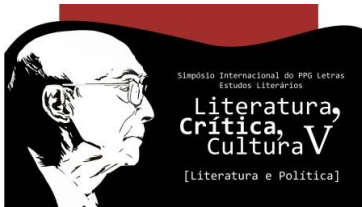
Como sistema simbólico singular, os *faits divers* são uma categoria de notícia capaz de fundir (e confundir) realidade e ficção, estimulando o imaginário do leitor a recriar mundos possíveis, descortinando horizontes e transgredindo as fronteiras da realidade.

Isso não quer dizer, entretanto, que as notícias sejam pura ficção. Elas são *logos*, razão, fatos históricos, referenciados em dados da realidade. Todavia são igualmente *mythos*, capazes de encerrar subjetividades que dotam esses mesmos acontecimentos de sentidos do bem e do mal, de passado e de futuro, de certo e de errado.

Asseguram entre produtor e leitor um contrato pleno de verossimilhança em seus relatos. E é justamente esse referencial externo, esse compromisso com a história, que lhes confere credibilidade para continuar contando e repetindo temas recorrentes da história da humanidade, que lhes dá legitimidade para instalar-se como fonte de fábulas contemporâneas. Por trás de notícias corriqueiras, do noticiário do dia-a-dia, é possível identificar temas morais predominantes, recorrentes presentes no *mythos*.

Autoridade quando se fala em sensacionalismo no Brasil, Rosa Nívea Pedroso (2001, p. 122-123) assim define a linguagem do jornal sensacionalista.

[...] valorização da emoção em detrimento da informação; exploração do extraordinário e do vulgar, de forma espetacular e desproporcional; adequação discursiva ao *status semiótico das classes populares*; destaque de elementos insignificantes, ambíguos, supérfluos ou sugestivos; subtração de elementos importantes e acréscimo ou *invenção* de palavras ou fatos; valorização de conteúdos ou temáticas isoladas, com poucas possibilidades de desdobramento nas edições subsequentes e sem contextualização político-econômico-social-cultural; discursividade repetitiva, fechada ou centrada em si mesma, ambígua, motivada, autoritária, despolitizadora, fragmentária, unidirecional, vertical, ambivalente, dissimulada, indefinida, substitutiva, deslizante, avaliativa; exposição do oculto mas próximo; produção discursiva sempre trágica, erótica, violenta, ridícula, insólita,



grotesca ou fantástica; [...]

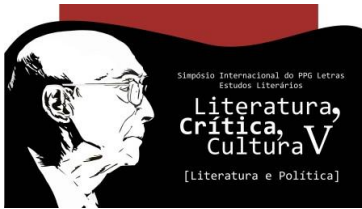
Ciro Marcondes Filho (1989, p. 15), caracterizando a prática sensacionalista, destaca: “Os escândalos, sexo e sangue compõem o conteúdo dessa imprensa [...] como as mercadorias em geral, interessa ao jornalista de um veículo sensacionalista o lado aparente, externo e atraente do fato. Sua essência, seu sentido, sua motivação ou sua história estão fora de qualquer cogitação.”

Os *faits divers* podem ser uma espécie de pequena história do cotidiano, sem grande alcance. Longe da importância política, econômica ou social das grandes notícias da atualidade, os *faits divers* confinam-se a um espaço de significação menos global, mais próximos da vida das pessoas. Trazem a público pequenas coisas da vida de pessoas comuns ou a vida cotidiana e privada de celebridades – a sua família, casamento, amigos, constituindo-se numa representação do extraordinário ordinário. Citado por Angrimani(1994, p.26), Georges Auclair o pontua da seguinte forma:

O *fait divers*, como informação auto-suficiente, traz em sua estrutura imanente uma carga suficiente de interesse humano, curiosidade, fantasia, impacto, raridade, humor, espetáculo, para causar uma tênue sensação de algo vivido no crime, no sexo e na morte. Conseqüentemente, provoca impressões, efeitos e imagens [...]. A intenção de produzir o *efeito de sensacionalismo* no *fait divers* visa atrair o leitor [...] para ser consumido ou reconhecido como espetacular, perigoso, extravagante, insólito, por isso, atraente.

E foi nos *faits divers*, freqüentes no cotidiano da editoria de polícia, onde começou aos 13 anos, no jornal A Manhã, que Nelson Rodrigues ingressou na sua produção de ficcionista. Sua primeira matéria tratava de um atropelamento.

Eu me torturei como Flaubert fazendo uma linha de Salambô. E a prosa saiu-me concisa, precisa, objetiva, como a atual. [...] “Pardo, solteiro”. [...] “Pardo, solteiro, foi colhido”. Ninguém era simples e crassamente atropelado, e sim “colhido”. “Colhido e morto”, parei. Tinha uma dúvida: - “Colhido e morto por um automóvel” parecia-me escasso e frouxo. [...] Faltava algo. Desde que me destinaram à reportagem policial, eu andava lendo, relendo e meditando as notas de atropelamento. Puxo pela memória. E, de repente, baixa uma luz e completo a frase: - “Colhido e morto por um automóvel em disparada”. [...] Desde a primeira audição de “Danúbio azul” que a nota de atropelamento é espantosamente igual a si mesma. [...] E, súbito, brota uma idéia que a mim próprio surpreendeu. No Brasil, quando alguém morre na rua, aparece uma vela acesa ao lado do cadáver. [...] Primeiro, eram só a vela e a respectiva luz. Em seguida, comecei a enriquecer a idéia. Podia dizer que uma senhora, vestida de preto, acendera uma vela, etc. etc. “Senhora de



ISSN: 1983-8379

preto” era bom. Ou, em vez de “senhora”, mulher de preto? Mulher, mulher. Fosse como fosse, era a primeira vez, absolutamente a primeira vez, em que se punha uma vela numa nota de atropelamento. Faltava muito pouco para concluir a notícia. Bastava um empurrão e pronto. Mas comecei a duvidar de mim mesmo. Mais tarde, fazendo meus textos teatrais, sentiria, por vezes, o mesmíssimo medo de trair uma rotina sagrada. E terminei limpa e honradamente assim: - *O chauffeur fugiu*”. Foi essa a minha primeira pusilanimidade de ficcionista (RODRIGUES, 1999, p. 190-191).

Em pouco tempo, deixou de ser, como ele próprio afirmava, “apenas do repórter do atropelamento.” Especializou-se em descrever pactos de morte entre jovens namorados, tão constantes naquela época.

Escrevera sobre o pacto de Pereira Nunes uma boa meia página. Desta vez, mais seguro de mim mesmo, inundei de fantasia a matéria. Notara que, na varanda da menina, havia uma gaiola com um canário. E fiz do passarinho um personagem obsessivo da história. Descrevi a cena: - a menina, em chamas, correndo pela casa, e o passarinho, na gaiola, cantando como um louco. E era um canto áspero, irado, como se o canarinho estivesse entendendo o martírio da dona. E fiz a coincidência: - enquanto a menina morria no quintal, o pássaro emudecia na gaiola. Quase, quase matei o canário. Seria um efeito magistral. Mas como matá-lo se a rua inteira ia vê-lo, feliz, vivíssimo, cantando como nunca, na sua irresponsabilidade radiante? O bicho sobreviveu. E foi um sucesso no dia seguinte. Lembro-me de que me perguntaram muito: - “Quem escreveu a história do passarinho?” Eu era apontado. Muitos vinham me perguntar: - “Mas aquilo foi verdade mesmo?” Respondia, cínico: “Claro!”[...] Hoje, a reportagem de polícia está mais árida do que uma paisagem lunar. Lemos jornais dominados pelos idiotas da objetividade. O repórter mente pouco, mente cada vez menos. [...] Daí por que a maioria foge para a televisão. A novela dá de comer à nossa fome de mentira (RODRIGUES, 2004, p. 205).

