

RENATO GOMES DA FRANÇA

**Nelson Rodrigues:
uma poética da aniquilação**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UFRJ / 2º SEMESTRE DE 2006

RENATO GOMES DA FRANÇA

**Nelson Rodrigues:
uma poética da aniquilação**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de Vernáculos, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof Dr Wellington de Almeida Santos

UFRJ / 2º SEMESTRE DE 2006

FRANÇA, Renato Gomes da. *Nelson Rodrigues: uma poética da aniquilação*.
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras
Vernáculas da Faculdade de Letras/ UFRJ, como parte dos requisitos necessários
à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Wellington de Almeida Santos (Orientador) — UFRJ

Prof. Dr. Ronaldes de Melo e Souza — UFRJ

Prof. Dr. Alberto Pucheu Neto — UFRJ

Prof. Dr. Alcmeno Bastos — UFRJ

Prof. Dr. Francisco Venceslau dos Santos — UFRJ

Rio de Janeiro, 30 de abril de 2006

Dedico esse trabalho a meus pais, Nelson e Oneida, ponto de partida e de chegada, sempre; à Renata, esposa, que com paciência e amor acompanhou a gestação do texto, até a forma final presente; e aos meus filhos Nathália, Renatinho e Derick, parceiros de amor que participam, cada um a seu modo, da escritura dessa linha a que chamamos vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela permissão de chegarmos até aqui, completando mais uma etapa na trilha da formação, não somente profissional, mas principalmente humana. Ao meu orientador, Professor Dr. Wellington de Almeida Santos, que com sabedoria e dignidade extremadas soube conduzir as minhas suspeitas ao desvendamento de um grande mistério: a literatura. Em memória, agradeço aos meus professores Jorge Wanderley e Jorge de Sá, pelos anos agradáveis de convívio fraternal e intelectual e pela generosidade de transmitir conhecimentos que transcenderam os limites da sala de aula, caminhando comigo até hoje; aos meus comandantes Coronel Robério de Souza Azevedo e Tenente Coronel Ivan Neiva Filho, respectivamente anterior e atual, pela oportunidade e apoio oferecidos, sem os quais não poderia realizar esse trabalho. Finalmente, aos companheiros do curso de Letras da Universidade Estácio de Sá pelas conversas de corredor, cuja conclusão quase sempre se dava na solidão da escrita. A todos o meu muito obrigado.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo fazer uma leitura da obra de Nelson Rodrigues sob o ponto de vista do que chamamos Poética da Aniquilação, poética sustentada sobre o trágico, cuja manifestação acontece a partir de uma ruptura do tecido da normalidade, de uma fenda ocorrida na moldura ou aparência no mundo de representações. Tal ruptura promove a liberação das forças constrangidas, guardadas no submerso, a fim de tomarem lugar na experiência da vida, fazendo assim com que esta se configure em sua integralidade, no acatamento daquilo que é estranho, diferença, dissonância. Por outro lado, ressalta desse mundo trágico o erótico, via pela qual a tragédia acontece e, conseqüentemente, a aniquilação. O trágico também é abordado sob o ponto de vista da modernidade, de forma que o acontecimento e o acidental, inscritos nas listas e estatísticas, sem conteúdo universal, ganha a dimensão de tragédia quando afetam o indivíduo ou o movimento de individuação do homem, oprimido em meio a um sistema hostil à humanização e favorecedor da coisificação. Na obra de Nelson Rodrigues, a brecha ou fenda deixa vazar o racalcado, quase sempre sob a forma erótica, o acatamento do que se guarda nas dobras da moralidade: o mau-caratismo e as perversões sexuais, sendo estas entendidas como manifestações do pecado em virtude de se concentrarem no interior de uma estrutura conservadora, recheada de valores religiosos, cuja fratura é a conseqüência de um “apodrecimento”, metáfora que explica perfeitamente o universo trágico por nós observado na obra do autor de *A vida como ela é*. Exatamente das histórias reunidas sob este título, particularmente duas (“O chantagista” e “O monstro) e mais na leitura do romance *A mentira* que procedemos a investigação dessa poética.

Palavras-chave: Literatura. Tragédia moderna. Erotismo.

ABSTRACT

The present dissertation has the main goal on the focus of Nelson Rodrigues work taken from what we call Dismantle Poetry, based on the tragic, which comes from the break through of the normality point of view, a hole opened in the world of representation. Such break through unleashes the unwilling forces, kept covered, to take place in life experience, so that it can have an integral shape, in the acceptance of what is odd, deviation. On the other hand, it extracts from this tragic world the erotic, on which way the tragedy occurs and, as a result, the dismantle. The tragedy is also focused according to a modern point of view so that the happening and the accidental, shaped in lists and in statistics, with no universal content, gains a tragedy dimension when affects the individual or the individualization movement of oppressed in a tough environment against humanization and in compliance with the “thing” issues. In Nelson Rodrigues’ work, the crack lets the idea of covered flow, almost always under an erotic view, permitting the acceptance of what is kept in morality: bad character and sexual perversions, taken as sin manifestations for being concentrated in a conservative structure, filled with religious aspects, which crack is a consequence of a rotting phenomenon, metaphor that perfectly explains the tragic universe sensed by us in *A vida como ela é*. From the stories brought together under this title, specially “O chantagista” and “O monstro” and from reading of *A mentira* comes the research of this poetry.

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO	9
2. UMA POÉTICA DA ANIQUILAÇÃO	12
2.1. Sujeito e mundo interior	21
2.2. O trágico na Modernidade	27
3. A MENTIRA: O TRÁGICO E O ERÓTICO	42
3.1. A mentira	42
3.2. A verdade e a mentira: para além da moral	50
3.3. Erotismo e tragédia	56
4. A VIDA COMO ELA É: ANIQUILAÇÃO E AFIRMAÇÃO DA VIDA	63
4.1. Uma leitura da vida em ela <i>A vida como ela é</i>	63
4.2. O Chantagista: afirmação da vida e aniquilação	73
4.2.1.A quebra da trivialidade	75

4.2.2 .A aniquilação	82
4.3.O monstro: moldura do erótico	84
5. CONCLUSÃO.	90
6. BIBLIOGRAFIA	95

1.INTRODUÇÃO

A proposta dessa dissertação é apresentar a obra de Nelson Rodrigues sob a perspectiva de uma Poética da Aniquilação, cujo centramento se dá na manifestação do trágico, elemento que participa como unidade temática, tanto em seu teatro como nos demais gêneros experimentados pelo autor. Um trágico que guarda algumas características da poética clássica, mas que, por inserir-se no contexto da modernidade, aparece de forma distinta, com traços pertinentes à problemática do mundo moderno e à sua especificidade contemporânea.

Delimitamos o problema a ser investigado aos textos narrativos, utilizando como voz intersticial o teatro. Tal delimitação se justifica pela amplitude da obra de Nelson Rodrigues e analisá-la em toda sua extensão demandaria um esforço que iria além dos objetivos particulares desta dissertação. Entretanto, ler Nelson Rodrigues, penetrar em seu universo, é sempre um desafio e daí a certeza de que este trabalho será apenas uma introdução muito breve aos vários pontos que carecem de desenvolvimento, o que certamente acontecerá no devido tempo.

Como contribuição deste trabalho, está a releitura da obra de Nelson Rodrigues a partir de uma atualização de conceitos como trágico e erótico, verificando como estes atuam à maneira de componentes fundamentais para a configuração de uma poética, uma Poética da Aniquilação.

Sabedores que somos da limitação para a consecução de nosso empreendimento, cuja base teórica torna-se complexa no momento em que buscamos contatos com a poética clássica e a sua concepção do trágico, consideramos fundamental contemplar mais detidamente a obra ficcional, a fim de que esta deixe entrever a linha teórica estabelecida como ponto de partida, dialogando com a filosofia de Nietzsche, Benjamin, Edgar Morin, Raymond Williams, Georges Bataille, Foucault, Montaigne, Agostinho, além de tópicos da sociologia brasileira na tradição de Gilberto Freire e outros pensadores contemporâneos, linhas de pensamento por vezes tão distantes entre si, mas que, no cruzamento das idéias, compõem um painel que nos faculta penetrar no texto literário e encontrar algumas repostas às nossas indagações.

A pesquisa, realizada ao longo dos cursos do Mestrado em Literatura Brasileira e após a conclusão destes, consistiu na reunião das obras de Nelson Rodrigues, principalmente das obras narrativas, observando nelas traços que estão presentes nas peças de teatro.

Partindo-se da suspeita de ser a aniquilação um componente decisivo na configuração da poética do autor, buscamos um diálogo com a teoria clássica da tragédia, sendo as principais fontes dessa pesquisa, além da Poética de Aristóteles, a contribuição de Jean-Pierre Vernant e Vidal-Naquet, no que diz respeito ao conceito de trágico no mundo grego e também de Albin Lesky, textos já consagrados; em seguida, para uma visada sobre e uma leitura do trágico na modernidade, recorreremos principalmente a Nietzsche e a Raymond Williams, em sua concepção de tragédia moderna. Desse diálogo surge uma questão: seria o trágico possível na modernidade? E no caso dessa possibilidade, de que modo ele se manifesta, qual o seu sentido?

Outro componente fundamental para a configuração de uma poética da aniquilação, o erotismo, é investigado a fim de que possam ser esclarecidas as linhas discursivas do texto de Nelson Rodrigues; um erotismo que se manifesta sempre como emancipação de desejos reprimidos, recalcados, envolvido pela atmosfera pesada e sombria do pecado e da culpa, tamanha a carga de

religiosidade, sem dúvida uma marca profunda da sociedade brasileira que impregna o tecido literário como signo.

Para os fins a que nos propomos, o romance *A mentira* (1951) nos dá a extensão necessária para o desvendamento do processo de corrosão da moral que motiva a literatura de Nelson Rodrigues, antecipando-nos que a unidade temática do seu rico teatro está presente também na obra romanesca, inclusive nas assinadas com o nome de Suzana Flag, *Meu destino é pecar* (1944), ou de Myrna, *A mulher que amou demais* (1949), folhetins publicados primeiramente em jornal. Nas narrativas, os diálogos curtos e sintéticos se revezam com o discurso de um narrador onisciente, condutor que vê do camarote a encenação da vida.

Os diálogos, que são o fio condutor, não somente da trama, mas também da ruína, são fundamentais para a estruturação dramática bem próxima do texto do teatro, o que, de certa forma, assegura a irrupção do trágico.

Na tragédia rodrigueana, o herói mergulha no abismo, no vazio, na irreversibilidade, na pura aniquilação. A ironia permeia a vida, dessacralizada e desmoralizada. Nesse contexto, lança-se mão do erótico, que nos sugere o ponto de ebulição em que a vida ferve incontrolável.

Se no romance a vida surge em sua forma primordial, sem contornos, nos contos de *A vida como ela é* percebemos que ela se manifesta sempre a partir de uma abertura, de uma fenda, de um rompimento da norma, trazendo consigo o movimento de aniquilação para que seja experimentada no que ela tem de doloroso.

Presente está o elemento desagregador, quase sempre sob a forma de adultério, o grande tema que permeia o conjunto de contos publicados em *A Última Hora*, jornal de Samuel Wainer.

Os contos, escritos quase em tom policial, deflagram a vida em sua aparência, moldada nas normas sociais, na conduta normal, na vida “particular” que participa do universo comum, a vida trivial, da sociedade. Entretanto, é desse universo que surge a vida em sua ação devastadora, surgimento motivado por um acontecimento inusitado, que quebra o tecido da normalidade, da trivialidade, deixando à mostra o que ela tem de perversão, de loucura, de sordidez, de

mórbido, traços que, apesar de serem rejeitados socialmente para que a vida transcorra em sua normalidade, estão por demais presentes, liberando a vida como ela é, ou seja, uma vida que não descarta o estranho, o diferente, a subversão e a dor.

Como corte sobre *A vida como ela é*, os contos “O chantagista” e “O monstro” são apresentados como exemplos de como se dá a ruptura da norma, do tecido da trivialidade, para que das profundezas venha o inusitado a fim de aniquilar a aparência e dar curso à vida. Uma vida, portanto, constantemente recriada, uma vida imperecível no sentido de estar sempre sendo retomada através da destruição e construção, na conciliação dos princípios antagônicos apresentados por Nietzsche como o apolíneo e o dionisíaco, sendo a vida ressurgida da sua conciliação temporária. A aniquilação necessária para que a vida aconteça.

2. UMA POÉTICA DA ANIQUILAÇÃO

Escrita do cotidiano, impregnada de realismo, o texto de Nelson Rodrigues penetra tão profundamente na realidade que chega a ultrapassá-la. Uma realidade que esbarra na vida, como ela é, ou deveria ser. Ficcionalidade tecida sob a perspectiva de um olhar que mergulha na banalidade, no trivial, até que o abismo se apresente de forma irreversível, de modo que a ruína, a queda e a destruição tornem-se demasiadamente inevitáveis. A queda do herói, que comete uma falha.

Ruína, queda e destruição, ingredientes da vida, para ela seja como ela é, inexoravelmente.

Tal concepção de vida remonta à tragédia clássica, à *hamartia*, que na teoria aristotélica é concebida não como falha moral, desvio de caráter, mas um “erro de cálculo”, um “desviar-se do alvo”, mesmo que, na consciência, tudo se

projetasse para o acerto. A tragédia rodrigueana, enquanto discurso da modernidade, está distante das motivações dos grandes poetas da Grécia antiga, porém não será um absurdo perceber nela uma aproximação, principalmente no que diz respeito à aniquilação do herói, quando este toma conhecimento da verdade. Conhecimento que leva à cegueira e a errância, a sua ruína.

Realmente os valores são outros, os códigos sociais diferenciados, os conteúdos de verdade não são os de um Édipo ou de um Ajax. O universo rodrigueano está longe de revestir seus heróis de um caráter superior, de uma aura sublime. Mas a loucura e a cegueira permanecem como irrupções cuja emancipação provoca a falência das verdades anteriormente assumidas. E a verdade se mostra como mentira. Mentira que engendra uma outra verdade, esta terrível.

Foi assim com o famoso rei de Tebas, dilacerado com o reconhecimento de sua trajetória amaldiçoada (o *guénos*), a mentira que fora toda a sua vida, e a verdade esmagadora que o transforma, ao final, em um exilado, condenado a caminhar cego e solitário.

Lembremos, porém, que a tragédia antiga tratava de homens superiores e estes deviam revelar sua dignidade inclusive na queda. O herói era sempre uma figura nobre, abastada, que conseguia manter sua integridade moral, mesmo quando as coisas desandavam a seu redor. O erro cometido pelo herói não era consequência de uma personalidade afetada por desvios morais, mas de uma avaliação má sucedida. Erro de juízo, portanto.

Na modernidade, tal integridade não existe, nem há dignidade alguma representável. Não há uma *hamartia*, no sentido clássico, que é o de:

(...) “desordem ou desequilíbrio que se produz dentro de determinada ordem (moral, social) até atingir a recuperação dessa ordem (*nêmesis*), mediante o sacrifício do herói”.¹

¹ PIRES, Orlando. Manual de Teoria e Técnica Literária. Rio de Janeiro: Presença; 2ºed; 1985. p. 87

mas uma ação liberadora do que consideramos um princípio do trágico, a aniquilação. Aniquilação que pode produzir como efeito uma *nêmesis*, uma ação restauradora da ordem comum, o mundo retornando à sua medida. Entretanto, muitas das vezes ocorre exatamente o contrário: prevalece a visão de um universo em escombros, náusea e agonia. A desordem ou desequilíbrio é, na verdade, como veremos adiante, um “interno” que se faz “externo”, um mundo interior devassado e devastado pela ordem “de fora” opressora. E que ordem será esta? Um mundo interno em conflito com a própria experiência subjetiva.

Lucien Goldman, em sua *Sociologia do romance*², citando Lukács, fala-nos sobre a investigação degradada do herói moderno, busca de valores autênticos num mundo também degradado. Guardando as diferenças entre o objeto de análise de Goldman e a nossa proposta, não deixamos de perceber que também na tragédia rodrigueana o mundo aparece como pura degradação, e as personagens, os heróis, enfim, representam um mundo corroído, subvertido e corrompido, se percebido sob uma perspectiva da “normalidade”, do “aceitável”.

O trágico, consequência funesta da tentativa frustrada do homem de se emancipar do mundo das representações (degradação), de viver a vida como ela é, em sua integridade (vida que fora representada artisticamente na tragédia grega); mergulhado no conflito, impossibilitado de se realizar (busca frustrada), a queda do herói não tem qualquer dignidade, apresentando-se como aniquilação. A vida, abafada numa atmosfera agônica, sufocada pela sombra do edifício das representações sociais (verdade, mentira, moral, família), ainda assim se manifesta, dolorosa e libertadora, com sua força titânica (o trágico), exilando o herói, cegando-o para que enxergue a verdade que surge esmagadora, violenta e insolúvel.

Distante no tempo da Grécia Heróica, próxima, porém, da tragédia do homem, a modernidade, em sua ambigüidade, em sua “experiência de choque” produz a sua tragédia, vislumbrada por Nietzsche³, conforme veremos com o desenvolvimento das idéias aqui lançadas.

² GOLDMAN, Lucien, *Sociologia do Romance*. Paz e Terra. Ed.

³ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*. SP, Companhia das letras. 1992.

Um outro traço de aproximação entre o trágico grego e o rodrigueano está no vínculo que se estabelece entre texto e público, sendo o primeiro uma espécie de palco onde são encenadas as preocupações, as transgressões e os valores de uma sociedade que se apresenta sob a seguinte contradição: por um lado imobilizada na cristalização de valores; por outro, em transformação, no movimento necessário da vida, transfigurada nos mitos.

A morte humana, e o que ela culturalmente representa em termos de dor e sofrimento, aparece como solução trágica para o dilema que se apresenta insolúvel. O dilema é a própria vida, e a crise do herói está em vivê-la, como vivê-la.

Na leitura sobre o trágico quase sempre se acentua o percurso do herói a caminho de sua aniquilação como sendo este o fundamento da tragédia. Esta interpretação é-nos dada inclusive pela crítica tradicional. Entretanto, desse esforço heróico de sobrevivência, que na verdade encena o movimento de individuação, transcende a vida:

A vida retorna, a vida finaliza a peça, reiteradamente. E o fato de que a vida realmente volte, afinal, e de que os seus sentidos sejam reafirmados e restabelecidos, depois de tanto sofrimento e depois de uma morte tão importante, é o que constitui, de modo freqüente, a ação trágica.⁴

A afirmação da vida, assim, não é um “esquecimento do que se passou”, uma recuperação das coisas perdidas a fim de que se possa “seguir em frente”, para falarmos em termos de senso comum. A vida que prossegue tem a sua origem na própria morte, ou melhor, o princípio de sua existência na aniquilação⁵. Todavia, se fecharmos o foco sobre a morte, estaremos restringindo a tragédia a uma mera decorrência da separação dolorosa, quando na verdade a morte é mais um ator em cena, mais um personagem a dialogar com o herói.

⁴ WILLIAMS, Raymond. Tragédia moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p.80

⁵ Reconhecemos aqui a ambigüidade da expressão utilizada, assumindo os dois sentidos: a aniquilação como princípio da vida e também, em termos temporais, como o momento em que a vida ressurge.

Queremos com isso afirmar que não é simplesmente a morte o princípio do trágico, embora seja ela, em termos culturais, o fundamento de nossa vida social. Mesmo que seja necessária, não é a ação suficientemente única capaz de promover a explosão de um mundo, a não ser que esteja ela inserida em um contexto de desordem, este sim necessário para que o trágico seja instaurado enquanto experiência. E neste sentido, mesmo nas tragédias clássicas, a aniquilação acontece não em decorrência da morte, ou mesmo sendo a morte *per si* a tragédia: Édipo é aniquilado, perde sua posição, volta-se para si mesmo, exila-se; Medéia refugia-se, assolada pela dor da traição; a morte transitou entre os heróis, tomou os braços de esposa, mãe e filhos, mas não atingiu a eles, heróis, como ruptura irremediável. A morte possibilitou uma mudança, um novo rumo, uma nova versão, uma diferença radical entre o que era antes. Surge a imagem devastada, mas nessa imagem floresce a vida transformada. Assim, há no trágico um caráter normativo que se impõe, uma ordem que não deve ser ultrapassada, violentada, uma medida restritiva.