Como o próprio dramaturgo admitia, o exercício cotidiano do jornalismo, principalmente como repórter de polícia, foi decisivo na sua vida e no seu modo de escrever para o teatro. Em entrevista à Revista Escrita (apud Silva, 2008), Nelson Rodrigues é taxativo:

Influi e muito no meu teatro, essa experiência, essa vivência jornalística. Inclusive no próprio diálogo. Era a palavra viva, sem pose, sem impostação. E influi também nos temas. Desde garoto eu era um deslumbrado com a morte [...]. Tudo isso é uma experiência, primeiro, da minha infância profunda, segundo, da minha iniciação jornalística.

Mas de que forma é possível identificar as marcas da escrita jornalística na escrita dramática que Nelson admite acontecer?

Tendo em vista a formulação teórica sobre o jornalismo, aqui já apresentada, e a análise de três peças psicológicas de Nelson Rodrigues, *Vestido de Noiva*, *Viúva*, *porém*



honesto e *Anti-Nelson Rodrigues*, é possível dizer que a identificação se dá através das técnicas jornalísticas e dos temas do sensacionalismo.

A linguagem

O primeiro ponto de contato do jornalismo com a obra dramaturgica de Nelson Rodrigues se dá a ver através da linguagem. O diálogo é ágil, simples e direto. Em tudo semelhante ao que preconiza a técnica para a constituição de um texto jornalístico. Segundo os manuais, a linguagem deve ser objetiva, clara, precisa, exata.

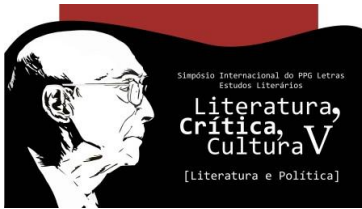
O texto do jornal deve ter estilo próximo da linguagem cotidiana, sem deixar de ser fiel à norma culta, evitando erros gramaticais, gíria, vulgaridade e deselegância. Escolha a palavra mais simples e a expressão mais direta e clara possível, sem tornar o texto impreciso. Palavras difíceis e construções rebuscadas dificultam a comunicação e tornam o texto pedante [...] (FOLHA DE SÃO PAULO: Manual da Redação, 2006, p. 77).

Em Nelson Rodrigues, a fidelidade a esses princípios é inexpugnável. Nessa passagem de *Viúva, porém honesto*, quando DR. J.B. vai explicar como começou o drama de sua filha, Ivonete, o texto é construído sem sortilégios, sem palavras rebuscadas. As construções frasais obedecem à ordem direta, o uso de adjetivos é escasso.

DR. J.B – Primeiro, ouçam mais esta – um fato que alterou, mudou toda a minha vida. Um dia, minha filha amanheceu febril. Nada de importante. Um resfriado bobo. Apenas coriza à-toa, só. Mas pelo sim, pelo não, mandei a menina ao médico da família, de toda a confiança. Uma tia Solteirona foi levá-la [...] (RODRIGUES, 2004, p. 191).

Além disso, há na escrita dramaturgica rodrigueana, uma roteirização baseada nas formas de composição da notícia jornalística que se dá, geralmente, a partir do *lead*, ou seja, um texto que responda às perguntas: o que, quem, como, quando, onde, por que?

Em *Vestido de noiva*, embora a trama se complique, pois há vários planos superpostos, a forma de *lead* também pode ser percebida quando se toma por base o plano da realidade, que é justamente aquele em que o jornalista se baseia para escrever a matéria: **o que?** um



ISSN: 1983-8379

atropelamento; **como?** atravessou na frente do bonde e foi atropelada por um automóvel; **quem?** Alaíde; **onde?** perto do relógio da glória; **quando?** acabou de acontecer.

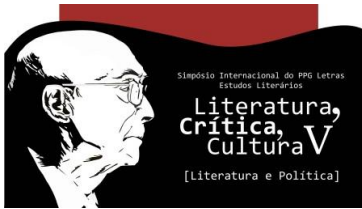
O próprio diálogo que há entre os informantes e os repórteres dos dois jornais que são comunicados da tragédia, dão conta dessa estrutura de forma bem clara:

PIMENTA- É o *Diário*?
REDATOR- É.
PIMENTA- Aqui é o Pimenta.
CARIOCA-REPÓRTER- É *A Noite*?
PIMENTA- Um automóvel acaba de pegar uma mulher.
REDATOR D'A NOITE- O que é que há?
PIMENTA- Aqui na Glória, perto do relógio.
CARIOCA-REPÓRTER- Uma senhora foi atropelada.
REDATOR DO *DIÁRIO*- Na Glória, perto do relógio?
REDATOR D'A NOITE- Onde?
CARIOCA-REPÓRTER- Na Glória.
PIMENTA- A assistência já levou.
CARIOCA-REPÓRTER- Mais ou menos no relógio. Atravessou na frente do bonde.
REDATOR D'A NOITE- Relógio.
PIMENTA- O chofer fugiu.
REDATOR DO *DIÁRIO*- O.k.
CARIOCA REPÓRTER- O chofer meteu o pé.
PIMENTA- Bonita, bem vestida.
REDATOR D'A NOITE- Morreu?
CARIOCA-REPÓRTER- Ainda não. Mas vai (RODRIGUES, 2004, p. 90-91).

E assim a história vai se desenrolar a partir de um dos elementos do *lead*. Nesse caso, o grande mistério fica em torno do **por que?** Por que teria acontecido tal acidente? Seria mesmo um atropelamento, uma fatalidade, ou um suicídio? E é essa a resposta que a trama persegue sem, no entanto, conseguir uma resposta definitiva, como fica claro nessa passagem em que Lúcia (irmã de Alaíde que morrera atropelada) e Pedro (marido da vítima e ex-namorado de Lúcia) falam da morte de Alaíde.

LÚCIA (*impressionadíssima, agora para Pedro*) – Agora, quando penso em Alaíde, só consigo vê-la de noiva.
PEDRO (*taciturno*) – Foi isso que ela disse, só?
LÚCIA (*sombria*) – Só. Previa que ia morrer!
PEDRO (*com certa ironia*) – Isso também nós prevíamos.
LÚCIA – Você diz “nós”!
PEDRO (*afirmativo*) – Digo, porque você também previa. (*pausa*) Previa e desejava. Apenas não pensamos no atropelamento. Só (RODRIGUES, 2004, p. 134).

As manchetes



A influência jornalística, notadamente dos *faits divers*, como já foi dito, na obra teatral de Nelson Rodrigues pode ser sentida, literalmente, à primeira vista. Justamente através das marcas de superfícies discursivas, ou seja, dos títulos com os quais batizava suas obras: verdadeiros arremedos de manchetes sensacionalistas.

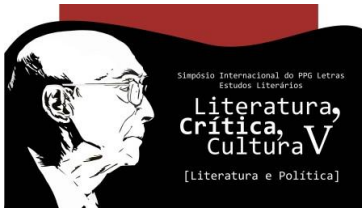
Primeiro contato do leitor/espectador com o texto/espetáculo os títulos (assim como as manchetes dos jornais sensacionalistas) procuram manter a curiosidade acerca do material e não resumem o conteúdo da obra de forma clara, linear. Ao contrário, são sentenças autônomas que autor delega ao leitor. Ao mesmo tempo em que supõe que elas se remetam à cultura implícita daqueles que as estão consumindo, são capazes de lançar o leitor a conteúdos precisos de informação sobre acontecimentos singulares identificados. Rosa Nívea Pedroso aponta para o processo de construção das manchetes nos jornais sensacionalistas:

As manchetes são apelativas e atrativas porque a sua mensagem apresenta alto grau de originalidade e de imprevisibilidade, muita surpresa e impacto (ou atração) com palavras que destacam o aspecto mais sugestivo do acontecimento [...]; cria-se, assim, uma expectativa fantasiosa em torno de personagens anônimas (2001, p. 81).

Vestido de noiva, Viúva, porém honesta e Anti-Nelson Rodrigues deixam apenas rastros capazes de lançar o leitor à obra. Assim como acontece nas manchetes dos jornais, os títulos das obras rodrigueanas contempladas nessa pesquisa servem como catapultas, levando o leitor a se aventurar no universo discursivo do autor, sem saber a quais riscos e recompensas estará submetido.

A institucionalização da marginalidade

A construção do discurso de um jornal sensacionalista, assim como da obra de Nelson Rodrigues, parece obedecer a mapas culturais. Sabe-se que esse tipo de imprensa é voltado, sobretudo, para as populações que vivem à margem – seja ela social, econômica ou cultural. Portanto, o jornal sensacionalista torna-se muito mais que um produto de informação, uma mercadoria. Trata-se de um bem simbólico, que incorpora determinada matriz cultural e

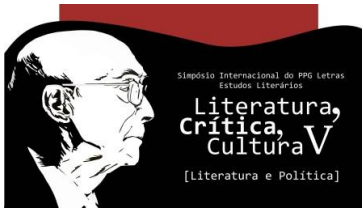


estética, pautada, sobretudo, pela dramaticidade. Uma matriz que vai tornar visíveis determinados atores, conflitos e espaços.

Dessa forma, entre as características que aproximam a obra dramaturgica de Nelson Rodrigues de um jornal sensacionalista está a institucionalização do universo marginal. Há uma espécie de rotinização de personagens e situações capazes de agregá-los, ainda que sejam julgados e condenados, a um universo social mais amplo e reconhecido. “O universo social marginal produzido permite à pessoa extraviada da ordem retornar à realidade de sua vida cotidiana. Realidade essa que é socialmente definida e encarnada por pessoas ou grupos sociais que servem como definidores do real” (PEDROSO, 2001, p. 98).

Em *Vestido de noiva*, quatro personagens (os protagonistas) são típicos dessa situação: Pedro, o marido canalha, empresário, rico, cafajeste, que é infeliz no casamento e trai a esposa com a própria cunhada (“PEDRO – Então o homem é um vilão autêntico!” RODRIGUES, 2004, p. 114); Alaíde, a mulher infeliz no casamento, que roubou o namorado da irmã, sonha com a liberdade sexual e quer ser meretriz (“ALAÍDE – Não disse? Mas se eu fugisse, se me transformasse numa Madame Clessi? [...] (*exaltada*) Vou abandonar você, fugir daqui! Quero ser livre, meu filho! Livre!” (RODRIGUES, 2004, p. 97 e 100); Lúcia, a mulher infeliz, pois sente-se traída pela irmã que lhe roubou o namorado e vai se casar com ele, é fria, calculista e trai a irmã com o próprio cunhado (“MULHER DE VÉU [Lúcia] – Você roubou meus namorados. Mas eu vou lhe roubar o marido. [...] Você pode morrer minha filha. [...] Você acha que eu não posso matar você?” (RODRIGUES, 2004, p. 111); e, finalmente, Madame Clessi, a caftina, corruptora de menores e vítima da violência, tanto física, quando é morta pela namorado, quanto psicológica, quando sofre com os diversos tipos de preconceito (“CLESSI [...] As mulheres só deviam amar meninos de 17 anos! [...] Eu não sou direita, mas digo. Não escondo” (RODRIGUES, 2004, p. 111 e 129).

Em *Viúva, porém honesta*, pode-se dizer que o autor não economizou. Um dos protagonistas, DR. J.B. é o empresário, rico, mau patrão, explorador, machista, pai superprotetor e que se acha o centro do mundo (“DR. J.B. – Ainda não acabei, Pardal. Responde, eu sou importante aqui no Brasil? Eu mando e desmando? ou, pelo contrário, sou um fósforo apagado? [...] PARDAL – O senhor nomeia até ministro pelo telefone” (RODRIGUES, 2004, p. 180).



ISSN: 1983-8379

No texto, a filha de J.B., Ivonete, é um personagem que incorpora vários traços do que se pode chamar de marginalidade: com tendências homossexuais, pois é apaixonada pela colega de colégio interno; casa-se por interesse, pois tem que arrumar um pai para o suposto filho; é adúltera, pois trai o marido na lua-de-mel num verdadeiro bacanal; é cínica, pois resolve ser fiel ao marido morto sem nunca tê-lo honrado em vida.

IVONETE – Papai, eu vou dormir com quem?

DR. J.B. – Com teu marido!

IVONETE – Deus me livre!

DR. J.B. – Mas é o normal, o direito!

IVONETE – Não quero marido, quero amante! (RODRIGUES, 2004, p. 207).

Mas o desfile de personagens que vivem à margem é extenso. Dorothy Dalton, o crítico de teatro, com nome de mulher, escolhido para se casar com Ivonete, é um jovem homossexual e delinqüente, foragido do reformatório: "PARDAL – O que é que você sabe fazer? Antes de ir para o SAM o que é que você fazia? DOROTHY DALTON – Raspava pernas de passarinho a canivete! (RODRIGUES, 2004, p. 190).

O elenco de *Viúva, porém honesta* é mesmo pródigo em personagens que freqüentam também o universo das páginas sensacionalistas. Pardal, "o jornalista de viseira" é o exemplo do expropriado pelo sistema capitalista. Humilhado pelo chefe, por quem é assediado moral e sexualmente, não é apenas uma vítima. O puxa-saco também tem papel decisivo na trama:

PARDAL – Tive uma idéia, e luminosa. Vem cá, ó...como é teu nome?

FUGITIVO – Dorothy Dalton.

PARDAL – Bolei uma idéia, Dorothy Dalton. Vamos falar com o nosso diretor, que é uma mãe, um caráter! Mas não fala, fica só ouvindo, e deixa eu falar. (*vão ao encontro do dr. J.B.*) – Esse cara fugiu do SAM e...

DR. J.B. – Entrega à polícia!