O texto trágico de Nelson Rodrigues, como escrita da modernidade, dramatiza a morte e o conjunto de transformações sociais provocadas a partir dela. Mas a morte aparece muitas vezes como uma morte de valores institucionais e a transformação violenta daí decorrente.

O desejo contido, resguardado, de deixar-se tomar pela vida que retorna após a destruição e a morte da aparência, verdadeira imagem da ilusão, encontra, em termos de recepção, a solidariedade com o público no teatro, ou com o leitor na prosa, precisamente no desagradável, ou melhor, no “prazer aristocrático de desagradar”⁶, enfocando temas que provocam o escândalo e o horror, sendo estes, parte do universo interior da alma humana, os quais surgem desnudados na cena ou no texto: o incesto, a repressão sexual, a loucura e perversão.

A linguagem, em sua aparência, deixa transparecer estes impulsos recalçados, cuja revelação conduz à ruína. Uma ruína que se apresenta como os escombros de uma sociedade em decomposição, que necessita de máscaras para

⁶ BAUDELAIRE, Charles. As Flores do Mal. Prefácio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985

sobreviver, mas que, no momento em que estas são retiradas, deixa à mostra a sua imagem degradada.

A família, núcleo da maioria dos textos de Nelson Rodrigues, é, na verdade, uma construção em ruína, que deixa entrever um processo histórico recheado de contradições e recalques, escamoteados por uma “moralidade de fachada”. Famílias de classe média, participantes de um mundo no qual se congregam os valores capitalistas e a tradição patriarcal, são a alegoria de um passado que apodrece de pé, resistindo ao presente.

Há que se considerar que a família tematizada por Néelson tem as suas raízes no modelo tradicional da família patriarcal, erigido por Gilberto Freire, assentada no tipo de produção que dominou o Brasil Colonial, uma família rural, escravista e poligâmica, ou seja:

“(…) em cuja ética está escrito que para o homem branco todas as relações sexuais ativas são possíveis e desejáveis, enquanto que às mulheres brancas estão reservadas a castidade, e depois a fidelidade (...), espécie de matriz que permeia todas as esferas do social: a da política, através do clientelismo e do populismo; a das relações de trabalho e de poder, onde o favor e a alternativa da violência preponderam nos contratos de trabalho (...)”⁷.

Há que se pensar, entretanto, que a ótica de leitura da família patriarcal, em Gilberto Freire, está baseada em um projeto de construção da identidade nacional, apontando a poligamia do senhor branco como um fator decisivo para a instauração de nossa democracia, alicerçada na inexistência de preconceitos raciais. Projeto que se espraia em nossa intelectualidade e em nosso senso comum, assumindo-se como forma discursiva hegemônica, quando não desenho do próprio *ethos* brasileiro. Segundo a pesquisadora Ângela Mendes de Almeida, esse modelo passará, no século XIX, por um processo de “aburguesamento”, de adaptação da família nuclear burguesa, representada idealmente como a família

⁷ ALMEIDA, Ângela Mendes de. *Notas sobre a família no Brasil* in *A família no Brasil*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987. p. 55.

intimista, à parte das relações de produção, fechada em si, reduzida ao pai, mãe e filhos, que vivem sós, sem criados, agregados e parentes na casa, um modelo de modernidade:

A mulher, “rainha do lar”, mãe por instinto, abnegada e vivendo em osmose com os bebês, sendo ela o canal da relação entre eles e o pai, que só se fará presente para exercer a autoridade. (...) A mulher “reina” no lar dentro do privado da casa, delibera sobre as questões imediatas dos filhos, mas é o pai quem comanda em última instância. Ou seja, no padrão ideal, ele deve comandar.”.(Almeida, 1987:61)

Este modelo, assim como o patriarcal, mantém o pai (senhor) como centro, permanecendo mulher e filhos condicionados à sua autoridade, o que de certa forma facilita a sua adaptação nas terras brasileiras, mesmo que tenha sido elaborado sobre base bastante diversa, qual seja, a da emergência de uma sociedade capitalista, sedimentada nos avanços tecnológicos da revolução industrial e transformações materiais e espirituais dela advindas.

Do mesmo modo como as idéias liberais aportam no país e encontram uma realidade bastante diversa, um terreno um tanto hostil para o seu desenvolvimento, pois toda nossa economia baseava-se no trabalho escravo e na exploração do latifúndio, o modelo de família burguesa, que representa o moderno, será apropriado e adaptado ao nosso modelo tradicional, o patriarcal. Em outras palavras, o tradicional, representado por nossa cultura patriarcal, assimila as novas idéias, transformando-as em algo diferenciado de sua origem: por um lado, atendendo as necessidades de uma experiência urbana, ainda incipiente; por outro, permanecendo o substrato de nossa formação, herança e tradição: o senhor como centro na hierarquia social.

Os resquícios senhoriais tornam-se evidentes no processo de desenvolvimento da família de modelo burguês no Brasil: se a família européia, urbana e capitalista, se baseia numa economia de membros, excluindo ao máximo

quem quer que seja fora do seu núcleo básico (pai, mãe e filhos), a família conjugal brasileira estende os seus membros a tios e tias, sogras, genros e noras, vivendo sob o mesmo teto, guardados sob as mesmas paredes, infiltrados nos mesmos quartos. Permanência do senhor, o pai, em torno do qual gravitam a mulher, os filhos e a parentela, agregados dependentes do seu dinheiro, submetidos ao seu poder, a sua aquiescência, a sua autoridade.

Este grupo familiar, aqui analisado de forma sumária, será constantemente observado na obra de Nelson Rodrigues, tornando-se, no escritor, uma obsessão, um tema levado quase à exaustão nos diversos gêneros praticados.

Como afirmáramos anteriormente, a família, na arquitetura textual do dramaturgo e narrador, é uma alegoria, uma construção em ruína, da qual podem emergir experiências recalcadas. Sob um passado de moralidade e abstenções, opressão feminina e religiosidade, questões que se apresentam ideologicamente em nossa formação cultural, guardam-se castrações e infidelidades, conspirações e pecados. A família, que no espaço público deve brilhar, perde o seu verniz quando vista dentro das paredes da casa. Como um organismo vivo, a casa e a família guardam em seu interior a doença, que espera o momento preciso para se manifestar, como um câncer:

Toda família tem um momento em que começa a apodrecer. Pode ser a família mais decente, mais digna do mundo. Lá um dia aparece um tio pederasta, uma irmã lésbica, um pai ladrão, um cunhado louco. Tudo ao mesmo tempo.⁸

Resistência do passado e da tradição, a família é o terreno da ambigüidade, do conflito entre aparência e essência, num jogo de extremos ético-morais: castidade absoluta ou devassidão sexual. Em se tratando de uma instituição constituída sob o signo da religião, como manifestação do sagrado na sociedade⁹, não existe um meio termo na narrativa rodrigueana quando se trata de focalizar a

⁸ RODRIGUES, Nelson. *Flor de Obsessão*. Companhia das Letras, SP. 1997. p. 61

⁹ Não é por acaso que o culto à Família Sagrada data de 1864, criado por José Manyanet y Vives (1833-1901).

célula *mater* da sociedade, focalizá-la como pólo agregador de subjetividades atormentadas, espécie de nicho onde se movimentam seres tiranizados pelo universo íntimo:

Não estarei insinuando nenhuma novidade se disser que em nossa época tudo se sabe. No passado, a nossa virtude ou nossa abjeção era enterrada no mistério de quatro paredes. Por exemplo: a família. No bom tempo a família tinha intimidades invioláveis. Fazia-se o diabo dentro de um lar, com a certeza prévia de um sigilo total.

Com os novos tempos, porém, as coisas mudaram. (...) As quatro paredes sumiram até o último suspiro¹⁰.

Na citação sobre a família, a constatação da precariedade das paredes na modernidade: o mundo íntimo e privado do núcleo familiar torna-se público. Contraditoriamente, o que acontece é que há uma transposição do universo de intimidades, guardado nas quatro paredes, para a experiência pública, esta perdendo suas características clássicas, tornando-se uma exposição de intimidades. Emoções e sentimentos recalcados passam a dialogar com as regras insustentáveis do mundo social, e as máscaras revelam os anseios reprimidos da alma, por vezes assumindo um discurso conservador, embora epidérmico, outras dando voz ao subterrâneo.

É da valorização desses extremos que o dramaturgo cria um viés para apreender o drama trágico de uma sociedade incapaz de viver a vida, e que, ao vivê-la, retirando-a da esfera de pura subjetividade para a experiência, encontra a sua aniquilação. Uma sociedade submetida à concepção do pecado como via possível de realização dos prazeres, entretanto submetida também à condenação social caso ultrapasse a medida da normalidade e ouse realizar-se. Cabe aqui uma questão: estaria a aniquilação na condição de sintoma de uma crise da experiência subjetiva na modernidade?

¹⁰ RODRIGUES, Nelson. *O Reacionário, Memórias e Confissões*. Companhia das Letras, SP, 1995

Antes de tentar responder a tal questionamento, é importante reconstituirmos o caminho trilhado historicamente pelo sujeito, dos primórdios de sua construção até o seu princípio de fragmentação, constatado na arte moderna. Dessa forma, estaremos mapeando o desenvolvimento de uma percepção da “interioridade” humana, e a definição de um local “dentro” onde moram as emoções, os sentimentos, as idéias e os pensamentos do homem. Morada, também, dos antagonismos e dos demônios, refreados e guardados com a tarja negra da proibição

2.1 — Sujeito e mundo interior

Rastreando a subjetividade e promovendo uma genealogia do sujeito, Michel Foucault se interroga como uma subjetividade determinada (especificamente a nossa) se forma por meio de certas práticas discursivas e não-discursivas. Para responder essa questão, o filósofo remonta à Antiguidade Clássica e verifica que lá também havia uma certa tematização do sujeito; entretanto, o sujeito clássico, segundo observa, habitava o mundo público e não possuía a experiência do que conhecemos como “interioridade”. Assim, no mundo clássico, por exemplo, a sexualidade não pertencia ao domínio da intimidade, mas sim de um comportamento político relacionado com o “domínio de si”, que envolvia a proposta de “ser livre”, dominando inclusive o próprio corpo.¹¹ Para demonstrar isso, Foucault compara dois textos, *A cidade de Deus*, de Agostinho, e um livro sobre interpretação dos sonhos escrito no século III d.C., do filósofo pagão Artemidoro, e prova que os sentidos produzidos nas duas obras são bastante diferentes. Enquanto o segundo segue o modelo da penetração (o importante é o que cada um faz com os outros), o primeiro segue o modelo da ereção (o que interessa é a relação do eu com seu próprio desejo). A obra de Agostinho é assim

¹¹ FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

entendida como um nascedouro da concepção de interioridade, com suas metáforas de introspecção e exigências de auto-exame contínuo.

De fato, Agostinho pode ser reconhecido como “pai da interioridade”, quando apresenta uma novidade histórica importante: a auto-exploração como um caminho para chegar a Deus: “Noli foras ire, in teipsum redi; in interiori homini habitat veritas”; “Não vá para fora, volte para dentro de si mesmo; pois no homem interior mora a verdade”.¹² Ao olhar para dentro e se conhecer profundamente, seria possível alcançar a verdadeira natureza humana: o eu como uma criatura. Assim, conhecer a si mesmo passa a ser um imperativo: é preciso fazer uma hermenêutica incessante de si, uma reflexão radical, pois no final dessa busca pode-se encontrar a transcendência.

Delineada assim uma primeira formulação do “interior” do sujeito como lugar da verdade e da autenticidade, um elemento fundamental da cultura moderna. Na perspectiva agostiniana, por exemplo, o castigo de Deus a Adão não foi exatamente a distância criada entre os dois, Deus e o homem, mas entre o homem e si mesmo. Não é difícil inferir que essa dimensão de si, estranha ao eu, está dentro dele mesmo, e é uma idéia da qual é tributária uma infinidade de desenvolvimentos modernos, do romantismo à psicanálise.

Os textos de Agostinho foram intensamente retomados ao final da Renascença, com grande florescimento nos séculos XVI e XVII. Suas idéias renunciaram o deslocamento para o centro do homem, que fora explicitado de maneira definitiva por René Descartes em seu “voltar-se para dentro”. Pois a perspectiva do “eu penso, logo existo” não parte do mundo material e exterior — daquele grande “fora” — mas precisamente da “interioridade” imaterial da mente. Na tentativa de provar que seria possível atingir a verdade por meio da dúvida metódica, chegando ao domínio de si graças à racionalidade, o filósofo localizava na razão o fundamento da existência do eu. De acordo com a visão cartesiana, Deus continuava a ser a condição de possibilidade do homem; entretanto, as fontes morais do eu foram retiradas dos terrenos divinos e conduzidas para o interior do sujeito. O “voltar-se para dentro” de Descartes, logo, não visa à busca

¹² TAYLOR, Charles. *As fontes do self: A construção da identidade moderna*. São Paulo: Ed Loyola, 1997

de um encontro com Deus no interior da subjetividade, como era o caso de Agostinho: “O que agora encontro sou eu mesmo: adquiero uma clareza e uma plenitude de autopresença que não tinha antes”, explica Charles Taylor em sua análise do tema, e prossegue: “mas a partir do que encontro aqui, a razão leva-se a inferir uma causa e uma garantia transcendente, sem as quais minhas capacidades humanas agora bem compreendidas não poderiam ser o que são” (Taylor, 1997:207).

Ainda no percurso de construção da interioridade, é preciso mencionar uma figura fundamental para o reconhecimento da interioridade como aquele lugar misterioso, rico e sombrio, localizado “dentro de nós”, onde despontam e são cultivados os pensamentos, as idéias, os sentimentos e as emoções, em oposição ao mundo exterior e público, composto por tudo aquilo que está “fora” de nós. Trata-se de Michel Montaigne, que no século XVI inaugurou um novo gênero discursivo em seus célebres ensaios, contribuindo para a secularização da idéia de interioridade ao aprofundar as virtudes da auto-exploração por meio da escrita. Em sua obra, o pensador francês se propunha a atingir o conhecimento de si, desdenhando os atributos “universais” do gênero humano para elogiar as singularidades.

Através desse mergulho em sua própria instabilidade interior, em toda a incerteza e transitoriedade de uma determinada experiência individual, Montaigne tentava demonstrar que a condição humana consiste precisamente nisso. Assim, dando vazão a um fluxo de palavras escritas em total solidão, o autor construiu uma autodescrição que não buscava ser exemplar, mas apenas fiel à imperfeição e à ambigüidade do seu eu, procurando “descobrir sua própria forma”, sua originalidade. Significativamente, Montaigne também resgatou o papel da imaginação e da criação do eu na própria escrita: “não fiz mais o meu livro do que ele a mim”, diz o autor a propósito dos Ensaios (MONTAIGNE, Michel. Ensaios. Apud Taylor, op. cit, p.238). Pois o sujeito moderno não se explora apenas, mas se inventa usando toda a potência das palavras.

Outra contribuição importante para a edificação desse espaço interior que passaria a ser a subjetividade foi a prática da leitura em silêncio. Ler para si,

silenciosamente e em solidão era uma atividade propícia para o indivíduo isolado dos outros e do mundo, apenas em contato com a sua interioridade – esse espaço que podia ser sondado, interpretado, enriquecido e cultivado. Antes, na Idade Média, no auge da leitura ritual e oral, nem os textos nem os autores possuíam a estabilidade necessária às práticas modernas de leitura, pois os textos lidos detinham certa aura sagrada e seus sentidos não eram construídos de forma individual. A partir da popularização da leitura silenciosa e privada, nos séculos posteriores, a literatura floresceu e começou a se converter em um campo fértil para a produção subjetiva, de modo que os textos passaram a oferecer aos leitores uma rica fonte de roteiros de subjetivação, a partir dos quais podiam tecer identificações com as peripécias e as complexas interioridades das personagens ficcionais. No dizer do crítico Harold Bloom, a respeito de Shakespeare, nós, sujeitos modernos, aprendemos a ser “humanos” com seus personagens, nos reconhecendo nesses modelos dominados por uma profundidade oculta bem no centro de sua “vida interior”¹³. Uma interioridade obscura e impenetrável, que, no entanto, deve ser desvendada, mesmo que ao desvendá-la encontremos como imagem a dor e o sofrimento, a morte e a aniquilação.

Ainda no século XIX, verificamos que a indagação sobre o eu ganha importância tal que se transforma em uma atividade frenética, quase sempre transformada em escrita: imbuídos tanto pelo espírito iluminista de conhecimento racional quanto pelo apelo romântico de mergulho nos mistérios da alma, um verdadeiro “furor de escrever” como forma de “deciframento de si” toma conta de homens, mulheres e crianças, como observa Alain Corbin e Michelle Perrot na passagem da *História da vida privada*¹⁴. A escrita tornou-se prática habitual, dando luz a todo tipo de textos introspectivos nos quais a auto-reflexão se voltava para a sondagem da natureza singular de cada experiência individual.

Ao lado dessa formação nova, que é a consciência individual - a interioridade - ganha corpo o cenário privado da intimidade, local apropriado para o cultivo do eu e da identidade. A esfera da privacidade é uma invenção

¹³ BLOOM, Harold. *Shakespeare, a invenção do humano*. Apresentação. São Paulo: Objetiva, 2000.

¹⁴ CORBIN, Alain; PERROT, Michelle. “El secreto del individuo” In: ARIÈS, Phillip; DUBY, Georges. *História da Vida Privada*, v.8: “Sociedade Burguesa: aspectos concretos de la vida privada”. Madri: Taurus, 1991. p.121 a 203.

relativamente recente, só ganhando consistência no Romantismo, ou seja, nos séculos XVIII e XIX, quando um certo espaço de “refúgio”¹⁵ para o indivíduo e para a família começou a ser criado no mundo burguês, lugar a salvo das exigências e dos perigos do meio público, que começava a adquirir faces cada vez mais inóspitas e tons ameaçadores.

A vida pública sofre um esvaziamento, dando origem às “tirantias da intimidade”, expressão que Richard Sennett¹⁶ usa para explicar o conjunto de transformações ocorridas na esfera pública e na privada em função da mistificação da mercadoria, que assume papel fundamental nas relações sociais, afetadas pelo crescente fluxo migratório em direção aos grandes centros, cujo resultado é a constituição de uma cidade formada por pessoas “estranhas” entre si, pessoas que, em um passado recente, participavam do espaço público com papéis definidos, regidas por um “código de credibilidade” que garantia a interação, por exemplo, entre comprador e vendedor, mas que se tornam cada vez mais distantes devido ao esvaziamento da experiência pública.

De fato, com o acirramento da produção industrial, a interação, o jogo de negociação, caracterizadores das relações interpessoais/ comerciais, passa a se desenvolver não entre cidadãos, mas entre comprador e mercadoria. Não há mais espaço e tempo para uma negociação. O tabelamento de preços, característica das grandes lojas de departamentos surgidas no século XIX, tornou-se emblemático da modernidade, substituindo o contato público por uma relação de intimidade entre comprador e mercadoria, objeto criado para a satisfação do desejo. Na realidade, o que se desenvolve é uma constante e crescente experiência narcísica, na qual o sujeito se projeta nas vitrines, compondo a sua imagem, a sua aparência na dependência da mercadoria.

Desse modo, a vida íntima das pessoas é exposta em vitrines: manequins manifestam o desejo de vestir-se de forma particular, mobiliários moldam os espaços íntimos da casa, da família. O sonho de um quarto que seja um retrato da

¹⁵ É sintomático que um tema como o do “exílio” torna-se por demais recorrente na poética romântica, assim como o entendimento da natureza como local de refúgio do homem, que se retira do ambiente hostil da vida nas cidades.