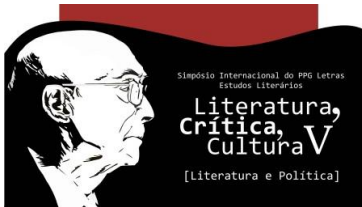
PARDAL – Tive uma idéia melhor, diretor. É um troço maquiavélico. Que tal se a gente pegasse esse cara para fazer demagogia sórdida?

DR. J.B. – Bem sórdida?

PARDAL – É simples: a gente apanha o Dorothy Dalton e faz-se a recuperação do bicho.

DR. J.B. – Isso é irrecuperável!

PARDAL – Também acho, mas não tem importância. O que interessa é a onda contra o SAM e a nosso favor. Ficaria demonstrado que o SAM, em vez de corrigir, corrompe. Ao passo que nós – veja bem – nós passaríamos pelos salvadores de uma besta como essa. Dá-se um emprego, um emprego qualquer e faz-se a demagogia (RODRIGUES, 2004, p. 189 e 190).



ISSN: 1983-8379

Não bastassem esses três personagens, há toda a legião convocada por DR. J.B. para resolver o problema da filha: Dr. Lupicínio, o psicanalista “que tem no consultório até vitrola caça-níqueis, com discos de churrascaria” (RODRIGUES, 2004, p. 182); Diabo da Fonseca, o belzebu com carteirinha profissional; Madame Cri-Cri, a prostituta que se considera tão terapeuta quanto o psicanalista, pois ambos tratam do sexo e fazem dele o seu “ganha pão”; Dr. Sanatório, o otorrinolaringologista que é convocado porque “ninguém ama sem ouvidos, nariz e garganta” (RODRIGUES, 2004, p. 183), além disso, usa um travesseiro como barriga, pois isso infunde respeito e confiança.

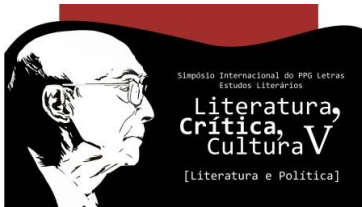
Finalmente, em *Anti-Nelson Rodrigues*, também pode se constatar a emergência de personagens condenados à segregação social, econômica e cultural. O principal deles é Oswaldinho, playboy que não quer trabalhar; ladrão, que rouba jóias e o dinheiro da mãe; mentiroso, que chantageia o pai com cartas anônimas, e cafajeste, que quer as mulheres apenas para o sexo e depois as abandona:

OSWALDINHO – Você não sabe, você não viu. Com as outras, fui cínico e gostaram do meu cinismo; fui sórdido e gostaram da minha sordidez. Fiz com mulher coisas que nem posso confessar. (*Oswaldinho, já de camisa e gravata, sobe na cama. Ferocidade exultante*) Eu digo para elas: “Agora roda de quatro. Vai. Roda de quatro.” E elas fazem voltas de quatro [...] Houve uma que rodou meia hora. Começou a chorar. Ficava aquela baba pendurada [...] (RODRIGUES, 2004, p. 254).

Portanto, ao nomear e estruturar o mundo social marginal, Nelson Rodrigues, assim como acontece nos jornais sensacionalistas, integra a realidade desses diversos tipos ao cotidiano, fazendo com que se minimize a ameaça deles advinda, pois, se tomados isoladamente, ameaçam a existência da ordem natural e aceita da sociedade. Entretanto, quando integrados a partir da forma rodrigueana, são capazes de fascinar e serem reconhecidos.

A temática sensacionalista

No *fait divers*, as proteções da vida normal são rompidas pelo acidente, catástrofe, crime, paixão, ciúmes, sadismo. O universo do *fait divers* tem em comum com o imaginário (o sonho, o romance, o filme) o desejo de enfrentar a ordem das coisas, violar os tabus, levar ao limite a lógica das paixões.



A descrição de Edgar Morin em *L'esprit du temps* (apud ANGRIMANI, 1994, p. 26) quando fala dos *faits divers*, ou seja, aos elementos que vão servir de escopo para estruturação do jornalismo sensacionalista, parece se referir com precisão à temática da obra rodrigueana.

Nas três peças psicológicas analisadas nessa pesquisa, *Vestido de noiva*, *Viúva, porém honesta* e *Anti-Nelson Rodrigues*, os temas não são outros. Sexo, violência e morte caminham juntos em direção à violação dos tabus, desafiam a ordem estabelecida, a moral, buscam o insólito, o extravagante.

O sexo

O sexo chega a ser o tema central de pelo menos dois textos: *Vestido de noiva* e *Viúva, porém honesta*.

Na peça de 1943, as protagonistas Alaíde e Madame Clessi formam um duplo. Ou seja, a primeira, moça de família que, entretanto, rouba o namorado da irmã e casa-se com ele, é completamente obcecada pela vida de Madame Clessi, uma caftina de muitos amantes, identificando-se com ela naquilo que considera como a liberdade para amar, aquela capaz de romper as normas estabelecidas pela sociedade.

ALAÍDE (*animada*) – Pedro mandou reformar tudo, pintar. Ficou nova, a casa. (*noutro tom*) Ah! eu corri ao sótão, antes que mamãe mandasse queimar tudo!

CLESSI – Então?

ALAÍDE – Lá vi a mala – com as roupas, as ligas, o espartilho cor-de-rosa. E encontrei o diário. (*arrebata*) Tão lindo, ele!

CLESSI (*forte*) – Quer ser como eu, quer?

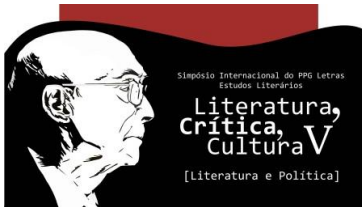
ALAÍDE (*veemente*) – Quero, sim. Quero.

CLESSI (*exaltada, gritando*) – Ter a fama que eu tive. A vida. O dinheiro. E morrer assassinada?

ALAÍDE (*abstrata*) – Fui à biblioteca ler todos os jornais do tempo. Li tudo!

CLESSI (*transportada*) – Botaram cada anúncio sobre o crime! Houve um repórter que escreveu uma coisa muito bonita! (RODRIGUES, 2004, p. 95)

Em torno do sexo se desenrola o eixo central da peça. Pedro, o marido de Alaíde, deseja a irmã dela, Lúcia. E por não poder possuí-la de outro modo, senão pelo casamento, que ambos planejam a morte da irmã.



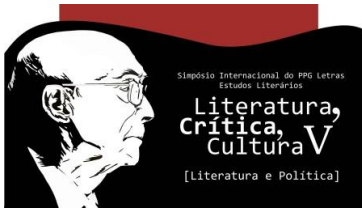
ISSN: 1983-8379

PEDRO (*insinuando*) – Quem é o culpado?
LÚCIA (*espantada*) – Eu, talvez!
PEDRO (*enérgico*) – Você, sim!
LÚCIA (*espantada*) – Tem coragem...
PEDRO- Tenho. (*com veemência*) Quem foi que disse: “Você só toca em mim, casando!” Quem foi?
LÚCIA – Fui eu, mas isso não quer dizer nada!
PEDRO (*categórico*) – Quer dizer tudo! Tudo! Foi você quem me deu a idéia do “crime”! Você!
[...]
LÚCIA – É inútil. Não serei de você, nem de ninguém. Você nunca me tocará, Pedro.
PEDRO – Você diz isso agora!
LÚCIA – Jurei que nem um médico veria o meu corpo (RODRIGUES, 2004, p. 134-135).

Quando se fala em Madame Clessi, a caftina, o sexo não é só atributo profissional de uma das personagens centrais, mas, assim como para Alaíde, foi o que lhe custou a vida. Mas, “a mulher de vida fácil”, não era admirada por Alaíde apenas porque infringia as normas morais, mas violava tabus. Ao ser amante de um menino de apenas 17, Clessi enfrentava a interdição do incesto, uma vez que o amante tinha idade para ser seu filho.

CLESSI (*carinhosa e maternal*)- Eu gosto de você porque você é tão criança. Tão criança!
FULANO (*suplicante*)- Vai? Vamos ao pequenique, amanhã?
CLESSI (*negligente*)- Onde é ?
FULANO- Paquetá. Todo mundo vai na barca das dez...
CLESSI- Não.
FULANO (*suplicante*)- Amanhã é domingo!
CLESSI (*sem lhe dar atenção*) Tão branco – 17 anos! As mulheres só deviam amar meninos de 17 anos!
[...]
ALAÍDE- Mais bonito é ser assassinada por um menino. Um colegial! (*noutro tom*) Ele usava uniforme cáqui?
CLESSI (*doce e evocativa*) – De dia sim. De noite, não.
ALAÍDE – Eu queria ter amado um menino. O seu tinha 17 anos? (*a outra confirma*) Devia ser muito branco (RODRIGUES, 2004, p. 111 e 120).

Em *Vestido de noiva*, o sexo, que nesse espetáculo se traduz numa dimensão trágica associada à violência e à morte, aparece também quando se fala de personagens secundárias, como as mulheres que Alaíde vê em seu delírio no bordel onde morava Madame Clessi e são assim descritas na marcação de cenas: “(Luz em resistência no plano da alucinação. Três mesas, três mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes e compridos.



ISSN: 1983-8379

Decotes. Duas delas dançam ao som de uma vitrola invisível, dando uma sugestão lésbica [...]” (RODRIGUES, 2004, p. 89).

Em *Viúva, porém honesta*, o sexo novamente é tema central da peça. Entretanto, dessa vez, a situação ganha conotação cômica, para não dizer grotesca. A história se passa em torno da jovem Ivonete, que não quer mais “sentar-se”, uma vez que prometera, na sepultura do marido, traído na lua-de-mel, que lhe seria fiel até o resto dos dias.

DR. J.B.- Seu Pardal, o senhor telefonou para o cemitério?

PARDAL- Sim, mestre, telefonei.

DR. J.B.- Minha filha já sentou?

PARDAL- Não!

DR. J.B.- Ainda não sentou?

PARDAL- Continua de pé!

DR. J.B. (desvairado)- Todas as mulheres sentam, menos minha filha, e por quê?(RODRIGUES, 2004, p. 179)

Para falar de sexo na peça, Nelson Rodrigues convoca uma legião de especialistas: um psicanalista (Dr. Lupicínio), um otorrino (Dr. Sanatório), uma ex-cocote (Madame Cri-Cri) e, é claro, o satanás em pessoa (Diabo da Fonseca). Cada um em sua área, mas todos entendidos no mesmo assunto.

DR. J.B.- E eu chamei vocês, porque sempre tive a mania de especialistas. Quando minha filha casou, toda sua primeira noite, de fio a pavio, foi orientada por especialistas.

MADAME CRI-CRI- Mulher também deve ser orientada no adultério!

DIABO DA FONSECA- Madame, a senhora é um crânio!

DR. J.B.- Agora, na sua viuvez, eu recorro novamente aos técnicos. Cada um dos presentes tem, no caso, uma autoridade óbvia. Por exemplo, madame Cri-Cri. Contemporânea do Kaiser, de Mata-Hari, da febre amarela, sabe tudo, não sabe, madame?

MADAME CRI-CRI- Dou os meus palpites!

DR. J.B.- Hoje, tem casas até em Istambul. Nosso amigo psicanalista vive do sexo. O otorrino parece não ter nada com o peixe. Engano. Ninguém ama sem ouvidos, nariz e garganta. Quando ao nosso amigo Belzebu, quem discutiria, sim, quem?, a sua autoridade sexual milenar? Fala- tu não és perito em amor, em mulher, Belzebu?

DIABO DA FONSECA- Bem. Eu não me considero nenhum Bocage, mas me defendo.

DR. LUPICÍNIO- Acho que já vi o Diabo nalguma revista da praça Tiradentes!

DR.J.B.- Ora, no meu fraco entender, a viuvez é um problema de sexo, ou não é?

DR. LUPICÍNIO- Admitamos.

DR. J.B.- E se é, vocês, que são donos da matéria, madame com seu tráfico de brancas, dr. Lupicínio com seu consultório de *boîte*, dr. Sanatório com sua bossa, vocês vão liquidar o caso de minha filha. Entendidos? (RODRIGUES, 2004, p. 183).

Entre os personagens secundários na trama, uma tia solteirona de Ivonete encarna a própria beata ávida por sexo.

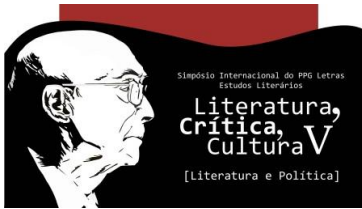
TIA SOLTEIRONA- Madame, a senhora teve muitos amantes?
MADAME CRI-CRI- Assim, assim.
TIA SOLTEIRONA- Quantos?
MADAME CRI-CRI- Três mil e quinhentos.
TIA SOLTEIRONA- Só?
MADAME CRI-CRI- Fora os avulsos!
[...]
TIA SOLTEIRONA- Eu não quero filho!
DR. LAMBRETA- O que é que você quer?
TIA SOLTEIRONA (berrando)- Quero 3.500 amantes! (RODRIGUES, 2004, p. 203)

Entretanto, as cenas mais grotescas da peça e que são, claro, alusivas ao sexo, dizem respeito ao adultério. Em dois momentos: o primeiro consagrado na lua-de-mel:

PARDAL – Pode começar, d. Ivonete!
IVONETE – Com o meu marido, não!
PARDAL – Mas ó, d. Ivonete! Se não for com seu marido, há de ser com quem, d. Ivonete?
PARDAL – Comigo?
[...] DR. J.B. – Pardal!
PARDAL – Presente!
DR. J.B. – Submeta-se!
PARDAL – Sempre!
[...] IVONETE (*cantarola dando passos de dança infantil*) – Eu vou prevaricar, eu vou prevaricar!
[...] DIABO DA FONSECA – Ivonete de Albuquerque Guimarães, é por sua livre e espontânea vontade que deseja trair o seu marido, o crítico teatral Dorothy Dalton?
IVONETE – Mas claro!
DIABO DA FONSECA – Pardal não sei de quê, é por sua livre e espontânea vontade que deseja prevaricar com Ivonete de Albuquerque Guimarães? (RODRIGUES, 2004, p. 209-211).

O segundo quando Diabo da Fonseca faz o ex-marido de Ivonete ressuscitar para ser traído novamente.