¹⁶ SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tirantias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

personalidade, os objetos produzidos na indústria, as mercadorias, ganhando dimensões psicológicas. A vida pública assim é invadida pelo privado, e o jogo social passa a ser regido pela personalidade: as aparições na vida pública revelariam o que a pessoa era, cada atitude, ação, sensação levaria o seu interlocutor a perceber contornos de sua personalidade, do seu eu, da sua intimidade. Sua roupa, sua leitura, tudo passa a ser vestimenta da individualidade, marca pessoal.

Nesse contexto é que se ergue a casa burguesa, um ambiente íntimo e privado, primeiramente à parte da vida produtiva, isolado, lugar de convite à introspecção. A casa, que surge como metáfora materializada da concepção de “mundo interno” e íntimo, é o local acolhedor dessa vida interior emergente.

Como espaço delimitado, as casas foram se configurando como lugares por excelência privados e um território da autenticidade e da verdade, um refúgio onde era permitido ser o “si mesmo”. A solidão do lar permitia o desdobramento de prazeres resguardados dos olhares intrusos do decoro burguês. As casas, com suas subdivisões internas, salas e quartos, exercícios de transposição da vida moral para “dentro” das paredes.

É interessante acentuar como esses espaços privados foram explorados pela literatura “liberal” do século XIX, principalmente para “espiar” o que dentro deles acontece. O lar, ambiente privado, em oposição, por exemplo, ao cortiço¹⁷, espaço público, era, assim como o segundo, palco das experiências sexuais em suas expressões mais pungentes, conforme nos atesta o romance naturalista, verdadeiro laboratório de análise pré-psicanalítica:

O romance naturalista é um capítulo da exposição do trauma da sexualidade no mundo ocidental. Neste sentido ele se afina com a psicanálise como instância de auscultação das tramas e dos labirintos do desejo, dos caminhos tortuosos aos quais o desejo encaminha (ou desencaminha) aqueles que desejam. (BULHÕES, 2003: 200)

¹⁷ Aglomerações residenciais da ralé dos pobres do Rio de Janeiro, semelhantes às nossas favelas atuais. Embora residenciais, não obedeciam a qualquer modelo de lar burguês e caracterizam-se mais pelo convívio coletivo. Daí o interesse de Aluizio Azevedo na composição da obra que consagrou esse aglomerado: fotografar o movimento de uma massa, de um grupo, sem se aprofundar em uma leitura psicológica dos membros da comunidade, como individualidades. Mais descritivo que analítico, portanto.

Justamente é esse movimento de transposição que faz com que o resguardo e a segurança do lar não durem por muito tempo. Com o declínio do espaço público e o deslizamento da intimidade para a esfera “fora” dos limites bem definidos do mundo da privacidade, abrem-se também as portas e janelas das casas burguesas, e sob o olhar sequioso do homem em busca de mercadorias, a intimidade despida e os devaneios eróticos de Madame Bovary. Dentro de casa são flagrados os casos de histeria, de conflitos entre pulsão e recalque, dilacerações de almas divididas entre a realização de desejos e sentimentos de culpa, situações que por vezes imprimem conteúdos trágicos: a sexualidade como desmedida; os valores burgueses (materializados na composição da família e no papel social, um mundo de aparências opressoras) como a medida a ser violentada, superada.

Da violação dos limites, quase sempre se encontra a morte, seja ela motivada pela culpa por ter cometido um grande pecado (realizar-se), ou pelo infortúnio da irrealização, que leva ao homicídio. No naturalismo brasileiro, obras como *Bom crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, e *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro, são ilustrações exemplares dessa passagem do erotismo ao trágico, da manifestação do desejo à fatalidade e à ruptura ontológica irreversível.

Tais conteúdos trágicos nos levam a perceber que a tragédia se desenvolve em um espaço de intimidade, ou melhor, a experiência trágica parece acontecer nos limites da casa, do corpo (a morte) e suas conseqüências não afetam a ninguém mais que ao herói, em sua luta interior contra as interdições e os suplícios da aparência. Será essa, no entanto, a forma como o trágico se manifestará na modernidade?

2.2 — O trágico na Modernidade

Na tentativa de traçar as linhas do trágico, esbarramos no problema que é a dificuldade de adaptar o conceito a uma teoria, em virtude mesmo de ser o trágico rebelde a todo tipo de conceituação. Rebeldia que advém da resistência que envolve todas as tentativas de se explicar o fenômeno trágico e que nos leva somente a uma aproximação.

Bornheim, no texto *Breves observações sobre o sentido do trágico e a evolução do trágico*, ao analisar as origens do trágico, sua evolução e o seu desenvolvimento na era moderna, levanta a questão de ser a separação ontológica uma possível explicação da dimensão trágica da realidade humana. Mas de fato seria ela o elemento possibilitador do trágico?

Considerando a modernidade e dela constatando a ausência dos valores que norteavam o mundo de origem da tragédia grega, observa Bornheim que o uso hoje do termo trágico passou a designar experiências dolorosas não mais de heróis, mas de homens comuns, experiências individuais ou mesmo coletivas. Abortado do mito e mergulhado no senso comum, o trágico, na vida moderna, passa a caracterizar a separação ontológica (um acidente automobilístico com vítimas, um maremoto, enfim, cataclismas, são considerados trágicos). Assim, o indivíduo isolado ou em grupo experimenta o trágico. Tal dimensão está diametralmente oposta à concepção clássica, pois o herói, antes de tudo, era um ser destacado, um príncipe, representação modelar do homem em termos universais.

Karel Kosic, levantando a mesma questão sobre a possibilidade ou não do trágico na modernidade, citando Kierkegaard, caracteriza a época moderna como:

(...) tempo do isolamento e da atomização: os seres humanos se relacionam uns com os outros como meras cifras e indivíduos isolados. Ao criarem associações e organizações, eles não negam nem superam, de modo algum, essa atomização. Grandes ou pequenas, essas associações reúnem números e não sujeitos vivos e concretos. Por isso, para Kierkegaard, as criaturas isoladas e

os grupos ou multidões são duas faces de uma mesma realidade.(Kosik, 1997:9)¹⁸

Tal caracterização inviabilizaria a possibilidade do trágico, visto que a sua fundamentação e o seu sentido se dão na inscrição do herói dentro de uma ordem geral e objetiva e não a partir da subjetividade. Quanto mais debruçado sobre si, quanto mais interiorizado em seu mundo, quanto mais reflexivo, mais distante está o herói de uma ordem objetiva transcendente.

Sob este ponto de vista, o trágico na modernidade sofreria de uma debilidade, pois estaria enfraquecido no mundo particular do indivíduo, um mundo fragmentado, perdendo assim a sua força e o seu vigor, paralisado em uma dimensão meramente humana. A verdade que advém da dor ganha ares de negatividade, exatamente o inverso do que foi a tragédia clássica no que ela se apresentava como manifestação da justiça e restauração da ordem. O mundo é injusto, as forças externas ao homem são hostis, qualquer imagem que transcenda o indivíduo torna-se um mal, uma ameaça. Na trilha de sua leitura do trágico na modernidade, Kosik infere sobre sua impossibilidade em nosso tempo:

De acordo com a opinião corrente no nosso século XX, todo acidente de trânsito com vítimas fatais é uma tragédia, toda catástrofe natural que ocasiona mortes é uma tragédia. E a tragédia é tanto maior e mais emocionante quanto mais elevado for o número de vidas humanas sacrificadas. E parece, assim, que sua essência é o número, a quantidade.

Essa mudança de sentido do trágico na opinião pública não é uma indicação irrelevante, não é a expressão de um acontecimento secundário: é algo que diz muito sobre o nosso tempo. O século XX (...) afasta o trágico e o substitui por um sucedâneo, uma imitação pobre. (Kosik, 1997:10)

Ou seja, na vida moderna, a tragédia situa-se num universo onde o que existe de fato é o caótico, a impossibilidade de uma ordem universal, e o acontecimento assume um conteúdo trágico. Uma época anti-heróica, na qual a

¹⁸ KOSIK, Karel. *O século de Grete Samsa: sobre a possibilidade ou impossibilidade do trágico no nosso tempo* in Matraga, N°8: março 1997. p.9

morte se amesquinha e torna-se banal, assim como a vida é arrastada por uma correnteza reduzida ao fato, a causalidade. A causalidade, que não se confunde com destino, aquele contra o qual nada poderia ser feito, nenhuma ação evitaria a *moira*, é o motivador da tragédia. Nela o homem perde a sua humanidade para ser uma estatística.

Para justificar sua tese, Kosik compara Grete Samse, personagem de *A metamorfose*, de Kafka, à Antígona, de Sófocles, da peça homônima. Antígona, como sabemos, levantou-se contra uma ordem a fim de sepultar o irmão morto: um conflito entre o poder do Estado, que precisa punir o traidor, e o sentimento de piedade que leva o herói a enterrar dignamente o irmão para que o seu corpo não seja degradado pelos abutres, duas necessidades igualmente legítimas, já que a segunda correspondia à tradição de salvaguardar os restos mortais da família. Este sentimento de piedade, observa o ensaísta, é o que de fato se ausenta no processo de desumanização no nosso tempo: a morte, banalizada, em nada comove:

Com perfeita coerência, Grete Samsa, a moderna anti-Antígona, se dispensa de sepultar o irmão que morre: encarrega a empregada de “varrê-lo”. Não se tratava de um cadáver qualquer humano, mas da carcaça de um bicho. A empregada se refere aos restos mortais como “isso”. (...) Quando as relações humanas estão grotescamente desumanizadas, seria grotesca a idéia de enterrar humanamente o ser humano metamorfoseado que ilustra de modo tão grotesco o movimento geral. (Kosik, 1997:12)

Afirmando a desumanização, a anti-Antígona percebe que está presente de algo que não é mais o humano, não é mais seu irmão:

(...) se fosse seu irmão teria em relação à família um sentimento de consideração e sairia de casa por sua própria iniciativa. A família, afinal, precisa de paz; tudo aquilo que incomoda precisa ser removido. (Kosic, 1997:12)

Metamorfoseado o homem, nem a morte tem o poder de abalar a “paz” da família, e tudo que possa vir a incomodar deve ser rechaçado, ou melhor, varrido do convívio; a banalização das coisas torna a vida pequena, superficial, de modo que nem a morte é capaz de demover o ser humano de seu universo mesquinho, interiorizado.

Considerando a Grete Samsa a anti-Antígona, pergunta-se Kosic sobre quem poderia encarnar a Antígona moderna, capaz de dar uma sobrevida ao trágico na modernidade. Em sua resposta, cita o destino de Milena Jesenska, conterrânea, grande paixão e tradutora, com quem o escritor praguense manteve frutífera correspondência. Milena morreu em um campo de concentração nazista, presa por “atividades subversivas”, sobretudo por esconder judeus e ajudá-los a fugir para o exterior. Milena seria a Antígona moderna?

O trágico, no destino de Milena, consiste no fato de que ela se encontrou posta numa situação histórica sem saída, criada no curto espaço de tempo transcorrido entre o outono de 1938 e o outono de 1939, e no entanto se insurgiu contra as três encarnações do mal que então se configuravam: contra o nazismo alemão, contra o bolchevismo russo, mas também contra a covardia da capitulação das “democracias ocidentais”, quer dizer, contra o espírito (ou melhor: a falta de espírito) do “Pacto de Varsóvia” que prevalecia em toda a Europa. (Kosic, 1997:15)

A possível Antígona moderna tem em comum com a clássica a coragem de sustentar uma convicção que se contrapõe ao silêncio convencional daqueles que se acomodam à situação, não se incomodam com a situação dramática e com a dor, que cedem ao medo ou ao oportunismo. Age contra o que consideram o mal. Mais do que inconformada, a possível heroína moderna, e nisso consiste o olhar trágico, nas palavras de Kosik, dava-se conta de que precisava insurgir contra as forças do mal, embora não pudesse deixar de ser derrotada por essa força imensamente superior à sua.

Na verdade, o que impossibilita ser Milena a Antígona moderna é que ela não se contrapõe a um Creonte, ou seja, não estamos diante de um conflito no

qual de um lado estão as leis que podem ser modificadas pelos homens e do outro as leis eternas, a contradição entre o que passa e o que é eterno. Creonte, com quem se defronta, é, na verdade, um poder anônimo, desindividualizado. Ela não pode “enfrentá-lo cara a cara, olho no olho. A dimensão divina da eternização do instante desapareceu, ficou só a provisoriedade geral de contingências humanas marcadas pela dissolução e pelo anonimato (Kosik, 1997:16).

A resposta sobre a possibilidade ou impossibilidade do trágico na modernidade leva a um outro questionamento: será possível à época moderna criar algo como aquilo que os gregos chamaram de tragédia? Teria o mundo moderno uma força capaz de representar a desmedida sem fixar seu rosto em uma grotesca caricatura?

Em análise mais profunda sobre o trágico moderno, Raymond Williams levanta a questão de ser a experiência trágica na modernidade atravessada pela experiência cotidiana do homem comum. Ou melhor, a vida comum experimenta a tragédia.

Esta concepção estaria na contramão da visão acadêmica sobre o que é a tragédia, já que desconfigura o herói como homem de posição superior aos outros do seu grupo. Entretanto, para ele este é traço fundamental para se conceber o trágico moderno.

Partindo da distinção tradicional entre o que é acidental e o que é trágico, afirma que tal distinção só pode ser pensada no interior de uma estrutura ou ordem na qual determinados eventos são significativos e outros não. Há, portanto, uma alienação de parte da experiência humana. Sendo a tragédia tradicionalmente experimentada por homens de posição, os episódios de dor vividos pelo homem comum, um escravo, por exemplo, não passavam de um incidente, tornando-se assim a posição social uma verdadeira linha divisória. O acidental e o trivial como fatos relegados e sem importância, inferiorizados diante da dor do príncipe, fundamento da tragédia, a velha oposição entre o geral e o particular; a condição geral, universal, é a do homem de posição:

O seu destino era o destino da casa ou do reino que ele a um só tempo governava e incorporava. Na pessoa de Agamenon ou Lear o destino de uma casa ou um reino era dramaticamente encenado, de forma literal.¹⁹

Certamente o que se percebe é que no centro está um processo de alienação, sendo o corte ideológico, a seleção, o instrumento para a valorização trágico como uma experiência de um grupo representado pelos reis, representação do Estado. Interessante, entretanto, é que a Revolução Burguesa, em seu desdobramento e ruptura com a visão aristocrática, seja ela no campo da política ou da estética, passa naturalmente a rejeitar essa visão e estende a categoria trágica ao cidadão comum — “a tragédia de um cidadão poderia ser tão real quanto a tragédia de um príncipe” — o que ocorre paralelamente à ampliação das categorias de lei e eleição, que seria uma ampliação limitada, mas que se torna uma ampliação geral: a extensão do príncipe ao cidadão tornou-se uma extensão a todos os seres humanos. E se a experiência trágica é concedida a todos os seres humanos, uma espécie de ganho do mundo moderno, perde ela a sua natureza, o seu caráter geral e público, pois agora ela recaía sobre o destino de um indivíduo.

Perde a sua natureza original, mas ganha outros contornos, outras formas de irrupção, destituída de sua nobreza para ser incorporada à vivência de choque do cidadão comum.

Tais considerações nos levam à conclusão de que há de fato uma permanência do trágico na cultura moderna, sendo que, para pensá-lo, é necessário estabelecer em que ordem ele se configura. Em linhas gerais, esta ordem é caótica e sua lógica quase sempre recai no acidental, no inesperado, no inusitado, naquilo que comumente acontece de forma objetiva, e que afeta a um círculo restrito ao universo íntimo do herói. Essa ênfase no indivíduo é sintomática em uma sociedade que se estruturou primeiramente no esforço de construção da subjetividade, para em seguida assistir a sua própria atomização. Uma sociedade que dramatiza a banalidade e ganha a sua força no trivial, na vida comum, esteira

¹⁹ WILLIAMS, Raymond. Tragédia moderna. São Paulo : Cosac & Naify, 2002. p. 74.

por onde passeiam heróis anônimos, que não são representações de casas, reinos ou cidades, mas sim de si mesmos.

A tragédia na modernidade, submetida ao acontecimento, gera menos comoção que curiosidade, passa pela indiferença geral para atingir o foco do indivíduo. No bojo de um processo de desumanização da vida, de coisificação do homem, destituir o cotidiano de sua experiência trágica, sob a afirmação de que tal experiência não tem valor universal, é negar o que lhe resta de humano:

Os eventos que não são vistos como trágicos estão profundamente inseridos no padrão de nossa própria cultura: guerra, fome, trabalho, tráfego, política. Não ver conteúdo ético ou marca da ação humana em tais eventos, ou dizer que não podemos estabelecer um elo entre eles e um sentido geral, e especialmente em relação a sentidos permanentes e universais, é admitir uma estranha e específica falência, que nenhuma retórica sobre a tragédia pode, em última análise, encobrir. (Williams, 2002:73)

Sob esse ponto de vista, é lícito afirmar que o século vinte experimentou situações trágicas que, embora não se expressassem sob a forma de aniquilação de um herói, participaram da devastação do mundo de um povo, de uma classe. As guerras mundiais, as revoluções e guerras localizadas, regiões assoladas pela fome, os campos de concentração, todo esse painel nefasto representa uma atmosfera trágica, em que a catástrofe, seja ela individual ou coletiva, não deixa nada a dever se comparada à peste em Tebas. Em tais regiões, caracterizadas pela desvalorização do humano, no tratamento deste como coisa, incestos e outras subversões acontecem:

Os núcleos do sadismo humano, constituintes da parte destrutiva da personalidade, em determinadas situações externas podem eclodir com devastadora intensidade. A guerra é uma eclosão paranóica coletiva que ocorre em determinadas situações de crise da humanidade.²⁰

²⁰ ROSA, Marco Aurélio. *Comentários sobre a banalidade do trágico* in Filosofia e Literatura: o trágico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,2001. p.74

Para a discussão sobre esse humano que experimenta o trágico na modernidade é necessário recorrermos a Nietzsche e à sua concepção de tragédia, de fato um esforço do filósofo alemão de resgatar ao homem moderno a “saúde” que caracterizava o grego antigo. Resgatar o sentido do humano, ou o que ele chamou de humanismo, no mundo moderno.

Em seu livro de estréia, *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo* (1871), o filósofo alemão produz uma reflexão sobre o valor da Grécia para a Alemanha, inserindo-se no projeto de política cultural iniciado em meados do século XVIII, por Winckelmann, passando por Goethe e Shiller, a respeito de uma retomada dos gregos para repensar o mundo moderno e a obra de arte moderna. O projeto se apresentava como um retorno ao mundo grego antigo e não à imitação latina que, segundo esta nova postura, teria deformado o real sentido da arte. Esta retomada teria como dado significativo a construção da identidade da Alemanha como nação.

Roberto Machado, em artigo sobre o renascimento do trágico, aponta que, a respeito de *O nascimento da tragédia*,

(...) o jovem Nietzsche é um pensador que entende melhor a sua época por meio da Grécia antiga e, por isso, escreve um livro cheio de esperança em relação à germanidade, como ele diz.²¹

Há, portanto, uma motivação para a investigação nietzschiana do mundo grego, mas a direção que toma é diferente: ao observar o ideal artístico da Grécia, sua originalidade está em reformular a já corrente interpretação moderna do trágico como um confronto de princípios:

²¹ MACHADO, Roberto. Nietzsche e o renascimento do trágico. In: *Kriterion: Revista de Filosofia*, 46, Dez. 2005. Não paginado.