DIABO DA FONSECA – Já que é assim, eu vou fazer, aqui uma despreziosa mágica: vem, Dorothy Dalton, vem das profundas do inferno, vem aparece, Dorothy Dalton...
(*Todos se voltam. Então, há uma explosão de magnésio e surge o Dorothy Dalton.*)
DR. J.B. – Milagre!
DIABO DA FONSECA (rápido, agarra Ivonete. Abraça a menina) – Vê a minha classe: ressuscitei teu marido. Ele está vivo. Segura, apalpa. Vivo e imbecil como qualquer outro. Podes traí-lo, não é, e aqui, com teu querido Belzebu, não é, minha bichinha? (RODRIGUES, 2004, p. 216)



ISSN: 1983-8379

O sexo, é claro, é também um dos temas centrais de *Anti-Nelson Rodrigues*. Oswaldinho, o playboy, rico, filho de empresário, é o típico canalha que usa as mulheres apenas para o sexo.

OSWALDINHO – Leleco, diz à tal Joice que.

LELECO – Não pode ser assim. Não é como as outras.

OSWALDINHO – Todas são como as outras.

LELECO – É preciso um romancezinho.

OSWALDINHO – Deixa de ser burro. Você mudou, rapaz. Esse de cantar mulher não existe, sua besta. O sujeito leva para um motel de alta rotatividade. E elas vão. E então, faz o seguinte: manda essa pequena ao meu gabinete (RODRIGUES, 2004, p. 239).

Até mesmo Salim Simão, pai de Joice, o jornalista aposentado de moral ilibada, confessa seus arroubos sexuais:

SALIM (*arquejante*) – Não me interrompe. Estou contando isso pra teu bem. O Gildo Lopes tomou a minha confissão. E sabe o que eu confessei, eu, Salim Simão? Confessei os meus 18 abortos. Dezoito! Nos meus vinte, vinte e poucos anos, até trinta, não havia pílulas. As garotas que pegava ficavam grávidas e eu mandava tirar. Eu só sabia dizer: - “Tira, tira” [...] Vou acabar, mas quero te lembrar: - *o sexo é uma selva de epiléticos*. Mas não é isso que eu queria dizer. O que eu queria dizer é que “*o sexo nunca fez um santo. O sexo só faz canalhas*” (RODRIGUES, 2004, p. 247 e 248).

Mas o sexo em *Anti-Nelson Rodrigues* não está apenas ligado à libertinagem. É também usado como forma de chantagem, nas cartas que Oswaldinho escreve ao pai, Gastão, anonimamente.

GASTÃO – A carta anônima começa sempre assim: “Meu prezado chifrudo.” [...] E não pense que é o único insulto. Pelo contrário, esse é o insulto mais delicado. Nunca se disse de um homem, Tereza – nunca! – o que a carta anônima diz de mim. Me chama de pederasta, o diabo (RODRIGUES, 2004, p. 233).

E é ainda fonte de infelicidade para o casal Gastão e Tereza, que não consegue se entender e arrasta um casamento infeliz:

GASTÃO - Minha mulher. Um momento. Não vamos gritar. Você reparou que nós perdemos a vergonha dos vizinhos, dos criados? Todo mundo, neste edifício, ouve nossas discussões!

[...]

TEREZA – [...] Fracassei como mulher. Teu pai não gosta de mim, nem gostou

nunca [...].

[...]

GASTÃO (*de costas para a mulher, falando com pouca voz*) – Que mulher é você? (*como se falasse para si mesmo*) É a tal que não ama, nem se deixa amar. Por causa dos nossos bate-bocas, eu fui hoje ao dr. Murad, tirar um eletro. (*vira-se para a mulher*) E o dr. Murad me disse: - Não se aborreça, não se aborreça. Não me aborrecer se tenho essa mulher e esse filho? [...] (RODRIGUES, 2004, p. 226, 228 e 234)

A violência

A violência na obra dramaturgica de Nelson Rodrigues, assim como no jornalismo sensacionalista, passa também pela questão física. De modo geral, ela se concentra na criminalidade e seus efeitos, talvez porque os danos materiais e físicos sejam visíveis.

Em *Vestido de noiva*, Nelson Rodrigues lança mão desse tipo de ocorrência, ingrediente precípua do *fait divers*:

ALAÍDE (*num tom sinistro e inesperado*) – Tem alguém querendo me matar.

CLESSI – Isso já sei. O que eu quero saber é como você matou Pedro. Como foi?

[...]

VOZ DE ALAÍDE (*microfone*) Eu bati aqui detrás, acho que na base do crânio. Ele deu arrancos antes de morrer, como um cachorro atropelado.

VOZ DE CLESSI (*microfone*) Mas como foi que você arranhou o ferro?

VOZ DE ALAÍDE (*microfone*) Sei lá! Apareceu (*noutro tom*) Às vezes penso que ele pode estar vivo! Não sei de nada, meu Deus! Nunca pensei que fosse tão fácil matar um marido (RODRIGUES, 2004, p. 98 e 100).

Entretanto, há um outro tipo de violência que acarreta prejuízos igualmente graves: a psicológica, que funciona de várias formas, uma delas como instrumento de ostentação de poder. Nessa cena inicial de *Vestido de noiva*, as mulheres do bordel de Madame Clessi exercem o poder sobre Alaíde não lhe dando a informação que ela procura:

ALAÍDE (*nervosa*) – Quero falar com madame Clessi! Ela está?

(*Fala à 1ª mulher que, numa das três mesas, faz “paciência”. A mulher não responde.*)

ALAÍDE (*com angústia*) – Madame Clessi está – pode me dizer?

ALAÍDE (*com ar ingênuo*) – Não responde! (*com doçura*) Não quer responder?

(*Silêncio da outra.*)

ALAÍDE (*hesitante*) – Então perguntarei (*pausa*) àquela ali.

(*Corre para as mulheres que dançam.*)

ALAÍDE – Desculpe. Madame Clessi. Ela está?

(*2ª mulher também não responde*)

ALAÍDE (*sempre doce*) – Ah! também não responde?

(*Hesita. Olha para cada uma das mulheres. Passa um homem, empregado da casa, camisa de malandro. [...] Alaíde corre para ele.*)



ALAÍDE (*amável*) – Podia-me dizer se madame...

(*O homem apressa o passo e desaparece.*)

ALAÍDE (*com desapontamento infantil*) – Fugiu de mim! (no meio da cena, dirigindo-se a todas, meio agressiva) Eu não quero nada demais. Só quero saber se madame Clessi está! (RODRIGUES, 2004, p. 89 e 90)

Em *Viúva, porém honesta*, a violência psicológica também significa uma forma de exercer o poder sobre o outro. O fato da filha de DR. J.B. recusar-se a sentar depois da morte do marido é uma espécie de violência. Dessa forma, ela mantém todos sob seu domínio. E, assim como no jornalismo sensacionalista, a violência se reveste de outro caráter: o escárnio.

PARDAL – E a *manchete*, doutor?

DR. J.B. – *Manchete?*

PARDAL – Onde devo pôr o país?

DR. J.B. – Que país?

PARDAL – O Brasil.

DR. J.B. – Ponha o Brasil à beira do abismo, seu Pardal!

PARDAL – Outra vez?

DR. J.B. – Outra vez e sempre! Ou você ignora que minha filha é uma viúva? E não uma viúva sentada, como há milhares, há milhões! Antes de fazer suas *manchetes*, pense na viuvez de minha filha, Pardal!