É assim, por exemplo, que a primeira interpretação ontológica de uma tragédia grega – a que Shelling dá, em 1795, de Édipo Rei — se baseia na oposição e na reconciliação da liberdade e da necessidade. É assim também que a interpretação hegeliana de Antígona é feita a partir da oposição entre família e Estado. (...) Se, portanto, o antagonismo de princípios marca toda a reflexão moderna sobre a tragédia, a originalidade de Nietzsche é formular essa oposição como sendo a do apolíneo e do dionisíaco, considerados como princípios de uma estética metafísica. (Machado, 2005: não paginado)

E o que são esses princípios? O apolíneo é o princípio de individuação, um processo de criação do indivíduo, que se realiza como uma experiência da medida e da consciência de si. O nome desse processo procede do Deus da beleza Apolo, em cuja flâmula são lidos o “conhece-te a ti mesmo” e o “nada em demasia”. Nele está presentes o aspecto solar, o brilho da aparência, a imagem divina do princípio da individuação. A aparência reluzente aparece também como uma proteção contra o sombrio e o tenebroso da vida. Homero seria o poeta essencialmente apolíneo, que deu a forma brilhante do mundo antigo e da experiência humana, uma forma artística, uma aparência desejável. A bela aparência apolínea é uma ocultação: a beleza da aparência encobre o sofrimento através da criação de uma ilusão, o indivíduo, modo apolíneo de triunfar da dor pela ocultação de seus traços.

O outro princípio, o dionisíaco, em vez de um processo de individuação, é:

(...) uma experiência de reconciliação das pessoas umas com as outras e com a natureza, uma harmonia universal e um sentimento místico de unidade. A experiência dionisíaca é a possibilidade de escapar da divisão, da individualidade, e se fundir no uno; é a possibilidade de integração da parte à totalidade. (Machado, 2005: op. cit)

Abandonando a tranquilidade e a serenidade apolíneas, a experiência dionisíaca vai ao encontro da *Hybris*, da desmesura, da desmedida; em vez da consciência de si, a desintegração da individualidade, delineada nas fronteiras da subjetividade, o abandono do eu ao êxtase, ao descontínuo, ao desequilíbrio, à embriaguez, sob o signo do deus da possessão.

Retirando-se o véu da aparência apolínea, a possibilidade de integração com a natureza, livre das limitações da individualidade através da experiência dionisíaca. Assinale-se: tais princípios, embora antagônicos, buscam a reconciliação, uma aliança entre as duas pulsões estéticas, criativas. O trágico, neste sentido, se manifestaria no momento em que, da ocultação pela aparência, um vazamento deixa vir à tona uma força criativa, capaz de modificar as molduras do eu, de destruí-las inclusive, para que, da individualidade, do particular, retorne para a natureza, para a vida. Da palavra e da cena apolíneas surge o coro dionisíaco que arrasta o herói e o leva a acatar a dor e o sofrimento, e através do acatamento a aniquilação, seu reencontro com a vida. *Hybris* e desmedida incorporadas ao brilhante das palavras, véu que encobre o sombrio.

Dedicado à música de Wagner, em cuja força o filósofo observa um renascimento do helenismo na sua profundidade e otimismo como tônicos contra o pessimismo da cultura moderna, *O nascimento da tragédia* anuncia a possibilidade de um renascimento da arte dionisíaca, arte que se encontrava adormecida sob os alicerces da racionalidade. Na modernidade, em meio ao sonho e a utopia do progresso que mascaram a mão tirânica da experiência subjetiva, o trágico permanece como uma possibilidade de reintegração do homem com a sua humanidade, com a natureza, com a vida. Se não há heroísmo possível, há o choque do indivíduo emoldurado com a corrente da vida. Num mundo de regras que “garantem” a “liberdade” do homem, o desregramento e a embriaguez lançam o indivíduo cidadão em outra instância da vida, lugar em que não cabem máscaras ou molduras; lugar cuja aparência somente é percebida como desordem, violência e mutilação. Daí ressalta uma concepção de vida transvalorada, ou melhor, uma reelaboração da experiência da vida a ser

percebida para além do bem e do mal, livre da cristalização dos conceitos e dos valores que estruturam a metafísica ocidental.

A contribuição nietzschiana nos faculta interpretar que o trágico na modernidade se dá no interior da individualidade, construída primeiramente como a possibilidade de autoconhecimento, mas que, no desenvolvimento das relações sociais, tornou-se moldura opressiva. Toda a construção de verdades universais, o discurso da moral, da ciência, como construção de valor absoluto, levou o homem ao isolamento e ao exílio, amputado de uma experiência pública, de um exercício livre de sua humanidade. No mundo de aparências levadas ao extremo, a ação trágica não perde suas características de violência. Sua forma de manifestação é sempre a imagem que fere os princípios da ordem, do mundo ordenado.

Dentro do corpo da norma mora a sua diferença: a família burguesa, como aparência, é a encenação de seu apodrecimento — aqui por nós entendido não apenas como metáfora de decadência, mas como um estado de mudança, uma entrada no devir: apodrecer como necessidade de retorno à vida, passagem para uma nova aparência.

O texto trágico de Nelson Rodrigues se apresenta, assim, como um discurso do seu tempo, de seu tempo presente; como a sociedade ateniense, espelhada nos mitos encenados nos textos de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, a sociedade contemporânea, brasileira e carioca, com suas molduras, seus mitos da moralidade religiosa e seus “escândalos”, aparece estampada na obra do escritor, jornalista e dramaturgo.

Sobre a ruína, que resulta como uma devastação na paisagem aparentemente “tranqüila” da vida social, celebrada na família, esta se apresenta como alegoria, em cuja forma é transfigurado o trágico da vida, face que não esconde seu sorriso cínico ou perverso, Um sorriso irônico e afetado pelas investidas do senso comum, da moral burguesa, moldando a todos em suas máscaras. A ruína, que desconstrói o normal, o correto, o direito. A família, o pai, a mãe, filhos e tias.

Na linguagem, estão em cena o imoral e a desrepressão violenta, que ultrapassam os limites do tecido das palavras, desconstruindo os conceitos cristalizados da norma.

É importante ressaltar que a norma e seus conceitos são, segundo Nietzsche²², metáforas que perderam a consciência do que são, ou seja, metáforas, melhor dizendo, meras convenções. O discurso do direito, com seu conjunto de regras reguladoras da conduta social, ao perder a dimensão de sua convencionalidade, comporta-se como a verdade assumida para a além da criação humana, limitando a ação humana àquilo que ela determina como o correto, o verdadeiro. Neste sentido, existem os conceitos e as verdades sacralizadas, cristais que não devem ser destruídos e cuja destruição leva à derrocada do homem. Esse o mundo das aparências onde se movimenta o homem, um mundo da beleza conforme um sonho homérico, cuja plástica é moldada na sublimidade do espírito. O mundo apolíneo.

Nos subterrâneos desse mundo, encontram-se os desterrados, os exilados, os perversos, oprimidos pela ordem do mundo tido como natural. Mundo, entretanto, tão natural quanto o outro, tão vivo quanto o aparente na ordem, fundamental inclusive para a sua existência. Fundamental à vida, acrescenta-se.

O ferir este mundo normativo, atitude bastante clara no projeto estético de Nelson Rodrigues, encontra seu elemento catalisador na sexualidade. Assumindo-se como anjo pornográfico que promove a subversão da normalidade, remetendo ao erótico como revelador dos sentidos escamoteados pela correção das atitudes, o texto do dramaturgo aponta para o ocultado, o escondido, o submerso que irrompe em direção à catástrofe. O erotismo, bebido na vasta literatura popular, nos mitos da formação da psicologia social, perfeitamente explorados nos folhetins escritos sob pseudônimo, estará sempre presente no percurso de sua obra, às vezes de forma aberta, extensiva, outras vezes surgindo por detrás da fala, do gesto. O erotismo, que fica na ante-sala, dominando, mesmo que à distância, a movimentação das personagens. Erotismo manifestado no desejo, um desejo

²² NIETZSCHE, Friedrich. Sobre Verdade e Mentira no sentido Extra-moral (1873)

vestido de perversão, morbidez e pecado, o que fica bastante claro até pelo título de algumas obras (*A mulher sem pecado*, drama, *Meu destino é pecar*, narrativa)

Sabemos que o desejo manifesta-se onde existe uma ausência, onde há um vazio. Em outras palavras, a pulsão desejante é uma resposta à inevitabilidade da morte, ou mesmo, uma recusa à finitude e à falibilidade. Sendo o universo familiar em Nelson Rodrigues o local privilegiado em que o desejo não pode ser revelado, sob a pena de ruir o conjunto de convenções, crenças e valores que o sustentam, é inevitável que o erotismo se converta na sua conseqüência imediata, isto é, a expressão erótica representa, discursivamente, a materialidade do desejo, desejo que, por motivos morais, religiosos e culturais, normalmente se refreia para projetar-se sob formas disfarçadas do discurso do recalque.

Neste sentido, torna-se de capital importância para a compreensão da poética rodrigueana, a qual designamos poética da aniquilação, o conceito de interdição, ou seja, a incapacidade determinada por um agente externo (lei, moral) ou interno (trauma, recalques) que declara a impossibilidade de um dado sujeito praticar certos atos. Afirmaríamos mesmo ser a interdição o motor que movimenta essa poética, por ser o agente externo que alimenta, por oposição, o desejo incontido a encontrar o escoamento nas águas revoltosas do discurso.

Atuando a interdição como processo desencadeador, é inevitável que as ações e o discurso no texto se produzam à sombra do impulso da transgressão (desejo), conforme atesta Georges Bataille em *O Erotismo*: “Não existe interdito que não possa ser transgredido. Frequentemente a transgressão é admitida, frequentemente mesmo ela é prescrita (Bataille, *O Erotismo*, p.59). O desejo, como impulso bloqueado pela interdição, assume a forma de transgressão como instância discursiva reveladora. Entretanto não estamos falando de uma obra que possa ser enquadrada como literatura pornográfica, cujo objetivo é simplesmente motivar o prazer sexual do leitor, conduzindo-o a um universo de fantasia de suas realizações normalmente impossibilitadas pelos papéis assumidos na sociedade normativa. Trata-se de uma escrita erótica que busca desnudar a repressão sexual que pesa violentamente sobre o sujeito.

O elemento erótico, no texto de Nelson Rodrigues, atua como desencadeador de um processo irreversível de ruína, entendida aqui como alegoria da vida moderna, no que ela tem de destruidor e construtor de aparências, pois da paisagem devastada brota nova aparência. Um erotismo que pode estar desprendido do ato sexual, desprezado à alcova, mas incorporado à maquinação, ao pensamento perverso, subjacente ao discurso ético e moral.

O discurso, este sim o local privilegiado do erotismo, onde se fundamenta o anjo pornográfico Nelson Rodrigues. Erotismo cuja função é trazer à tona a face submersa da vida, desagregando a vida institucionalizada, deixando que a vida, como ela é surja, mesmo que suas conseqüências sejam devastadoras. Surgimento que é necessário para que a ela aconteça, uma vida sem contornos e sem limites, uma vida para além da aparência, mas cuja irrupção não deixa de pé a aparência, aniquilando-a. Uma poética da aniquilação, na qual o trágico e o erótico se apresentam como elementos necessários para a representação da vida.

É o que pretendemos observar no texto, e para isso, agora, é necessário de delimitar o terreno por onde passaremos.

A obra de Nelson Rodrigues é extensa, construída em diversos gêneros que vão do seu teatro, contribuição capital para evolução da dramaturgia brasileira, até a crônica desportiva, passando pela narrativa curta, contos e crônicas, memórias e romances. Intuímos que no alinhavar dessa obra está o princípio desagregador da aniquilação, claramente perceptível na dramaturgia, porém muito claro também em romances como *A mentira* e nos contos de *A vida como ela é*.

3. A MENTIRA: O TRÁGICO E O ERÓTICO

3.1 A Mentira

Publicado ao longo de 1953, no Jornal da Semana — Flan, de Samuel Wainer, *A mentira* saiu em formato de folhetim e foi o primeiro romance que Nelson Rodrigues assina com o próprio nome, depois de escrever folhetins utilizando-se de pseudônimo, nos quais explora uma forma romanesca de muito apelo popular.

Esta informação é importante, pois em *A mentira* o dramaturgo afirma o estilo criado nas narrativas anteriores, estilo que dialoga com a literatura de massa, erótica, quase sempre denominada como “best seller”, apropriada ao gosto popular. Sob este aspecto, é interessante a observação da ensaísta Maria Cristina Batalha, que considera a adesão de Nelson a uma escrita popular uma estratégia do dramaturgo para escapar da dissociação de seu teatro do público e de problemas com a censura, depois do escândalo de *Álbum de Família* (1945):

(...) Nelson se volta para o folhetim, a novela de televisão e as crônicas que fizeram enorme sucesso junto às camadas menos letradas da população. Essa escrita é impregnada de lugares comuns, de redundâncias, com marcas acentuadas da oralidade, visando a um consumo fácil e imediato.²³

²³ BATALHA, Maria Cristina. *Nelson Rodrigues e o avesso da moda*. In Matraga, 8, abril de 1997, p.56

Não é por acaso que será Nelson Rodrigues tradutor de autores como Harold Robbins²⁴. Com ele, entretanto, o agradável dos folhetins é acrescido de outros temperos, sem que aqueles percam a popularidade pretendida; temperos que “azedam” ou “amargam” aquilo que sempre caiu como um doce na boca do leitor: o romancista traz de seu teatro o elemento trágico, a ironia do mundo, o seu diálogo cortante, clarividente, que aponta para um conflito cerrado, resultando em loucura e morte, o lugar da aniquilação irreversível, onde não cabe nenhuma solução explicável, nenhum sentido, nenhuma razão. A força do texto reside na transposição desse conflito, fundamental em sua narrativa, tão bem explorado em seu revolucionário teatro.

Nelson Rodrigues domina com maestria as duas linguagens, a do teatro e a da narrativa, sendo que, nas duas, estão presentes os temas, as personagens, os tipos sociais, os jargões da fala popular (*espeto; batata!*), que são o que há de peculiar em seu texto. Um aproveitamento da técnica jornalística, adquirida no labor das redações, no calor da notícia e da reportagem. E a matéria de jornal, o trivial e o cotidiano, o particular que assume o *status* de universal, a tragédia humana vivida a cada dia, no desejo de individuação em meio a uma massa flagelada pelas regras sociais e representada no nascimento e na morte, no fato escrito a sangue e a crimes. Vida vivida no dia a dia do mundo das convenções que a limitam ao que ditam as regras. A vida que se perde em um desvio. O desvio é notícia, a matéria poética que se materializa no texto. A mentira, como argumento, como palavra empenhada, é um desvio. Desviar é uma mudança de direção. *A mentira* como uma passagem, uma outra passagem, desviada da regra, do jogo da verdade.

No romance, que tematiza o jogo de verdade e mentira, vemos uma família tradicional, típica de classe média carioca: o pai, Dr Maciel, homem de pouca cultura, mas “doutor”, o chefe da casa em cuja mão mantém o controle da mulher, dos filhos e dos genros. Um núcleo familiar fechado entre as paredes do lar, todos vivendo sob tutela desse homem poderoso; a mãe, mulher submissa, voltada estritamente para os afazeres domésticos, uma “lesma”, na opinião do marido; três

²⁴ Harold Robbins é autor de *Os insaciáveis*, *O Garanhão* e outros best-sellers consagrados ao público adulto masculino, repletos de situações eróticas vividas por milionários e excêntricos.

filhas casadas e seus respectivos maridos moram no mesmo teto, por imposição do próprio Maciel; e finalmente Lúcia, a protagonista, menina de catorze anos, obsessão do pai, motivo de ciúme das irmãs e de desejo dos cunhados. Enfim, o modelo de família burguesa que se desenvolve no Brasil, com sua aproximação com o modelo europeu, mas que guarda características da antiga família patriarcal.

Lúcia é uma ninfeta, uma menina sedutora, que reconhece os próprios dotes e sabe como usá-los: "(...) Tornara-se uma linda pequena. Ginásianos vinham, em uniforme, rondar a sua casa. Ela, muito viva, dava adeusinho, da janela ou do porão. Diante do pai, porém, era outra."²⁵

A dissimulação é evidente e necessária: a pequena é a filha preferida do pai, uma preferência que vai além do normal, assim como o desprezo pelas outras filhas é do mesmo exagerado:

(...) — Claro, claro! Não sou hipócrita. Gosto das outras filhas, natural. Mas Lúcia é outra coisa. É diferente.
— Lúcia é tudo para mim, tudo! (...)
— Olha: vou falar português claro, pela primeira vez na vida. Não me peça para ser contra Lúcia. Entre você e Lúcia, eu prefiro Lúcia. Entre Lúcia e as irmãs, eu fico com Lúcia. Percebeu? (Rodrigues, *A mentira*, p.12)

O diálogo, travado entre o Doutor Maciel e a esposa, após a queixa de que a menina, num gesto de petulância, havia desrespeitado a mãe diante das amigas, destituindo-a de toda autoridade, deixa patente os sentimentos do pai, que chega a admitir ser ela a filha de quem mais gosta, talvez por ter a menina nascido quando ele não mais esperava ter filha nenhuma. Sob tais razões, sua conduta com Lúcia teria de ser diferente: "(...) Viu Lúcia, na saleta, lendo a mesmíssima revista. Aproximou-se, roçou os lábios na testa da menina. A única filha que ele beijava era Lúcia". (Rodrigues, 2002:25)

²⁵ RODRIGUES, Nelson. *A mentira*. Companhia das Letras, SP, 2002. p.15

Aberta uma porta, escapa uma insinuação: serão os sentimentos paternos incestuosos? Seria um beijo paternal?

O que de fato acontece é a abertura, o afloramento de um sentimento irracional, arrebatado, exagerado e desmedido, brotado das entranhas desse homem sisudo, que se movimenta em sua moldura de austeridade.

Explorando a sensualidade menina de Lúcia, sua ambígua inocência de moça, acontece o inesperado: a gravidez. Com ela, a ruína da família, pois que expostas ficam as fraturas: o ciúme das irmãs se transforma em ameaça e medo de que os respectivos maridos sejam os autores da infâmia; a loucura da mãe diante do descabelo do pai e a revelação de que Lúcia não era sua filha. E a dúvida: quem engravidou a menina? A resposta dela: ninguém.

No desenvolvimento do enredo, ocorrem as seguintes complicações: o vizinho, rapaz paraplégico que suscita pena, ama fervorosamente Lúcia, com quem mantém um estranho namoro; apresenta-se, pelo fio que conduz a narrativa, como elemento suspeito; a família decide que Lúcia não pode ter esse filho, decisão prontamente contestada pela menina, que foge. A decisão muda: terá o filho longe, em uma fazenda, no interior, a fim de evitar o escândalo. Maciel quer viajar sozinho com Lúcia, mas Dona Ana, a mãe, protesta com veemência, de tal modo que o pai resolve convocar a família para dizer que Dona Ana enlouquecera e que deveria ser internada.

Em total desequilíbrio, Dona Ana, em meio a uma pesada discussão, dá cinco tiros no marido, mas somente uma das balas o atinge, de raspão. Era a justificativa que faltava a Maciel para levar a cabo os seus planos de se livrar da mulher e tirá-la definitivamente do caminho, do caminho que o levaria até Lúcia.

Ainda assim, antes de partir com a filha, Maciel resolve interrogar a menina a fim de saber como se deram os fatos que a levaram à gravidez, pois a dúvida persistia: quem era o pai? Dona Ana, antes de partir para o sanatório, amaldiçoara o marido, dizendo que este encontraria a morte pelas mãos do autor do crime. Maciel fica apavorado e quer se antecipar. Mas o silêncio tira-lhe a paciência. Ele quer a verdade:

— Eu vou ter um filho, mas não sei quem é o pai!
Durante alguns momentos, olham-se apenas. Doutor Maciel levantou-se, em câmara lenta. Segura a filha pelos braços e a sacode. Nunca esteve tão próximo de odiá-la; repete, estraçalhando as palavras nos dentes. “Não sabe quem é o pai?” E ele, que adorava aquela filha, com obtuso fanatismo, pela primeira vez ameaça:
— Ou você conta ou te arrebento!
Estupefato, ouviu a filha contar, soluçando:
— O senhor lembra daquela festa aí do lado? A festa de casamento da prima do Nonô? Eu bebi vinho... depois subi e quando acordei... não me lembro de nada, não sei o que aconteceu, papai.! (Rodrigues, 2002:111)

Embriaguez e esquecimento. Maciel escuta a filha e sente-se aliviado, pois não tem a quem matar e pelas mãos de ninguém virá a morrer. Chama depois as filhas a fim de contar a nova versão do fato, a novidade, antes de partir. Entretanto, provoca-as, dizendo que elas têm ciúmes de Lúcia porque a caçula é a mais viva, a mais inteligente. E então lança: Lúcia é inocente e nenhuma delas é mais digna. A inocência de Lúcia e a sua pureza de menina estão resguardadas. Um desconhecido seria o pai da criança, um ninguém. Seria um filho da embriaguez. Aparício, um dos genros, ao saber da história pela esposa, exaltado, tenta lembrar dos que estavam presentes na tal festa; a mulher diz ser impossível lembrar, mas que ele, Aparício, estava lá.

Sim, Aparício estava lá. Atordoado, o genro procura Lúcia para pedir o endereço do local para onde o pai a levará, diz que Dr Maciel na verdade está raptando-a e que ele, Aparício, é o culpado, ele teria se aproveitado enquanto ela dormia. A Garota tenta fugir da situação, dizendo que contará tudo ao pai, mas ele a ameaça, dizendo que se não for morto, matará o Dr Maciel.

Mais tarde, Aparício procura o sogro e declara o amor que sente pela adolescente, em meio a uma pesada discussão:

— Gosto de Lúcia, amo Lúcia! Não me interessa minha mulher, nenhuma outra mulher. E outra coisa: pensando bem, não admito essa viagem. Se o senhor insistir,

faço escândalo, irei à polícia. Se há um homem, no mundo, que não pode acompanhar Lúcia, este homem é o senhor! — arquejante, com mais sofrimento que ódio, completa:
— Monstro! Monstro! (Rodrigues, 2003: 126)

Maciel, tomado de raiva, agride Aparício, esmurrando-o e jogando-o ao chão. Sangrando devido à bofetada, de gatinhas, ainda instiga o sogro pedindo-lhe que bata mais, até que, sem que o sogro se desse conta da situação, diz que a Dona Ana errou o alvo, mas que ele não, e acerta seis tiros no sogro. O velho “morreu de olhos abertos”.

Na delegacia, Aparício, subjugado, esperneava por Lúcia, completamente fora de si: “Eu quero Lúcia, meu Deus! Eu quero Lúcia!...” (Rodrigues, 2003:127). O velório, realizado na Capelinha, lugar mais barato, conforme decisão da família, foi o lugar da revelação: Telêmaco, amigo de Aparício, com quem dias antes o alucinado genro tivera uma conversa interrompida com a chegada do Dr Maciel, traz a novidade de que o médico que examinara Lúcia, Dr Godofredo, enlouquecera: o médico diagnosticava todas as pacientes como grávidas.

Lúcia fora vítima da loucura e da mentira do Dr Godofredo, amigo de Maciel. O médico ginecologista dizia a todas, sem importar a idade: “Você vai ter neném!”. Na delegacia, ao ser visitado por Telêmaco, e ficar sabendo da verdade, Aparício muda:

(...) Ri, meio sem jeito: “Não acabei de contar aquela história. Ouve o resto”. Conta a loucura do médico que via, em toda parte, mulheres grávidas. Aparício ergue-se assombrado:

— Quer dizer que... Eu pensei que fosse uma mulher e não uma menina... E é, realmente, uma menina, uma cretinazinha...

De um momento para o outro, essa pequena, jamais tocada, sem nenhuma marca do demônio, pura e trivial — passou a desinteressá-lo. Tomou-se de tédio irremediável, de enjôo de tudo e de todos. (Rodrigues, 2003:130)

Aparício, na prisão, consegue um revólver. Enfia o cano na boca — o narrador não deixa escapar que o coitado sentiu a sensação de cometer um gesto obsceno — e se mata.

Essa a tragédia da família Maciel. Tragédia descrita com os ingredientes e requinte narrativo de um caso de polícia: crime passionai, agressão, loucura e suicídio. De fato, tudo poderia ser narrado como notícia, como matéria de jornal. Entretanto, estamos no terreno da ficção. *A Mentira* vai além dos noticiários.

Olhando para a escrita erótica que ressalta de *A Mentira*, fica-nos claro que as insinuações quase todas estão situadas na esfera do escandaloso, do criminoso, da culpa e do pecado. A loucura de Aparício parece surgir de uma brecha, de uma tara: ele, homem casado, olha para a jovem cunhada e sente desejo; ao saber da gravidez da moça, sente-a possuída pelo pecado e o corpo da menina, aos seus olhos, ganha uma dimensão demoníaca, luxuriante. Lembremos que, ao tomar conhecimento da verdade, Aparício fica por demais frustrado, a ponto de o narrador afirmar:

De um momento para o outro, essa pequena, jamais tocada, sem nenhuma marca do demônio, pura e trivial — passou a desinteressá-lo. Tomou-se de tédio irremediável, de um enjôo de tudo e de todos. (Rodrigues, 2002:p.130)

Obcecado pela imagem que faz da menina grávida, ele, embriagado pela emoção e pelo desejo, assume o crime de “fazer mal” à Lúcia.

A menina, na festa, em estado de embriaguez, teria deixado vir à tona um Dionísio sedutor do cunhado, que se torna puro instinto, pura força, corrente irracional. E a loucura transborda, vaza por essa fenda aberta pelo erótico, pelo pecado de desejar sexualmente a cunhada caçula.

A mentira do médico deixou que verdades fossem reveladas: desejo, perversão e loucura; Maciel perde a moldura de homem sério; Dona Ana, em desmedida, deixa de ser “uma lesma” e tenta matar o marido; Aparício assume o

desejo que consumara durante o sono da cunhada, alegando ter engravidado a menina; as filhas acatam o ódio que sentem pelo pai e velam o corpo do velho em lugar barato. Enfim, a casa de Maciel parece não ficar de pé, apodrece, mas Lúcia permanece intocada, inviolada, inocente.

O erótico ainda se manifesta nas citações sobre a gravidez, sempre percebida como resultado do ato sexual, ressaltando, portanto, esse ato como pecado, como uma violência à decência. A gravidez como motivo de vergonha, como revelador de algo que deve ficar escondido, longe das vistas das pessoas. Dona Ana, com as filhas já crescidas, a ficar grávida de Lúcia, sente vergonha:

O maior problema de Dona Ana, porém, foi o pudor. Teve pudor de tudo e de todos, sobretudo, das filhas. Interpelava o marido:
— “ com que cara vou aparecer diante das meninas.
(Rodrigues, 2003:14)

Ainda sobre a questão da gravidez, há ainda que se lembrar da figura do médico erotizado em *A mentira*, um ginecologista, como sujeito que tem acesso ao “misterioso vale feminino”, sendo ele mesmo um manancial de fantasias eróticas, personagem importante não apenas no romance em questão, mas em vários outros textos de Nelson, como uma de suas obsessões: “O médico ou é um santo ou um gângster” (Rodrigues, *Flor de obsessão*, p.105).

Pelo olhar do narrador, o que se percebe é a natureza libidinosa da gravidez, resultado final do ato sexual. Um ato cujo contorno erótico desestrutura a ordem da casa: a mãe, sem estar à vontade, como se estivesse estampado no corpo a marca de algo sórdido e proibido, o sexo. E ainda, como a reforçar a onda de sentimentos obscuros que infestam a atmosfera familiar, o adultério, aparecendo inicialmente como mera suspeita, mas se constituindo no caminho aberto para que Maciel se voltasse definitivamente para Lúcia e para a sua realização: ficar com a menina.

Entretanto, nada garante que de fato tudo aconteceu. Nada garante que os atos de perversão tenham se concretizado, se houve ou não incesto, adultério e

pedofilia, embora apareçam claramente como pulsões cujo extravasar feriria o decoro social, e por isso devem ser reprimidas. Aliás, são diversos os momentos em que a mentira assume o papel revelador de verdades recalcadas. A mentira, e como elemento desconstrutor das aparências, deixando suspensas as noções de verdade e mentira convencionadas.

Aqui retornamos a uma questão que, para um maior entendimento, tentaremos dialogar com Nietzsche, a fim de identificar, no texto de Nelson Rodrigues, um discurso cuja moral se constrói para além do bem e do mal, e de entender a verdade e a mentira numa proposta extra moral. Mentira e verdade como conceitos, sendo a mentira um desvio da norma, da razão, de uma razão que é pura convenção.

3.3. A Verdade e a Mentira: para além da moral

Como aparece a mentira em *A Mentira*? Talvez como um conceito, uma metáfora, assim como são os valores morais:

A honestidade (...) O certo é que não sabemos nada de uma qualidade essencial, que se chamasse “honestidade”, mas sabemos, isto sim, de numerosas ações individualizadas, portanto desiguais, que igualamos pelo abandono do desigual e designamos, agora, ações honestas; por fim, formulamos a partir delas uma *qualitas occulta* com o nome: a “honestidade”. A desconsideração do individual e efetivo nos dá o conceito, assim como nos dá também a forma, enquanto a natureza não conhece formas nem conceitos, portanto, não conhece espécies, mas somente um X, para nós inacessível e indefinível (...) ²⁶.

²⁶ NIETZSCHE, Friedrich, Sobre Verdade e Mentira no sentido extra moral. Pensadores. Nova Cultural. p.56

O conceito, conforme observa Nietzsche, é uma construção fora da natureza, que nega o natural das coisas, essa natureza que é inacessível ao entendimento humano, é um “X”, incógnita ao conhecimento. Um exercício lógico do conhecer da filosofia, dentro da tradição do “conheça-te a ti mesmo”, máxima socrática, filho da Razão, nega o particular, o individual:

O conceito de folha é formado por um arbitrário abandono dessas diferenças individuais, como se na natureza além das folhas houvesse algo que fosse “folha”, uma espécie de folha primordial, segundo a qual todas as folhas teriam sido tecidas. (Nietzsche, SVM, 56)

Se tomarmos a mentira como um conceito, conforme nos propõe Nietzsche, percebemos que tal palavra está circunscrita a um conjunto de ações opostas a um outro valor, este mais positivo, a verdade. Tais conceitos, verdade e mentira, transitam na linguagem humana convencionalmente locados no que se diz ser o bem e o mal, o certo e o errado. Portanto, fazem parte do mesmo código ao qual denominamos Ética: de um lado o bem, o certo e a verdade; do outro, a mentira, o mal e o errado. Uma infinidade de ações diferenciadas e particulares acaba sendo concebida dentro de um único conceito: isto é a verdade, o bem e o correto.

Transitando nesta esfera de dualidades absolutas, estabelecidas pela Razão, estruturada em termos ocidentais pela tradição moral judaico-cristã, está a noção de pecado. Pecado que acontece quando se ultrapassa uma medida. Acompanhando o pecado, o sentimento de culpa. Essa culpa, na tradição cristã, tem por fim levar o homem ao arrependimento e conseqüentemente ao perdão, condição para que haja um livramento da condenação e alcançar uma vida em eterna felicidade. O perdão seria uma maneira de se evitar a aniquilação, pois através da redenção as desgraças e a miséria são superadas e se afasta o mundo demoníaco (a degradação).

Mas o texto de Nelson Rodrigues não propõe nenhuma superação das desgraças. Ao contrário, não há qualquer graça redentora, há essa força, semelhante a uma *Hybris*, que não aponta outro caminho senão o da aniquilação. Em *A mentira*, se há um arrependimento, é o de não ter conseguido realizar-se, e, no caso de Aparício, um tiro na boca é a solução. Mais ainda, o mundo em que estão lançadas as personagens é um mundo de acatamento do diferente, do individual, acatamento que provoca o choque com o convencional. Um mundo em que ao invés de perdão, há o mergulho do homem na sua individualidade, na sua diferença, em um si mesmo que agoniza, sufocado sob o peso das representações sociais e seus papéis concebidos como “certos”, “corretos” e “verdadeiros”. A mentira, que cai como uma avalanche sobre a família do Dr Maciel, libera-a de suas molduras, de suas representações, que viabilizam o trânsito no mundo de normas da razão; libera-a de suas aparências, mas ao se desprover de suas máscaras, fica vulnerável à ação contrária, sem rejeitá-la. Parece-nos, portanto, que há uma *nêmesis*²⁷, a fim de trazer novamente o que se deu em desvio a um caminho “normal”. Há o acatamento de forças destrutivas. A loucura, que em cada uma das personagens vive em seu jardim secreto, sai do seu esconderijo e se aloja na superfície, assumindo a sua cota de verdade. O erro, que se alastra pela casa, pois todos são afetados por algo primordial: o sexo, pecado original, tem sua origem no desejo mórbido e interdito – cristalizado na imagem erótica da menina grávida.

Enfim, em *A Mentira*, o pecado aparece como um princípio (des)organizador, uma força constrangedora, irremediável. O pecado como que convocado das regiões abissais do ser, impactado com o mundo da aparência, da moralidade, levando incondicionalmente o homem à sua catástrofe, a sua ruína, a sua aniquilação. O pecado acatado, que deixa de ser pecado para ser manifestação natural, desreprimido e sem culpa, contíguo à satisfação do desejo, um desejo que, manifestado, salta aos olhos como perversão. Em síntese, é o que ocorre em *A Mentira*.

²⁷ A *nêmesis*, no percurso parabólico do trágico, consiste na recuperação da ordem (moral, social) abalada por uma *hamartia* (erro, desordem, desequilíbrio). Tal recuperação só é possível com o sacrifício do herói (aniquilação).

Imersos nessa corrente, toda uma gama de crueldades acontece, pois toda a família Maciel é atingida com o dardo da gravidez, e todos deixam vaziar, com o choque provocado e a fissura aberta, as suas verdades latentes, submersas e disfarçadas. Dona Ana, por exemplo, assume que Lúcia não é filha do marido (assumir não é bem o caso, já que no jogo de verdade e mentira, esta parece ser mais uma manifestação do desejo reprimido, que transborda, como uma ameaça); afirma o adultério para demonstrar a sua revolta contra o amor exagerado de Maciel pela filha, o amor declarado dele pela filha caçula.

Também as irmãs deixam vaziar a inveja que sentem da caçula, e um certo prazer mórbido de vê-la na “situação especial”. São mulheres casadas, feridas pela preferência paterna pela menina; a menina, que com sua petulância, sua sensualidade e beleza, sempre ameaçou o bem estar da casa.

Ainda no percurso dessa mentira devastadora, outra verdade terrível: o desejo de Aparício por Lúcia, vista por ele como impura, marcada pelo demônio.

Este desejo de Aparício é o motor que moverá as engrenagens da mentira como verdade em desvio. Um desvio que dá passagem às verdades ocultadas na fina estampa da norma. Que deixa transparecer o outro lado, eclipsado. Sob a sombra do escândalo e do pecado, o indivíduo em sua natureza. Sua luz e sua sombra, indissociáveis.

Reportando-nos novamente a Nietzsche, percebemos no texto de Nelson Rodrigues uma aderência ao que o filósofo alemão concebe a respeito deste transparecer de forças contraditórias como motor de ações que levam à aniquilação.

Ao se reportar à tragédia e à sua origem, Nietzsche acredita que o homem moderno precisa viver a sua experiência trágica como aliada indispensável, sem a qual não afirmará a sua existência no mundo, e criando-se e destruindo-se, na conciliação do apolíneo e do dionisíaco, procurar novas formas de aproximar-se da verdade, livre das concepções morais. Apolo e Dionísio, como princípios da alma (Apolo, Deus da ordem, da sensatez, da beleza plástica e da razão); Dionísio (o caótico, a embriaguez, a desmedida, o instinto), representariam as forças contraditórias que regem a natureza, e é da interação conciliatória dessas forças

que a natureza se afirma, e com ela a própria vida. A vida que se deixa entrever no trágico; a vida, sob o universo apolíneo-dionisíaco, afirmada no homem, personagem central de um drama no qual as coisas são permitidas, menos a verdade, a finalidade de todo conhecimento. A verdade, que é mera metáfora, mero conceito distante do particular, do indivíduo.

O paradoxo destruição/ construção representado nas forças de Apolo e Dionísio sustenta a idéia de que a verdade pode surgir em algum momento. Por isso, o homem é movido pelas palavras que trazem o horror, o escândalo e a dor, e essas palavras dão origem a um porvir fundamental para o aperfeiçoamento da humanidade, pois elas revelam o ser trágico que é o homem, que se verá sempre atravessado pelas correntes de um mundo em constante transformação, em constante mudança, construindo-se e se destruindo, em agonia e desespero, pois o homem trágico para Nietzsche é um homem criador, e sua maior tragédia é não poder realizar-se: “(...) E ele será grande por essa insatisfação e pequeno por essa impossibilidade de se satisfazer ontologicamente”²⁸.

A insatisfação, o não poder realizar-se como ser, impulsionam o homem moderno a ser melhor ou pior, indiferentemente, podendo assim criar o seu paraíso ou o seu inferno, pois enquanto parte do seu ser quer a sensatez apolínea, a outra parte para a loucura e embriaguez dionisíaca, para superação do limitado pelas regras. Estando sob a égide desses princípios, destrói e constrói, personificando o caos e a harmonia da natureza. Sem serem excludentes, os dois princípios se unificam, em constante interação, de forma momentânea; experimentar o caótico natural dionisíaco, trazê-lo à aparência apolínea, é afirmar a vida; afirmando-a, aniquila-se. Um movimento de transitoriedade, o movimento da vida e da natureza, personificado na arte, a arte “como única força superior contraposta a toda vontade de negação da vida, como anticristão, antibudista, antiniilista par excellence”²⁹.

A arte, neste sentido, seria o local privilegiado de configuração da vida sem os limites da realidade, uma realidade castradora, que perde sua força criativa porque rejeita a contradição, a diferença, o individual, o perecimento e o

²⁸ NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da Tragédia. São Paulo: Companhia das letras, 1992

²⁹ A arte em O nascimento da Tragédia. Os Pensadores, Nova Cultural..p.50

sofrimento. Uma realidade controlada pelas regras, pelos sistemas ideológicos, éticos, morais e religiosos. Para Nietzsche, a moral é a grande mentira, “vontade de negação da vida”, instinto secreto de aniquilamento, um princípio de decadência, de apequenamento do homem, uma difanação, um começo do fim.

Essa reflexão sobre a verdade e a mentira nos auxilia a afirmar o discurso de Nelson Rodrigues como um discurso da vida que se desprende dos limites, que os ultrapassa. Uma vida que se configura integralmente na desmedida. Nesta ultrapassagem, há a necessidade do aniquilamento para que a vida permaneça em seu curso, vida, portanto, em sua atividade constante de construir e destruir. A mentira como uma construção discursiva não localizada em um universo moral que a situaria em um *status* de inferioridade em relação à verdade. Verdade e mentira num sentido extra-moral, para além do bem e do mal; a mentira necessária como passagem da verdade, para que a verdade aconteça.

Mentira que, em *A Mentira*, não se restringe à loucura (ou tara) do médico, que vê em cada mulher a gravidez. O discurso da moralidade, que controla ideologicamente a vida das personagens, é tomado como uma grande mentira que paira sobre a estrutura familiar, e desaba com os golpes de martelo desferidos pelas palavras transfiguradoras do que há de mal e perverso na alma. Maldade e perversidade entendidas aqui como aquilo que fere o mundo da ordem, que tenta se sustentar. Uma ordem com certeza necessária, do contrário o mundo seria de completa aniquilação. A loucura, a embriaguez e a morte, manifestações dionisíacas, deixam à mostra o caráter problemático da existência, e a mentira como necessidade para se viver. A marca do pecado aparece, no texto, como o momento em que a discursividade da moral é atravessada pelo desejo de superação, pela vontade de realização, de deixar que da mentira surja a verdade oculta, armazenada nos confins da inconsciência. O gesto libertador, o passo aniquilador.