PARDAL – Tem razão, mestre! (RODRIGUES, 2004, p. 180)

Em *Anti-Nelson Rodrigues*, a questão é colocada de forma bastante clara. Através das cartas anônimas que Oswaldinho manda a seu pai, Gastão, fica claro o objetivo do filho em manter o pai sob terror psicológico. Primeiro por não assinar as correspondências. Depois, pelo que escreve nas cartas:

GASTÃO – [...] Acontece com meu filho uma coisa que. Engraçado, cada olho de meu filho olha de uma maneira diferente. Um olho pode ser doce e outro cruel, assassino.

[...]

GASTÃO (*meio alado, sem ouvi-la*) – Ontem meu filho me olhou como se. E não estou bêbado, Tereza. Meu filho me olhou como se desejasse a minha morte. Fique sabendo que Oswaldinho.

TEREZA (*sofrida*) – Você diz Oswaldinho, nunca Oswaldinho. Não faz a seu filho a graça de um diminutivo. (*Tereza levanta-se e caminha na direção do filho que ainda está na sombra. Luz ainda sobre Gastão*)

GASTÃO – O pior são as minhas insônias, Tereza. Passo todas as noites em claro. E, se eu morrer, continuarei em claro, morto e sem sono.

[...]

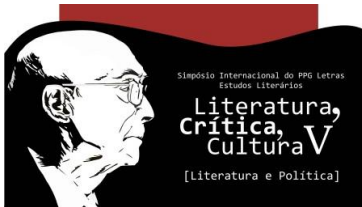
GASTÃO – Um momento. Antes do pedido, quero te contar uma história. E você vai me dar sua opinião. É o seguinte: - Há um ano eu recebo, uma vez por semana, uma carta anônima.

TEREZA (*tensa*) – E daí?

GASTÃO – Está nervosa, Tereza?

TEREZA – Não seja idiota!

GASTÃO – A carta anônima começa sempre assim: “Meu prezado chifrudo.”



ISSN: 1983-8379

(*melífluo, adocicado*) E não pense que é o único insulto. Pelo contrário, esse é o insulto mais delicado. Nunca se disse de um homem, Tereza – nunca! o que a carta anônima diz de mim. Me chama de pederasta, o diabo. Agora te pergunto: - Quem será, das nossas relações, o autor da carta anônima? (RODRIGUES, 2004, p. 226 e 233)

A morte

A morte é recorrente em Nelson Rodrigues. Seja o fato em si ou a alusão ao mesmo, o tema permeia o texto rodriguesano, numa forma similar à usada no jornalismo sensacionalista, onde a morte é um dos principais pilares de construção do discurso. É redundante e excessiva.

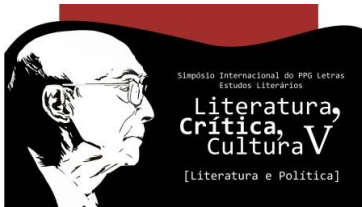
Dentre os textos estudados nessa pesquisa, a incidência maior do tema morte está em *Vestido de noiva*, desde o primeiro até o terceiro ato daquilo que o próprio autor caracterizou como tragédia.

Logo no início do primeiro ato, quando se salta abruptamente do plano da realidade para o da alucinação, a morte aparece. Mas, como é característico no sensacionalismo, não vem só, impune, está adornada pelo mistério, pelo exótico.

1ª MULHER (*misteriosa*) – Madame Clessi?
ALAÍDE (*numa alegria evidente*) – Oh! Graças a Deus! Madame Clessi, sim.
2ª MULHER (*voz máscula*) – Uma que morreu?
ALAÍDE (*espantada, olhando para todas*) – Morreu?
2ª MULHER (*para as outras*) – Não morreu?
1ª MULHER (a que joga “paciência”) – Morreu. Assassinada.
3ª MULHER (*com voz lenta e velada*) – Madame Clessi morreu! (*brusca e violenta*)
Agora, saia!
ALAÍDE (*recuando*) – É mentira. Madame Clessi não morreu. (*olhando para as mulheres*) Que é que estão me olhando? (*noutro tom*) Não adianta, porque eu não acredito!...
2ª MULHER – Morreu sim. Foi enterrada de branco. Eu vi.
ALAÍDE – Mas ela não podia ser enterrada de branco! Não pode ser.
1ª MULHER – Estava bonita. Parecia uma noiva (RODRIGUES, 2004, p. 90).

Outra fórmula, à qual recorre o discurso sensacionalista para falar ou apresentar a morte, também pode ser identificada no texto de *Vestido de noiva*: o apelo ao grotesco.

O HOMEM (*numa gargalhada*) – Madame Clessi morreu – gorda e velha.
ALAÍDE (*num transporte*) – Mentira! (*agressiva*) Gorda e velha o quê! Madame Clessi era linda. (*sonhadora*) Linda!
O HOMEM (*continuando a gargalhada e sentando-se no chão*) – Tinha varizes! Andava gemendo e arrastando os chinelos! (RODRIGUES, 2004, p. 92)



ISSN: 1983-8379

No próximo trecho, uma alusão ao passionalismo, à premeditação e à banalização da morte, que também são ingredientes que ilustram os *faits divers*:

ALAÍDE (*deixando cair a pulseira*) – Pedro, minha pulseira caiu. Quer apanhar para mim? Quer?

(Pedro vai apanhar. Abaixa-se. Rápida e diabólica, Alaíde apanha um ferro, invisível, ou coisa que o valha, e, possessa, entra a dar golpes. Pedro cai em câmera lenta.)

VOZ DE ALAÍDE (*microfone*) – Eu bati aqui detrás, acho que na base do crânio. Ele deu arrancos antes de morrer, como um cachorro atropelado.

VOZ DE CLESSI (*microfone*) – Mas como foi que você arranhou o ferro?

VOZ DE ALAÍDE (*microfone*) – Sei lá! Apareceu! (*noutro tom*) Às vezes penso que ele pode estar vivo! Não sei de nada, meu Deus! Nunca pensei que fosse tão fácil matar um marido.

[...]

CLESSI – Vamos carregar o homem?

CLESSI (*acariciando o morto presumivelmente na cabeça*) – Coitado!

ALAÍDE – Um morto é bom, porque a gente deixa num lugar e quando volta ele está na mesma posição (RODRIGUES, 2004, p. 100 e 101).

Finalmente, em *Vestido de noiva*, a aderência explícita à linguagem jornalística. A morte vira manchete e serve como chamariz para a venda do produto, é moeda de troca (RODRIGUES, 2004, p. 102):

1º PEQ. JORNALEIRO – Olha. A NOITE! O DIÁRIO! A mulher que matou o marido!

2º PEQ. JORNALEIRO – Vai querer? A NOITE! O DIÁRIO! Tragédia em Copacabana!

3º PEQ. JORNALEIRO – A NOITE! O DIÁRIO! Morreu o coisa! [...]

Ou neste outro trecho, onde o texto apela à conhecida fórmula do necrológio, produto típico da imprensa para informar sobre a morte, além de usar a figura do *speaker*, ou seja, o locutor, comum ao rádio.