Eis a contradição: a mentira garante a existência, porém limitada. Ir ao encontro das forças rejeitadas significa afirmar a vida, entretanto, afirmando-a, acata-se a força destruidora, que aniquila tudo para que a vida prossiga em seu curso ininterrupto.

Nelson Rodrigues consegue flagrar este instante em que as forças opostas se encontram, passando da bondade para a maldade, da mentira para a verdade. Movimento perfeitamente representado no romance em questão, na morte de Aparício, por exemplo, que do descontrole se reconhece o homem sem princípios, ou na vida de Lúcia, que prossegue liberada do desejo doentio, tanto do pai quanto do cunhado, Lúcia, que é amada também por Nonô, o paralítico, e que parece se livrar da inveja das irmãs, depois da morte do pai, velado na capelinha, sem qualquer pompa de doutor. Permanece, assim, a menina inocente e terrível.

Constituído o espaço em que as personagens de *A Mentira* se movimentam, cabe agora demonstrar como o elemento erótico funciona como desencadeador do processo de aniquilação, de modo que o trágico venha à tona como um resultado da frustração do desejo, do fim da mentira, do reconhecimento da verdade.

3.3 Erotismo e tragédia

Quais os limites entre o erótico e o pornográfico? O senso comum afirma ser o erotismo o velado e a pornografia o escancarado, entretanto, tal delimitação não dá conta da complexa distinção entre estes dois campos de expressão da sexualidade.

Segundo Bataille, o erotismo é aquilo que, na consciência do homem, coloca o ser em questão: traz para a dimensão humana a violência, a bestialidade, a perda de si e a dor com prazer. Atuando na esfera do sentir, o erotismo atua no campo da transgressão dos valores como forma inequívoca de expressão integral do humano.

Já pornografia pode ser definida como uma figura alimentada pelo imaginário masculino, é a satisfação alucinatória dos desejos³⁰. Atuando mais na esfera da visão, a pornografia abriria mão de recursos sensoriais mais refinados em função de uma experiência mais concreta com o objeto do prazer, a exploração mais aberta do corpo e da linguagem como uma forma de ilusão de presença.

Entretanto, os limites de fato entre um e outro são muito tênues, sendo mesmo difícil pensar em pornografia sem que haja nesta uma expressão erótica, assim como no erótico há sempre possibilidades de criar imagens pornográficas. Talvez o problema dessa distinção esteja mais ao lado de uma hierarquização semelhante ao que se dá na classificação da arte, sendo o discurso erótico emblematizado na condição de algo nobre e superior, enquanto que à pornografia caberia a expressão do baixo e o repugnante. Em ambos, porém, algo ganha expressão: o obsceno. A obscenidade que perverte os valores, que transgride a norma.

Com Nelson Rodrigues, a distinção entre erótico e pornográfico acompanha a difícil delimitação do terreno de cada uma das expressões, embora estejam de fato presentes e, por isso mesmo, mais pertinente será não delimitar onde está um ou outro, mas perceber que o erotismo e a pornografia atuam em sua poética como elementos instauradores do desagradável:

Aquilo que nossa seletividade rejeita como “sujo”, irrelevante ou por demais banal, ou seja, residual, é o que Nelson toma emprestado como matéria prima de sua obra. Identificado com o subúrbio, onde os critérios de distinção do gosto obedecem a uma lógica muito mais centrada na emoção do que na comoção, (...) nos apresenta situações humanas e dramáticas recusadas como “não-estéticas” e remexe a lama que não nos interessa enxergar.³¹

³⁰ ALBERONI, Francesco. *O Erotismo*. Círculo do livro, SP, 1986

³¹ BATALHA, Maria Cristina. *Nelson Rodrigues ou o avesso da moda*. In: Matraga. Rio de Janeiro, UERJ, 1997. p.59

Em *A Mentira*, notamos a imagem de Lúcia construída a partir do momento em que se tem a notícia de sua gravidez. Imagem que se configura no imaginário de Aparício:

— Pois bem. Eu acho essa pequena, vocês me perdoem, de muito mau caráter.

Interrompe-se, para ver a reação. Espiou as fisionomias espantadas. Ubaldo, coçando a cabeça, foi vago: “Caso sério!”. Então, animado, Aparício prossegue:

A verdade seja dita: gosto muito dela, mas minha impressão é a pior possível. E outra coisa, que não sei se vocês repararam.

(...)

— Ela tem um comportamento, não de menina, não de acordo com a idade, mas de mulher feita. Diz, por exemplo: “Quero ter o filho”. Ora bolas! E vamos e convenhamos: quem é Lúcia para falar assim? Quem? Uma pirralha (...) Afinal de contas, uma garota de catorze anos não se governa. (Rodrigues, 2002:p.60)

Se em um primeiro momento a fala de Aparício revela o seu repúdio pela menina, pois não a vê mais como uma adolescente de catorze anos, a caçula da família, porém, em sua visão, uma mulher feita, mau caráter, uma pirralha que quer ter o filho, ou seja, de forma determinada e até mesmo autoritária impõe a sua vontade. Na seqüência das ações será ela a imagem perturbadora em sua mente, sua obsessão, sua necessidade de realizar-se.

Já dissemos anteriormente que a gravidez no romance assume as proporções do reprovável, da vergonha, por revelar um ato proibido praticado às escondidas; a gravidez como materialização do pecado, e da grávida como pecadora. Se em Dona Ana a situação era constrangedora devido ao fato de ser ela já uma senhora com as filhas crescidas, e ser a gravidez a denotação da prática de um ato próximo ao pecado, em Lúcia a imagem que se constrói é a da menina pervertida e corrompida, iniciada nos prazeres sexuais, e, como o próprio cunhado dirá, marcada pelo demônio.

É uma imagem pornográfica, construída na mente de Aparício, já tomada pelo excesso, e erótica, no contexto das transgressões tematizadas no contexto da obra. Na verdade, essa imagem demoníaca de Lúcia é fruto da mentira, conforme se saberá com o desenrolar da trama. Mas esta imagem, repetimos, construída na mente de Aparício, dá vazão ao recalcado, ao reprimido, o seu desejo mórbido pela menina. Desejo que aos poucos se torna incontrollável, à medida que se aproxima a viagem da menina com o pai, a fim de ter o filho longe. Deixando cair a sua máscara, o cunhado se revela à menina, quase em desespero, mostrando-se como o marido que já não suporta a mulher:

— Antes que apareça alguém, eu quero dizer-te o seguinte: eu não suporto mais a minha mulher. Não me fez nada, admito até que seja um anjo, mas há uma coisa pior do que o ódio: a falta de amor. Se ela fala me irrita, se não fala, me irrita, se tosse, se espirra, se chora, se ri, continua me irritando. (Rodrigues, 2002:p.103)

A mulher, que em seqüência anterior retirara das mãos do marido um álbum de retratos da família por este conter uma foto de Lúcio em traje de banho (maiô), era agora jogada para o canto em favor da menina que despertara o desejo voluptuoso em Aparício, o cunhado que em uma festa na casa do vizinho, é o que se supõe, aproveitara-se da embriaguez da menina para tocar-lhe o corpo. O homem atirara-se à Lúcia, talvez certo de que haveria uma correspondência ao seu desejo e por isso mesmo assume ser o autor do ato que levou à gravidez. Ele, em êxtase, constrói essa versão, sobre a qual nada se pode garantir ser a verdade. Entretanto, há uma certeza: se havia em Aparício um desejo reprimido antes de sabê-la grávida, com a notícia passa a vê-la como uma mulher, uma mulher que pode satisfazer os seus desejos. E a possibilidade de perdê-la para o Dr Maciel o enlouquece. Precisa, a todo custo, realizar-se.

A voluntariedade de Aparício em se revelar para Lúcia parece, de fato, sustentar a idéia de que a menina prontamente atenderia à sua vontade, como se essa fosse também a vontade dela. Ou seja, estamos diante de uma fantasia, de um devaneio, oriunda do universo erótico masculino:

Na pornografia (masculina), as mulheres são imaginadas como seres fabulosamente sensuais, arrastadas por um impulso irresistível de atirar-se sobre o pênis, isto é, do mesmo modo que os homens fantasiam comportar-se com elas. A pornografia imagina mulheres dotadas dos mesmos impulsos masculinos, atribuindo-lhes os mesmos desejos e as mesmas fantasias.³²

Assim, imaginando ser Lúcia a mulher demoníaca, capaz de sentir como ele sente, imagem construída em uma mente também demoníaca, traz para o mundo da aparência o que resguardara na consciência, no mundo das fantasias sexuais. Aparício perde o controle. O que se guardara nos subterrâneos agora estava estampado. E desse modo o erótico desencadeia a seqüência de situações trágicas que levarão o cunhado alucinado à aniquilação, pois seu desejo de realização o faz defrontar-se com seu rival, o Dr Maciel, extirpando a vida do sogro, este também experimentado a sua *hybris*, embriagado por um desejo incontido pela filha.

Na prisão, a verdade surge para Aparício como frustração insustentável. Sua vida perde o sentido: Lúcia era pura. Uma falha, um erro de cálculo: a satisfação dos instintos; agarrara-se àquela verdade e deixara-se revelar; diante da verdade — o fracasso e a insatisfação —, aniquila-se. Tonificando a vida, superando a barreira das representações, esbarra na impossibilidade de realizar-se. Caminha ao encontro do pecado, da morte.

No instante da ruptura irremediável, sua mente pornográfica ainda fantasia: “E então fez o seguinte: introduziu na boca o cano do revólver (teve a sensação de que praticava algo de obsceno) e puxou o gatilho. Sua chapa dentária descolou”. (Rodrigues, 2002:p. 103).

Para o herói, não há solução que não seja a aniquilação. Um revólver e um tiro na boca aniquilam a existência.

³² ALBERONI, Francesco. O Erotismo. Circulo do Livro,1986. p.13

Apesar de percebermos que a consciência do erro e do pecado marca as personagens de *A Mentira*, é no sacrifício dos homens, no caso Dr Maciel e Aparício, que a ordem é restaurada. As mortes masculinas são necessárias para que se retorne a uma situação original. A redenção do destino implica a superação do espírito de corrupção e de degradação que se apossa do homem, na impotência de uma alma quando se lança na realização dos desejos, das fantasias que jazem submersas na inconsciência.

As motivações de Maciel, o amor proibido pela filha, a partir do momento em que se justifica por ser a menina filha de outro, do adultério de Dona Ana, faz com que ultrapasse a sua medida, deixando que o que antes era uma fantasia, se torne a sua realidade. Seu desejo de realização, entretanto, esbarra no desejo de Aparício, este também embriagado, alucinado com a necessidade de realização de sua fantasia, já que a menina, em sua mente, era a menina diabólica, capaz de satisfazer sua sede e fome sexuais, que nunca se saciara com a esposa. Aliás, as esposas em *A Mentira* são mulheres a quem o sexo é vedado, ficando sempre a noção de que o sexo, no contexto apresentado no romance, de fato somente se realiza em uma região nebulosa, sombria, a região das proibições, que se costuma chamar de pecado.

Um universo abalado, uma família arrasada não pela beleza e sensualidade de Lúcia, não pela insatisfação das filhas e esposas, mas pelo desejo reprimido e pela fantasia dos homens. Uma ordem que precisa ser restaurada, não antes de ser experimentada, porque a vida necessita delas para sua existência. Necessita da conciliação dos contrários. Se os homens estão divididos entre as solicitações inconciliáveis da racionalidade da consciência e a irracionalidade dos apetites desenfreados, é preciso que as contradições se assumam na paisagem. O trágico surge no momento da conciliação, do casamento do inconciliável. Dionísio é a manifestação da vida que não cessa de nascer, precisamente porque não cessa de morrer.

4. A VIDA COMO ELA É: ANIQUILAÇÃO E AFIRMAÇÃO DA VIDA

4.1 uma leitura da vida, em *A vida como ela é*

O que se pretende neste capítulo é fazer uma leitura da arte sob o ponto de vista da vida, de modo a, neste percurso, percebermos no texto rodrigueano a sua manifestação. Certamente é um terreno extremamente perigoso, pois estamos diante um problema: o que é a vida? O que é a arte? Que relação existe entre estas duas palavras, e como aproximá-las sem que estejamos falando do óbvio? Do óbvio porque, popularmente, sempre estaremos dizendo que a arte é uma imitação da vida, que um palco, por exemplo, onde se desdobram cenas de um drama, é uma espécie de espelho que reflete a vida. O mesmo podemos dizer, conscientes dos riscos de tal afirmação, sobre os romances, as novelas, a poesia, ou outras formas de expressão, como as artes plásticas e a música, ou seja, a arte sempre se relaciona com a vida, imitando-a, desdobrando-a em ações, palavras, imagens, cores e sons. Em suma, estamos no terreno da *mimesis*, onde brotam signos reveladores e metáforas que muitas das vezes descarnam o real; terreno em que a não verdade (ficcional) é caminho para aparição da verdade.

Em questão está também *A vida como ela é*, de Nelson Rodrigues. Um esgarçamento dessa vida, tentativa de aproximação da existência dessa vida conforme se apresenta na reunião dos contos, sabedores de que estamos diante de textos que não rejeitam o amargo, o delirante, a loucura e a morte. Vida e morte entrelaçadas, em conjugação, indissociáveis.

Em que medida se dá essa imitação? Que vida é essa que a arte imita?

Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, esboça algumas idéias que são capitais em sua filosofia, entre elas a visão da vida como um ininterrupto criar, afirmando que a existência e o mundo só têm fundamento, ou justificação, enquanto fenômeno estético. Um criar que na verdade se apresenta como um conjunto de forças em interação, que se conciliam e se unificam temporariamente

para gerar o novo: a obra, a vida. A criação artística nascida da união de princípios antagônicos, a obra como a unidade dos princípios. Daí vida e morte, criação e aniquilamento indissolavelmente entrelaçados:

Teremos muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à inteligência lógica mas à certeza imediata da intuição de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações³³.

Apresentado o modelo sexual como analogia para a compreensão do desenvolvimento da arte, cabe observar que princípios são esses que se conjugam no ato da criação, que forças antagônicas se reconciliam para que surja pela experiência da criação o novo, a obra. O filósofo nomeia dois, metaforizados como deuses, Dionísio e Apolo, representação da dualidade em conflito, no jogo, no combate, princípios da natureza percebidos como impulsos da criação - Dionísio, a força subversora, o instinto natural contra a convenção social; o prazer como revolta e libertação dos constrangimentos que tornam o homem um escravo; com ele, quebram-se as barreiras hostis que a necessidade e o arbitrário edificaram entre os homens para a negação da vida.

Afirmar a vida significa o acatamento do que é dor e sofrimento, do que é considerado mau, ruim, e por isso rejeitado; retirar da vida sua força titânica representa estagná-la de seu poder criativo, de sua capacidade de se regenerar, de tornar-se, de vir a ser. O Édipo, que se retira da vida heróica para reviver, no cego errante, no acatamento de sua dor, a dimensão da verdade. A verdade como dor trágica necessária para que a vida seja restaurada como unidade, e se lance, no tempo, como eterna esperança. A dor mesma da parturiente, para dar à luz. O olhar da criança se reportando ao futuro, a criança, prolongamento das forças opostas; seu rebento, a obra.

³³ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. SP Companhia das Letras. 1992.

Apolo simboliza o outro impulso artístico da natureza que se manifesta nas artes plásticas, ou seja, o impulso de dar forma, o impulso da beleza. Nietzsche aproxima o apolíneo ao sonho:

A bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a pré-condição de toda arte plástica, mas também, como veremos, de uma importante metade da poesia. Nós desfrutamos de uma compreensão imediata da figuração, todas as formas nos falam, nada há que seja indiferente e inútil. Na mais elevada existência dessa realidade onírica temos ainda, todavia, a translúcida sensação de sua aparência: pelo menos tal é a minha experiência, em cujo favor poderia aduzir alguns testemunhos e passagens de poetas. (...) Assim como o filósofo procede para com a realidade da existência [*dasein*], do mesmo modo se comporta a pessoa suscetível ao artístico, em face da realidade do sonho; observa-o precisa e prazerosamente, pois a partir dessas imagens interpreta a vida e com base nessas ocorrências exercita-se para vida (...).

(...) Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do seu nome o “resplandecente”, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. A verdade superior, aperfeiçoamento desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida (...). (Nietzsche, 1982: p.(...))

Apolo, o que brilha, a divindade luz, tem o seu reinado não somente no mundo exterior, perceptível pelos sentidos, mas também no mundo da imaginação e criação, e as imagens que produz são caracterizadas pela medida, beleza, emoção liberada pela sabedoria. Apolo representa o prazer, a sabedoria e a beleza da aparência. Nietzsche considera Apolo como a imagem divina do princípio de individuação, a divinização do indivíduo nos seus justos limites, sujeito à “medida”. Apolo, enquanto divindade ética, exige do homem a sua medida e o conhecimento de si. É a exigência do “conhece-te a ti mesmo” e do “nada em

excesso” socráticos, contraponto necessário ao excesso e desmedida dionisíacos, acentuando as leis do mundo, sagradas, que não podem ser infringidas.

Entretanto, a crença demasiada na aparência pode levar ao esquecimento do que se encontra no subsolo, inaparente; pode levar à rejeição do que há de doloroso na vida. Daí a necessidade da reconciliação, mesmo que momentânea, para que seja vivificada, experimentada a vida. Apolo e Dionísio, os dois princípios reunidos, dão origem à arte trágica:

(...) agora a ação do deus délfico restringiu-se a tirar das mãos de seu poderoso oponente as armas destruidoras, mediante uma reconciliação concluída no devido tempo. Essa reconciliação é o momento mais importante na história do culto grego: para onde quer que se olhe, são visíveis as revoluções causadas por este acontecimento.(Nietzsche, 1992: p.34)

É, portanto, na aparência que se manifesta o inaparente, o soterrado, o proscrito, o recalcado. A reconciliação dos dois princípios que estão em combate, arte trágica, parida na dor, no sofrimento, no acatamento do terrífico: nela estão presentes o belo institucionalizado, o discurso ético com suas verdades “sagradas”, mas nem tanto, pois manifesta-se do subsolo a força que corrompe o convencional: o dionisíaco nietzscheano. Força recalcada, e a alusão a Freud aqui é clara: a experiência dolorosa, apagada como remédio para a sobrevivência; apagada da consciência, viva no inconsciente. Tão viva que em estados desguarnecidos (no sono, na embriaguez, por exemplo) encontram uma passagem, uma brecha.

Quais as conseqüências desse vazamento?

É na desmedida, na quebra simbólica do indivíduo, que a vida é vivificada em sua plenitude, vida enquanto natureza, vida em constante (re)criação, (trans)formação: sempre movimento em direção ao futuro, um futuro sempre renascendo da reconciliação momentânea dos antagonismos, das diferenças, princípios contrários que se unem.

A arte nasce dessa união, que é a vida. A arte é essa dualidade que se faz unidade. Se Nietzsche olhou com otimismo todo o sofrimento do Édipo, com certeza o filósofo itinerante viu naquela dor suprema o momento primordial da reinvenção do homem, o herói despojando-se da aparência reluzente para assumir-se o cego que na escuridão enxerga a verdade.

Neste sentido, retomados esses dois princípios, assentamos a base de nossa leitura de *A vida como ela é*, penetrando no tecido de duas de suas histórias, “O chantagista” e “O monstro”, a fim de verificar como que as forças titânicas (dionisíacas) eclodem e aniquilam a aparência (apolínea), destroem a individuação (a negação da dissonância, rejeição da vida) e dão origem a uma outra aparência, extensão da vida, que prossegue em seu *continuum*.

Presentes estão os estados de inconsciência: a embriaguez e a loucura; a desmedida (na obsessão); na vida trivial, o inusitado, o rumor, o abalo; e a aniquilação, elementos temáticos muito bem explorados por Nelson Rodrigues, conforme veremos a seguir.

A vida como ela é se organiza como uma escrita do cotidiano, crônica do que há de inusitado na trivialidade da vida. Esse é o traço que percorre as linhas do conjunto de contos de Nelson Rodrigues, publicados durante dez anos, entre 1951 e 1961, no jornal *Última Hora*, de Samuel Wainer. A vida trivial que sedimenta o dia-a-dia de famílias tradicionais do Rio de Janeiro dos anos cinquenta, quando se respiravam os primeiros ares da modernidade industrial no Brasil. Repartições públicas, escritórios, Maracanã e futebol, a vida da mulher em casa ou no trabalho, filhos e filhas, genros e sogras, apartamentos, paixão, ciúme e traição e incesto formam o cenário por onde transita o homem, mergulhado nos jogos de interesse, querendo participar do mundo burguês, das suas ofertas, uma vida vertiginosa, afetada pelos preconceitos, pela moral e pela ética, pela tradição religiosa e seus exageros, pelos compromissos assumidos ao desempenhar o papel social. O mundo das representações, e a falha, fratura ou brecha por onde vaza o inusitado da vida, o elemento desestruturador.

O tema do adultério é o foco dos contos escritos em linguagem popular, quase anedótica, característica do estilo do autor, com certeza desenvolvido nas

redações dos periódicos, circunstanciado na vivência dos fatos corriqueiros das páginas policiais (não é por acaso que estas histórias eram publicadas junto à seção de crimes). Estamos, neste sentido, distantes de uma experiência estética da linguagem, no que diz respeito à pesquisa e experimentação de novos recursos estilísticos ou narrativos, comuns à prosa da modernidade, e que se observam em escritores como Guimarães Rosa ou Clarice Lispector, por exemplo. Entretanto, não há como negar que o aproveitamento dos recursos da redação jornalística e dos jargões populares ganham em Nelson Rodrigues um *status* que o eleva ao patamar da literatura, da grande literatura moderna brasileira. Sua pesquisa com a palavra, o aproveitamento de clichês, que são redimensionados a contextos inéditos, provocando sempre um choque, um desvio do esperado, fazem de seu texto um olhar profundo sobre a realidade brasileira, que se oculta por detrás do discurso e fala cotidianas. Um realidade marcada por contradições cuja deflagração se dá sempre na contravenção e no desequilíbrio.

Além disso, a adoção da forma de narrativa tradicional romanesca estabelece um vínculo com a representação da realidade, dialogando, desse modo, com o estilo realista de um Machado de Assis, em sua aguda visada psicológica das personagens, que vivem tramas costuradas com preciosismo inconfundível, muito embora aqui a percepção de realismo não se prenda a uma concepção fotográfica do real, mas de uma visão que ultrapassa os limites da realidade cuja manifestação se desdobra a partir do trivial. A vida comum é levada ao extremo, até encontrar a sua outra parte, o incomum. Um incomum experimentado cotidianamente, vida com ela é.

Narrador onisciente, análise aguda, economia da linguagem; sobre este tecido narrativo, mais precisamente em suas dobras, é que Nelson Rodrigues arma o seu olho e a sua escrita para flagrar manifestações que se encontram na maior parte do tempo escondidas, esperando o momento para que venham à tona e eclodam. O adultério, como tema explorado em quase todas as histórias de *A vida como ela é*, aparece como uma das ações que facultam a passagem dessas manifestações. O adultério, marca mórbida de personagens consideradas “normais”, uma abertura psicológica levando à tragédia cotidiana, ao mergulho

intenso na loucura. A loucura, resto ou sobra: o que ficou após a eclosão, liberação das forças da natureza rejeitadas à sombra.

Sobre os temas do adultério, da paixão, do amor e da loucura, já tão bem explorados em nossa literatura, cabe dizer que, em Nelson, ganham os contornos não de um desvio na conduta moral do homem, visão muito cara à tradição realista-naturalista da literatura brasileira, mas como exploração de um traço pertinente da alma, algo comum, do qual ninguém está isento. Ambiente ofuscado pela consciência, pela “verdade”, perigoso ao ser tocado, pois são trágicas as suas conseqüências, quase sempre conduzindo à aniquilação.

O ato que produz a fratura na vida, tornando-a, ao final das contas, notícia, ou seja, matéria jornalística, vida trivial, experiência cotidiana, podendo figurar nas páginas de um noticiário qualquer. A situação trágica como experiência do homem comum, sem heroísmo, sem *status quo*.

A vida como matéria, vida como ela é, sem mistérios, sem transcendência. A vida e a tragédia, comuns, como elas são, entrelaçadas, duas faces do mesmo rosto, duas expressões da mesma vida, demonstrando ser o trágico uma das forças que movimentam a existência humana e a conduzem a seu um inevitável destino: O trágico, o “dizer sim à vida, até mesmo em seus problemas mais estranhos e mais duros, a vontade de vida, alegrando-se no sacrifício de seus tipos mais superiores à sua própria inauxerabilidade (...)”³⁴.

Retornando à característica dos textos de *A vida como ela é*, percebem-se neles a força, o fôlego e um enorme poder de síntese, cheio de sugestões poderosas, diálogos cortantes e ligeiros. Caricaturados estão o amigo canalha, a sogra, a vizinha, a mulher feia, o marido honesto, a mulher sem pecado (título inclusive da primeira peça de Nelson Rodrigues), a mulher da vida. Focalizada a família, com os mesmos traços obsessivos de *A mentira*: desejos camuflados, repressão sexual e violência.

Paixão e morte estão atreladas à força do trivial, movimentando as relações humanas mediadas pelos interesses de vária espécie (inclusive as maquinações para sonhada ascensão social) e pelo desejo. Dinheiro, automóveis,

³⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*. p.47, Os Pensadores, Nova Cultural, SP, 1996.

apartamentos, casas onde residem o pai e suas filhas casadas, tias solteironas, cunhados tarados, jovens dissimuladas em sua adolescência, como corpos ambíguos, por um lado denotando a inocência e por outro a febril sexualidade, são o palco onde a vida é encenada, sempre em sua “normalidade”, até que surge uma fratura, que dimensiona esse real para o quase irreal da realidade.

Dizemos quase, porque o que se observa é, de fato, a corrente da vida, que não rejeita a tragédia como engrenagem de transformação das aparências, como uma das ações da própria natureza, ou melhor, como integrante da natureza, ou alma, humana.

Uma das vias de abertura da fenda por onde vaza a força da vida, em *A vida como ela é*, o adultério, é apresentada sob diversas formas, mas sempre como uma experiência desorganizadora da realidade, desconfiguradora do mundo das aparências, que conduz à aniquilação da moldura do homem, moldura (aparência) que oculta a sua morbidez e obsessão e que, de forma trágica, torna-se patente em nova moldura, em nova aparência.

A tragédia torna-se assim uma necessidade para que se manifeste aquilo que na aparência está na sombra, escondido, velado, recalçado ou reprimido. A perplexidade, o espanto, tudo que soa como dissonância, desvão, desvio. Nunca uma falha moral, nunca uma ausência de caráter, mas um traço pertinente do homem que o leva ao encontro de sua natureza, uma natureza que não desdenha a catástrofe, o desmoronamento, a destruição. Enfim, o trágico, percebido na modernidade como um acontecimento do qual qualquer um pode participar.

Assim estão contextualizadas as personagens de *A vida como ela é*, homens que vivem a vida no que ela tem de comum, de forma tão intensa que, em dado instante, como ação da própria vida, um acontecimento libera uma força que vaza. O acontecimento que, segundo Edgar Morin, significa a irrupção ao mesmo tempo do vivido, do acidente, da irreversibilidade, do singular concreto no tecido social:

(...) O acontecimento (...) é tudo aquilo que não se inscreve nas regularidades estatísticas. Assim, um crime ou um suicídio não é um acontecimento, na medida em que se

inscreve em uma regularidade estatística, mas uma onda de crimes, uma epidemia de suicídios podem ser considerados acontecimentos, da mesma forma que o assassinato de Marilyn Monroe.

O acontecimento é a novidade, isto é, a informação no sentido em que a informação é o elemento novo de uma mensagem. O acontecimento-informação é por princípio desestruturante.³⁵

Dessa forma, o acontecimento aparece como um fato cuja ação promove a desestruturação de uma ordem estabelecida, forçando, ou abrindo a necessidade de estruturação de uma outra ordem. Tais fatos estão submentidos a uma relatividade: circunstanciais por um ângulo, cruciais por outro. A morte de um homem comum em nada modifica os rumos da sociedade, mas a morte deste homem, no circunscrito universo familiar, por exemplo, pode provocar uma tragédia:

(...) O mesmo fenômeno é acontecimento em um sistema, elemento em outro. Exemplo: os mortos do fim-de-semana automobilístico são elementos previsíveis, prováveis, de um sistema estatístico-demográfico que obedece a leis estritas, mas cada um destes mortos, para os membros de uma família, é um acidente inesperado, um infortúnio, uma catástrofe concreta (Morin, 1999:63)

Dada essa noção de acontecimento, percebemos que fatos sem importância adquirem, na esfera particular, as proporções da tragédia, afetando de tal forma os envolvidos que, a partir de sua eclosão, tudo se transforma. Fatos circunstanciais, acidentais que, na experiência individual, provocam alterações irreversíveis, conforme observamos freqüentemente nas histórias de *A vida como ela é*, a vida como uma sucessão de fatos triviais, comuns, mas que, a qualquer instante, podem ser atravessados por uma fratura acidental, imprevisível,

³⁵ MORIN, Edgar. Cultura de Massas no Século XX, Vol. 2 Necrose. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999, p.27.

inusitada. Fratura que deixa vaziar a própria vida em sua complexa natureza, suas forças por vezes destrutivas, porém necessárias. A vida que intensamente grita por transformação para permanecer viva. O acidental, que na cultura moderna absorve a palavra “tragédia”, retirando-a de sua esfera erudita para participar do universo comum da cidade, da vida moderna, do cotidiano, sem um sentido universal, quanto ao alcance de seus efeitos, mas nem por isso deixando de ser dor e sofrimento, ainda que em uma esfera particular. A permanência do trágico submetida à ordem do acaso, do inesperado, do acontecimento, que abala a dimensão perecível do que é humano, em oposição à imposição clássica de uma dimensão gloriosa e heróica do trágico³⁶.

Fenômeno, portanto, perturbador da ordem, que movimenta o indivíduo ao caos, à catástrofe. No encontro de forças, “nada fica de pé”, qualquer discurso que tenha se construído como verdade, alicerçado na moral e na ética, se apresenta somente como falácia, como uma regulação que tenta assegurar a sobrevivência no mundo, mas que não resiste ao oculto liberado. De forma devastadora, são reveladas as facetas, que sempre estiveram presentes enquanto sombra, vivas, ainda que sob a forma de silêncio, na trivialidade, esperando a força do inusitado para emergirem. Desta imersão, a manifestação da natureza humana em sua forma integral. E mais que pura manifestação, a integração do homem com a natureza, no que esta tem movimento e transfiguração constante. Ou seja, vida, simplesmente. Uma vida afirmada, acatada em suas forças em contradição, em suas diferenças, não como forma de forças polarizadas, mas como unidade.

Tal vida é transfigurada na arte:

A arte e nada mais que a arte! Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande aliciadora da vida, a grande estimulante da vida.

A arte como única força superior, contraposta a toda vontade de negação da vida, como o anticristão, o antibudista, o antinilista par excellence.

³⁶ A esse respeito, consultar WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify. 2002

A arte, como a redenção do que conhece — daquele que o caráter terrível e problemático da existência, que quer vê-lo, do conhecedor trágico.

A arte como a redenção do que age — daquele que não somente vê o caráter terrível e problemático da existência, mas o vive, quer vivê-lo, do guerreiro trágico, do herói.

A arte como a redenção do que sofre — como via de acesso a estados onde o sofrimento é querido, transfigurado, divinizado, onde o sofrimento é uma forma de grande delícia.³⁷

4.2 O Chantagista: afirmação da vida e aniquilação

As idéias apresentadas nos servem para proceder à leitura de “A vida como ela é”, sob o ponto de vista de uma poética do aniquilamento, entendendo como “vida” a expressão do que nela há de integral, sem individuação (*Zoé*), uma vida sem contornos, não específica, intransitiva, imperecível, em oposição a uma *Bios*, singular, individual, perecível³⁸. A Vida como *zoé*, como força transformadora das aparências, das molduras (*bios*). *A vida como ela é*, corrente de forças, conflitos, dissonâncias e estranhamentos³⁹, vida quando assume as forças que são deslocadas para uma região abissal da alma humana (cabe aqui uma analogia com o inconsciente), devido ao acatamento da moral e da ética, assumidas como verdade da vida da aparência (*bios*). Tais forças, apesar de deslocadas, por serem perigosas e terríveis — ou problemáticas, como afirma Nietzsche —, são necessárias para que a vida aconteça. Titânicas, atuam na transformação da

³⁷ NIETZSCHE, Friedrich. A arte em “O nascimento da Tragédia”, in *Obras Incompletas*, p. 50.

³⁸ Segundo Carl Kerényi, o termo *Zoé* tem uma ressonância diferente de *Bios*, o primeiro significando a vida em geral, sem caracterização ulterior, o segundo tocando os contornos, os traços característicos de uma vida específica, as linhas fronteiriças entre um vivente e outro.

³⁹ Estranhamento, desvio da norma. Para o Formalismo Russo (Chklovski) a linguagem literária (poética) é explicada em oposição ao automatismo da linguagem usual, que decorre de uma percepção automática do mundo na experiência cotidiana. A imagem poética possibilita uma visão do objeto, não o seu reconhecimento, produzindo assim uma deformação criadora, que conduziria a um estranhamento por parte do leitor.

natureza — física e humana — quase sempre de forma devastadora, corrompendo o tecido da moldura, a individuação, mas afirmando a vida em seu eterno movimento de tecer, a aniquilação.

Esta separação entre natureza física e natureza humana apresenta-se aqui apenas para fins de observação e comparação, pois, na verdade, o que existe é a ausência de fronteiras, o homem como parte da natureza, o homem no qual a natureza se manifesta, a arte na qual se manifesta o homem. Arte, natureza e vida indiferenciadas, o mesmo movimento.

Se a arte imita a vida, o que se imita na arte é esse movimento, essa ação ininterrupta de forças dissonantes, sem individuação, que é a natureza. A arte como metáfora da vida; a natureza como estética, submetida à constante criação. A arte que faz aparecer aquilo que não tem forma, que não tem aparência. A arte que manifesta o processo, o devir.

No conto “O chantagista”, percebemos como as forças titânicas eclodem produzindo a ação devastadora, desestruturadora da ordem, instauradora do caos. A ordenação sustentada em verdades que tentam garantir a sobrevivência no mundo elaborado como “normal”, com suas leis e valores. Um mundo marcado pela trivialidade, que, entretanto, pode ser abalado a qualquer instante, desde que uma ocorra uma fratura, e uma fenda dê passagem para a liberação do titânico.

Fernando e sua noiva vivem tutelados pela sogra e mãe, Dona Zuleica, espécie de “dicionário vivo” que dá sentido às suas vidas. A sogra organiza a vida do casal, dá a sua ordenação, a fim de que vivam em constante harmonia, tenham uma vida consonante. Seus conselhos são a voz da consciência, que ocupa o lugar do pensamento dos noivos. Têm força de lei: “Como sua ascendência era grande sobre a filha e sobre o genro (futuro genro), eles não faziam nada sem consultá-la antes”⁴⁰.

A harmonia da vida é assegurada pela presença ostensiva da sogra, com sua palavra orientadora e seus conselhos. Uma vida sem discussões, sem atritos, sem dissonâncias, sem atitudes sexuais ousadas (beijo de língua) caracteriza o mundo organizado de D. Zuleica, oferecido aos filhos, o mundo configurado no

⁴⁰ RODRIGUES, Nelson. . *A Vida como ela é — O homem fiel e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

casamento “normal”. Fernando, o noivo, submete-se naturalmente à ordem, à ordenação da vida, o mesmo ocorrendo com a noiva. Dona Zuleica é o chão onde constroem a relação matrimonial. Desse modo, do namoro até a consolidação do casamento, segue a vida como um rio em seu curso tranqüilo, inalterado. Curso sem afetação. Dona Zuleica fundamenta a existência do casal, a sombra da sogra protege-os de qualquer coisa que possa corromper o tecido da trivialidade.

Entretanto, quais são as garantias para que esse mundo não perca o chão, a concretude, a transparência e a harmonia? Que ordenação pode deter a curso da vida?

4.2.1 A quebra da trivialidade

“ Agora posso morrer!”

A fala de Dona Zuleica, após a partida do casal, de táxi, para a lua de mel em hotel na montanha (detalhe configurador da moldura “carioca”, ideal de classe média, que vive o frenesi da metrópole e sonha o idílio nas cidades serranas) é um índice de que a normalidade, o trivial, sofrerá o seu abalo. Um primeiro golpe. O rio tranqüilo e controlado vai ao encontro de águas turbulentas de um mar bravio. Com a morte da senhora, o que fica evidente?

Um e outro não possuíam, de si, nada; sem nenhuma experiência da vida, pareciam não ter nenhum sentimento, nenhuma idéia própria .E quando dona Zuleica, acometida de um edema pulmonar fulminante, entregou a alma ao Criador, eles se entreolharam em pânico. (Rodrigues, 2003:102)

Não possuir nada de si, não ter qualquer experiência. Sem a sogra, sem o mundo das certezas e verdades sobrepostas à consciência, as almas são aparentemente vazias. A consciência de Fernando e da esposa estão por demais

soterradas, e a voz de Dona Zuleica, mesmo morta, ainda fala e pensa por eles, repetimos, para a sobrevivência do casal no mundo. Interrogando-se sobre o “e agora?”, apenas o espanto, o pavor de se sentirem abandonados. Tateando, caminhando às cegas (pois não têm experiência da vida), começarão a procurar respostas e sentidos. O “dicionário vivo” passa a ser uma fantasmagoria, o mundo atravessado pelo inusitado, pelo inesperado, pela morte. Sem a presença poderosa da ordem que dava sentido às coisas, terá o casal de “entrar no mundo” e viver, o que significa pensar, sentir e agir. A morte da sogra produz um abalo, a verdade imutável se mostrou frágil. No chão, a fenda: “— Minha filha, estamos fritos! Não sei o que vai ser de nós! (Rodrigues, 2003:102)

A desarmonia está instaurada, o mundo consonante perdido. A frase dita por Fernando, que expressa o terror e o espanto diante do vazio em que se reconhece, aponta para uma depressão, porém, ao mesmo tempo vem das profundezas uma primeira assertiva, uma fala promovendo a ruptura com a individuação construída. Do prolongamento dela, a reflexão meio que inaugural, sua iniciação na experiência cognitiva no mundo, seu comentário “filosófico”: “ — Essa vida é uma boa droga! “. (Rodrigues, 2003:102).

Este primeiro encontro do casal com uma experiência imprevista, fora do controle de Dona Zuleica, provoca uma brecha tão profunda na trivialidade que os episódios em seqüência (ou conseqüência) serão vistos por uma visão aterradora. Uma visão com os olhos do que estava aterrado, melhor dizendo. Sem a moldura, sem a aparência convencionada (a ordenação tranqüila e trivial), o que surge de novo será sempre um impacto duro na estrutura que ameaça ruir. Solitários no mundo, a fenda se abre, dando passagem à força titânica de vida.

Fernando, alguns dias após o enterro de Dona Zuleica, quer ir ao estádio de futebol (mais um traço da moldura do trivial “carioca”). Nada mais normal do que ir ao futebol, mas ir significaria uma ruptura na tristeza devido à perda da sogra querida. Mas pela brecha o divertimento emerge. A mulher tenta impedir, mas o marido se justifica:

Na verdade, seu coração de filha recebeu um impacto duro. Achava que uma grande dor não comporta nenhuma distração, inclusive o futebol. Mas se conteve, e explicou por quê. Aquela casa ainda estava ressoante dos conselhos, pontos de vista e critérios da pranteada Zuleica (...).