SPEAKER – Pedro Moreira, Gastão dos Passos Costa, senhora e filha, Carmem dos Passos, Eduardo Silva e senhora (ausentes), Otávio Guimarães e senhora agradecem, sensibilizados, a todos que compareceram ao sepultamento de sua inesquecível esposa, filha, irmã, sobrinha e cunhada Alaíde e convidam parentes e amigos para a missa de sétimo dia, a realizar-se sábado, 17 do corrente, na Igreja da Candelária, às 11 horas (RODRIGUES, 2004, p. 135)

Em *Viúva, porém honesta*, que Nelson também chamou de *A farsa irresponsável em três atos*, a morte também aparece. Mas, como no caso específico da comédia e também comum ao jornalismo *faitdiveriano*, é dessacralizada, além de guardar a aderência ao grotesco. O personagem Dorothy Dalton morre atropelado e antecipa a própria morte (RODRIGUES, 2004, p. 208): “DOROTHY DALTON – Estou com pressa, gente! Vou falecer daqui a pouco atropelado por um papa-filas e a morte me excita às pampas!”

Neste outro trecho, entretanto, essas características ficam mais visíveis e lembram o que Barthes fala sobre os desvios causais que são peculiares ao *fait divers*. Quando Diabo da Fonseca tem sua mirabolante idéia de ressuscitar o defunto (Dalton), ninguém espera que ele o faça com o objetivo que o fez, ou seja, vivo, o marido da mulher que não queria mais se sentar, pois jurara fidelidade eterna a ele junto ao túmulo, poderia ser traído novamente.

(Todos se voltam. Então, há uma explosão de magnésio e surge Dorothy Dalton.)

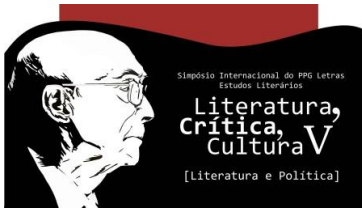
DR. J.B. – Milagre!

DIABO DA FONSECA (rápido, agarra Ivonete. Abraça a menina) – Vê a minha classe: ressuscitei teu marido. Ele está vivo. Segura, apalpa. Vivo e imbecil como qualquer outro. Podes traí-lo, não é, e aqui, com teu querido Belzebu, não é minha bichinha? (RODRIGUES, 2004, p. 216)

Finalmente, em *Anti-Nelson Rodrigues*, o texto, cujo título leva a pensar na antítese do autor, não nega a estirpe. Embora a morte não seja um fato, é um desejo. Na descrição que o personagem Gastão faz de sua morte, aparecem todos os ingredientes do *fait divers*. O primeiro deles é a associação com o espetáculo, que usa como elementos a violência e a morte. Gastão fala de um filme italiano, um drama, que mostra o velório de um bandido cravejado de balas e cuja mãe chega ao local, berrando de dor.

Além desses ingredientes típicos do sensacionalismo, a cena faz alusão ao sexo, quando a mãe do defunto lhe beija todo o corpo:

E aquela mãe devoradora começou beijando o dedo grande do pé. Não beijou apenas, o que seria pouco para sua fome. Ela sorvia os dedos, um por um, como aspargos. Ah, meu Deus, aquela boca continuou beijando – a sola do pé, o calcanhar, as canelas. Nada restou que não fosse beijado [...] (RODRIGUES, 2004, p. 249).



Considerações Finais

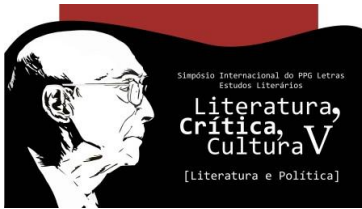
A constituição da linguagem sensacionalista, notadamente nos *faits divers*, se ampara na narrativa ficcional, mais flagrante na literatura, com toda sorte de complexidade que é possível se configurar com a emergência da subjetividade do autor-jornalista amparada na reatualização dos componentes míticos, sem, entretanto, perder a referência empírica.

Nessa fabulação cotidiana da contemporaneidade, o jornalista opera num eixo ambíguo que oscila entre a semelhança e a diferença, numa re-apresentação do mundo. Os fatos são convocados ao jornalismo sensacionalista para retirá-los de sua realidade e precipitá-los no imaginário, capaz de rasurar contornos, apagar sua nitidez e retirar o foco da verdade.

É a partir desse eixo que concluímos que Nelson Rodrigues foi capaz de partir para a dramaturgia levando consigo o dia-a-dia da redação. Levou das páginas de polícia sua técnica e sua temática. Aprendeu a capturar a realidade, a esmiuçar-lhe os detalhes, a imaginar o insondável, a conhecer a alma humana através dos mais diversos acontecimentos para reatualizar os temas das páginas policiais na sua dramaturgia. Replicou o cotidiano de outra maneira: tornou-o fantasioso, inverossímil, grotesco.

Utilizou temas que encontrava no seu dia-a-dia como repórter: o sexo, a violência e a morte. Fez deles a recorrência de sua obra. E usando as mesmas técnicas que aprendeu diante de sua máquina de escrever, tornou o teatro mais palatável, mais próximo da realidade das pessoas, mais simples e consumível. Foi capaz até mesmo de incluir a regra pela exceção, permitindo a incursão da marginalidade e seus temas no varejo de pensamentos e opiniões.

Com maestria, somente possível àqueles que percebem o óbvio, Nelson Rodrigues fez do jornalismo a sua vida, da sua vida, o teatro. Às vezes trágico, às vezes cômico, nunca saiu da redação. Nunca o palco arremedou tão bem a rotina. Nunca a rotina foi tão escancarada e sensacional.



ISSN: 1983-8379

Bibliografia

- ANGRIMANI, Danilo. Espreme que sai sangue. São Paulo: Summus, 1994.
- BANDEIRA, Manuel. Vestido de noiva. In: Rodrigues, Nelson. Teatro completo de Nelson Rodrigues: tragédias cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, 286-288.
- BARTHES, Roland. Crítica e Verdade. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- CONY, Carlos Heitor. A sobrevivência da palavra e do caráter humano. Folha de S.Paulo, São Paulo, p. E-13, 24 ago. 2001.
- DINES, Alberto. O papel do jornal: uma releitura. 8.ed. São Paulo: Summus, 1986.
- EAGLETON, Terry. Teoria da literatura: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FOLHA DE SÃO PAULO: manual de redação. São Paulo: Publifolha, 2006.
- LAGE, Nilson. Linguagem jornalística. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. Ideologia e técnica da notícia. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1981.
- PEDROSO, R. N. A construção do discurso de sedução em um jornal sensacionalista. São Paulo: Annablume, 2001.
- MARCONDES FILHO, Ciro. O capital da notícia: jornalismo como produção social de segunda natureza. São Paulo: Ática, 1989.
- RODRIGUES, Nelson. A menina sem estrela: memórias. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. O reacionário: memórias e confissões. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- _____. Teatro completo I: peças psicológicas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. Teatro completo. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- _____. Teatro completo: peças psicológicas. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. v. 1.
- _____. Teatro completo de Nelson Rodrigues: tragédias cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- SILVA, Maria Josefina Tranquilin. Nelson Rodrigues: experiências jornalísticas, repertórios de produção. Disponível em: <www.eca.usp.br>. Acesso em: 10 jan. 2008.