—Mamãe foi enterrada na quinta-feira e você já vai ao futebol?

—Mas filhinha, futebol é a coisa mais inocente do mundo! Te juro que não há mal nenhum. (Rodrigues, 2003:103)

A presença da mãe, enquanto voz, ainda ecoa na casa e na consciência da filha: lembra-se dos conselhos de que discussão só traz aborrecimentos: “Não discutam”. Silencia e consente, acompanhando o marido, do portão, até vê-lo dobrar a esquina. Seus olhos se voltam e de repente percebe o olhar de um vizinho. A esposa de Fernando estava só, irremediavelmente solitária e os olhos do vizinho, um antigo ex-namorado, a devorava. Fica vermelha. Entra na casa e evoca a mãe, tenta encontrá-la entre os pertences. Quer sentir-se protegida. Mas quem a ameaça? A solidão? O ex-noivo? Dentro si há um vazio que precisa ser preenchido. Quer também fugir daqueles olhos “quase imorais”, que lhe trazem à lembrança os antigos conselhos da mãe, asseverando que o rapaz não prestava, que era melhor esquece-lo. Assim:

(...) Deixaram de se falar, mas Alfredinho, no dia em que ela se casara, comparecera à Igreja. Quando a noiva passara, por entre lírios, a caminho do altar, ele, no meio da multidão, a olhava com um olhar de fogo. Ainda agora, ao pensar nele, experimentava um arrepio de medo. (Rodrigues, 2003:104)

Alfredinho, o ex-pretendente, era ciumento, causava problemas. Esquecido, ficaria somente a lembrança de seus olhos, do fogo em seu olhar, desencadeador de medo. Mas medo do quê? Em que os seus olhos afetariam a tranquilidade de uma vida normal? Que tipo de sentimentos chamaria à luz?

Ofuscados por algum poder, guardariam-se na sombra, no porão, no mundo subterrâneo de Dolores. Mas a repentina presença, mais que uma lembrança, é o prelúdio de abalo sísmico, de uma rachadura na moldura da filha. Dolores busca a mãe numa atitude mórbida, que a leva em direção às gavetas. Novamente o inesperado, o duro golpe, as cartas escondidas de Dona Zuleica. Buscando um abrigo, vai direto ao refúgio da mãe, o que ela havia soterrado. O mundo submerso: Osvaldo

(...) Abriu, numa espécie de deslumbramento, e descobriu um maço de cartas, amarrado numa fita de seda azul. Desfez o nó e, com medo, foi lendo a primeira. Começava assim: “Osvaldo”. Fez em voz alta a reflexão:

—Mas papai se chamava Clementino!
Durante meia hora, quarenta minutos, leu uma carta atrás da outra(...). (Rodrigues, 2003:103)

A visão de Alfredinho, o ex-namorado que a devorava com os olhos, é a mão que conduz Dolores ao mundo “fora da ordem” da mãe: Osvaldo. Cartas assinadas não pelo memorável pai, mas por um desconhecido. As revelações são desconcertantes. A jovem esposa, aterrorizada, não acredita no que lê.

Novo golpe em sua aparência já afetada. Abre-se agora totalmente a fenda, o mundo de pernas para o ar, as coisas fora do lugar. Duro golpe que destrói a moldura de Dona Zuleica, o discurso de manutenção do mundo ordenado e tranqüilo. A fenda deixa vaziar o subterrâneo vivo. Desnorreada, sob a ação do revelado.

Atônita, lia e relia, já sem a noção do tempo e do lugar. Eram frases claríssimas, que, entretanto, ela não compreendia. Tudo aquilo dançava no seu cérebro e houve um momento em que, numa tremenda confusão mental, julgou enlouquecer. Dir-se-ia que estava repassando um

texto grego, chinês ou esquimó. Repetia para si mesma: “É mentira! Não pode ser! (Rodrigues, 2003:104)

Perda da noção de tempo, deslocamento de lugar. A um passo da loucura (confusão mental), Dolores soma ao sentimento negado, que lhe causa medo, toda a evolução convulsa do universo anteriormente insondado de Dona Zuleica. Teria a mãe fingido, mentido, dissimulado? Que mundo terrível aparece aos olhos da filha, surge das sombras do passado. Todo discurso então apresenta a sua fragilidade, toda a verdade construída encontra a sua ruína. Entre os escombros, Dolores retira o “véu de maia”⁴¹ do seu mundo.

Não percebe a chegada de Fernando, que a vê completamente absorta, entre as cartas espalhadas. A cena causa-lhe espanto. Assim, o marido mergulha na leitura das cartas, e entre uma e outra o que se revela entra no seu corpo como um tônico revigorante. Suas reações são diversas das de Dolores. De dentro de si, vão surgindo os primeiros traços do seu outro, de sua negação, ou melhor, do que a sua aparência de bom genro fizera esquecer.

Conhecido o texto de uma, adquiriu como que o direito de ler o resto. Durante uma hora, ao lado da mulher, que já chorava, tomou conhecimento daquela correspondência amorosa. Certos trechos o faziam murmurar: “Carambolas!”. Quando soube que fora o amante o autor dos versos para o túmulo do marido, berrou:
—Essa é de arder! É a maior! (Rodrigues, 2003:104)

O genro toma posse do passado silenciado da sogra. E desse silêncio que agora aparece descortinado, dessa pura experiência de negação quer saber mais, quer saber quem é Osvaldo, o amante. Interrogando insistentemente a mulher, tenta resgatar da lembrança conturbada de Dolores qualquer coisa que possa vincular a esse nome, Osvaldo. Ela se lembra: “(...) Das relações da família,

⁴¹ O “puro aparente”, na leitura feita por Nietzsche de Schopenhauer, ao referir-se à música como manifestação dionisíaca.

não havia nenhum Osvaldo; ou, por outra, havia um, sim, que aparecia muito raramente”.

Sim, talvez um amigo, ou parente distante, “bem apanhado e bonito”. Osvaldo Palhares, um homem rico. No quadro montado pelas circunstâncias imprevisíveis aparece a atormentada Dolores em lágrimas, com seu mundo revirado pelos olhos de fogo de Alfredinho, e Fernando, o marido em sorriso quase louco. Entre eles abre-se uma fissura, que deixa vazar uma imagem sóbria, apagando a antiga luz do casal. Entre eles está o adultério, a quebra do institucional; entre eles está a verdade e a mentira, conjugados. Pela fissura as correntes da vida são liberadas para mudar as aparências. A face da natureza. A mudança de Fernando

Fernandinho, precisamos rasgar tudo isso! Precisamos queimar essas cartas!

Era justo, já que essas cartas significavam um documento vergonhoso. O marido, porém, arremessou-se; de cócoras, catando os envelopes e papéis espalhados, protestou:

— Tive uma idéia genial! Luminosa! Depois te digo! (Rodrigues, 2003:105):

Aquele que antes “não tinha nada de si” agora tem uma idéia genial. Transformado, é ele uma conjugação da dissonância (a consonância fora corrompida pelos impactos da vida) e de sua fala surge o Fernando chantagista

Te juro que me arranja um emprego. Ah! Tua mãe foi uma trouxa, não soube aproveitar.

A mulher a princípio teve a dúvida: seria direito? Correto? Ele, cruel, emudeceu com a contrapergunta: o que d. Zuleica fizera era direito? Era correto? Exultou:

— Vou tirar o dinheiro dele, em bruto! Vou tirar o pé da lama! (Rodrigues, 2003:105)

Colocando as verdades esculpidas por Dona Zuleica, verdades que não eram as dele, no terreno sem chão onde as aparências estão corrompidas, destroçadas, Fernando deixa que se manifestem nele emoções, ou mesmo valores, que até então permaneciam ofuscados em sua consciência. Essa consciência, essa individualidade, abalada em seus limites, o caráter “renovado”, revitalizado, corroem a ética que lhe dava os contornos anteriores. E da sua obediência, surge o cinismo, a transformação inclusive física, a quebra de sua individuação:

Dir-se-ia que a avidez súbita, a idéia fixa do dinheiro o transformava, inclusive fisicamente. Parecia ter outra cara, outros olhos, outras mãos. Numa espécie de histeria, exagerava ao máximo:

— Ninguém presta! Ninguém é certo! E outra coisa: emprego só não basta! Quero dinheiro vivo! (Rodrigues, 2003:105)

Obcecado pelo dinheiro que pode conseguir chantageando o amante rico da sogra, enviando-lhe “cartas comprometedoras”, Fernando agora se movimenta sob o influxo das revelações e dos fatos inesperados e não atenta para o poder de sua nova assertiva. Ninguém presta, não há quem não esteja isento. Todos estão submetidos à mesma força, todos podem ser atingidos pela corrente, todos estão atravessados pela vida. Tal como na frase, atribuída ao Otto Lara Resende, em *Bonitinha mas ordinária* (1962), “o mineiro só é solidário no câncer”⁴², frase que no contexto da peça ganha relevo de modo a ser ela a grande justificativa da personagem, pois não é apenas o mineiro, mas o próprio ser humano, um mau-caráter, Fernando assume o seu mau-caratismo, a sua canalhice, como um aspecto inerente de sua alma, um aspecto antes negado, apagado, escondido,

⁴² Em *Otto Lara Resende ou Bonitinha mas ordinária*, a frase atribuída ao Otto ganha relevo à medida que o conflito se torna mais agudo. Edgar, protagonista da peça, chega a ponto de afirmar que a frase é mais importante que *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e toda a obra de Machado de Assis, por revelar verdades mais profundas a respeito do ser humano.

mas agora assumindo o seu lugar na moldura, na aparência. Dominado, marca o encontro com o empresário.

4.2.2 A aniquilação

No encontro com o milionário, mais uma revelação, mais um fato que poderá desencadear reações imprevisíveis: o chantagista fica sabendo que o sogro, homem de virtudes, conforme imagem cultuada pela mãe de Dolores, explorava o milionário. Esta revelação serve como um reforço para que a nova “verdade”, cuja aparição se deu na assertiva de que “ninguém presta, ninguém é direito”, assumida de forma devastadora a imagem de Fernando.

Oswaldo, entretanto, sem qualquer afetação, um exemplar de compostura, como nos informa o narrador, vaticina: “Tome nota, sua mulher o trairá” (Rodrigues, 2003:106).

A fala em tom profético do magnata Oswaldo, fria e inabalada, (a ausência de sinal de exclamação na escrita dá o tom dessa frieza), é o golpe final na moldura de Fernando. Como nova revelação, agora só lhe resta tatear: ninguém presta, afirmara anteriormente, ninguém é direito, nem sua mulher. Toda a aparência está aniquilada. Cego, resta-lhe a embriaguez e a loucura.

Animado pelas forças que tomam o seu corpo, desinteressado pelo dinheiro, retorna a casa e estaca no portão. De volta às ruas, passa de bar em bar e se embriaga. Não é mais Fernando, está fora de si, se é que em algum momento chegara a ser o que é. A embriaguez libera o titânico. Apoiando-se nas paredes para andar, fica durante meia hora aos prantos, assistindo ao sono da mulher. Um silêncio. Nada se sabe sobre o que se passa em sua mente. A mulher está dormindo, a mulher, estimulada pela visão do ex-namorado, que a tomou de assalto no portão e a levou diretamente às cartas de amor da mãe, da mãe exemplo de virtude, virtude aparente, pura aparência. Transfigurado, acometido pela loucura, a inconsciência liberada, não é senhor de suas ações. A natureza

manifestada, com a sua força instintiva, irracional, ou melhor, seguindo a sua razão, a vida ilimitada.

Fernando ferve uma chaleira d'água e a derrama sobre o rosto da mulher. A vizinhança ouve os gritos da transfiguração. Todo o conjunto de revelações desembocam na aniquilação das aparências sob a corrente do inusitado. A duros golpes, tudo desaba. Tudo, menos a vida.

A transformação da aparência, assim, ocorre no nível textual, quase uma metáfora do trágico: no corpo da mulher, o rosto perde a sua aparência para ceder lugar a uma imagem que, embora distorcida (queimada), revele nas dobras do tecido os traços que se ocultavam; a aniquilação, devastando a aparência, deixa vir a outra face revelada.

Essa imagem revelada, surgida da ruína, do escombro, é a que permanecerá para contar a história, uma história de experiência e acatamento da dor, emancipada do que é o comum da vida, o trivial. Os conflitos vividos, portanto, no mundo trágico, nada mais são do que representações do movimento da vida, movimento do qual o homem participa, independente de sua vontade, independente da norma que tenta controlá-lo.

4.3 – O monstro: moldura do erótico

Em uma outra história de *A vida como ela é*, “O monstro”, uma nova fissura deixa vir à tona o monstro deplorável, capaz de “fazer mal” a uma jovem cunhada de dezessete anos. O monstro, uma moldura do sujeito que ousa a sua individuação, mas que, no gesto, entra em confronto com a massa.

Essa dissonância acontece no momento em que o desejo e a sua realização esbarram na interdição, na proibição, no pecado. E qualquer violência, qualquer desmedida nessa direção, desencadeia a tragédia, seja ela pessoal ou

social. O grupo, diante da quebra de um tabu, sente-se ameaçado e exige o sacrifício, a fim de que a ordem seja restaurada.

É possível pensar que a relação sexual entre um cunhado e uma cunhada menor de idade, pelo fato de cunhado não ser parente consangüíneo, não seja incestuosa; entretanto, na dimensão observada na estrutura familiar brasileira, constantemente tematizada na obra de Nelson Rodrigues, este argumento não se aplica, dada que as relações de parentesco são por demais dilatadas, sendo mesmo os cunhados agregados, considerados como filhos, inclusive. Neste sentido, a relação sexual em questão, entre nós, é considerada um tabu. Tal proibição fica bastante clara na fala descabelada da “rainha do lar”: “Foi escolher justamente a caçula, uma menina, quase criança, meu Deus do céu!” (Rodrigues, 2003: p.99).

Por outro lado, somente o fato de desejar uma “criança”, uma “menina”, já lança a relação sexual em direção à pedofilia.

Enfim, jogado em meio às forças constrangedoras do desejo, atirado à vontade de individuação, o choque e a violência. Na *hybris*, qualquer tentativa de racionalização e controle é vã. A moldura de monstro vem para reforçar o exílio daquele que parte em direção a sua afirmação. E apenas nele reside a culpa, daí resultando a sua resignação ao sacrifício, não importando que razões ou condições o levaram à desmesura. O pecado parece ser solitário, pois o objeto do desejo é uma menina de dezessete anos, inocente aos olhos da família.

Esse homem é o Bezerra, casado com uma das três filhas do Doutor Guedes. A família, de classe média, obedece à mesma composição cara a Nelson Rodrigues: um pai poderoso, imagem de retidão e poder; uma esposa submissa, fechada no circuito do lar, filhas casadas e genros, todos morando juntos. Completando este cenário comum da vida brasileira, a caçula solteira.

A paz é abalada pelo fato comunicado por uma das filhas casadas ao marido, o Maneco, que atuará como um mediador entre a família arrasada e o monstro Bezerra. Pelo telefone, é convocado pela mulher para comparecer com urgência a casa, que parecia viver uma tragédia. E ele conjectura:

Já no táxi calculava: “Algum bode!”. Mas a hipótese mais persuasiva era a de uma morte na família da mulher. O sogro sofria do coração e não era nada improvável que tivesse sobrevivendo, afinal, o colapso prometido pelo médico. Imaginou a morte do velho. E a verdade é que não conseguiu evitar um sentimento de satisfação envergonhada e cruel. (Rodrigues, 2003: 96)

Na iminência da morte a satisfação, um sentimento que revela um traço que se oculta no papel que desempenha de marido fiel e bom genro. A esposa, aos prantos, revela o acontecido, dizendo que um tarado vive na casa, no que ele, num primeiro momento, acha tratar-se dele mesmo, acreditando ter sido descoberta alguma bandalheira sua. Mas logo o autor da infâmia é anunciado e Maneco respira aliviado.

Bezerra, encurralado na garagem, em petição de miséria, ao ser procurado pelo cunhado, afirma que não fizera nada, que ela, a menina, é que o agarrara:

“Eu não dei fora nenhum!”. Agarrou-se ao cunhado: “Por essa luz que me alumia, te juro que não fiz nada. Ela é que deu em cima de mim, só faltou me assaltar no corredor. Tive tanto azar que ia passando a criada. Viu tudo! Uma tragédia em trinta e cinco atos!”. (Rodrigues, 2003: 98)

Aguardava a família o retorno do Doutor Guedes. Todos na sala, Bezerra ainda na garagem. Atônitos esperavam uma solução do pai:

(...) o dr. Guedes era o terror e a veneração daquela família. Esposa, filhos e genros, numa unanimidade compacta, tributavam-lhe as mesmas homenagens. Era, de alta a baixo, uma dessas virtudes tremendas que desafiam qualquer dúvida. Infundia respeito desde a indumentária. Com bom ou mal tempo, andava de colete, paletó de alpaca, calça listrada e botinas de botão. Com os cunhados, Maneco

desabafava: “Sabe o que é que me apavora no meu sogro?”. (...) “Um sujeito que usa ceroulas de amarrar nas canelas! Vê se pode”. (Rodrigues, 2003:99)

Construída assim a moldura do senhor: homem de virtudes incontestáveis, que impunha respeito inclusive pelas roupas que vestia. E será exatamente essa moldura que será abalada, não por Maneco e o seu pensamento cruel dissimulado em respeito, nem por Bezerra e sua “tara”.

Guedes exige que Bezerra seja trazido à sala onde todos estão reunidos, inclusive a filha caçula. Maneco, afirmando que Bezerra “batera todos os recordes da canalhice”, é encarregado de trazê-lo ao recinto:

(...) Bateu-lhe, cordialmente, no ombro: “O homem te chama”. Foi avisando: “O negócio está preto. Ele quer dar tiros, o diabo a quatro!”. Bezerra estacou, exultante: “Se ele me der um tiro, é até um favor que me faz. Ótimo!”. Numa súbita necessidade de confiança, apertou o braço de Maneco: “Eu sei que Sandra é uma vigarista, mas se neste momento, ela me desse outra bola, eu ia, te juro, com casca e tudo!...”. (Rodrigues, 2003:100)

Apesar da situação em que se encontra, Bezerra não consegue resistir ao desejo por Sandra, a cunhada, agora descrita como “vigarista”. De fato, um conhecimento que apenas ele possuía, mas que, de certa forma, fora pressentido pelos demais cunhados, quando, conforme se depreende do diálogo inicial entre Maneco e a esposa, faz referência a um desfile de maiô realizado pela menina na presença dos cunhados.

Novamente estamos frente a frente com a adolescente erotizada e sedutora, diante da qual sucumbe o tarado: “(...) foi escolher justamente a caçula, uma menina, quase criança, meu Deus do Céu!”. (Rodrigues, 2003:99). Pecado, porém algo mais: se é tolerável que o homem tenha experiências sexuais fora do casamento, preceito que assumiu a proporção de lugar comum na tradição familiar

brasileira, conforme já observamos anteriormente ao apresentarmos o modelo patriarcal como base de formação do nosso núcleo familiar, o que não se tolera é que esta relação aconteça dentro do próprio lar, mais ainda, com a cunhada:

Então, a mulher o arrastou para o gabinete. Conta-lhe o ocorrido; concluiu: “Eu admito que um marido possa ter lá suas fraquezas. Mas com a irmã da mulher, não! Nunca!”. Repetia: “Com a irmã da mulher é muito desaforo!”. (Rodrigues, 2003: 99)

Sob a audiência familiar, Bezerra é conduzido para o seu calvário. Humilhado, aos chutes, coberto de improperios, chamado de “cachorro”, “monstro” e “tarado”, o genro transgressor recebe as agressões sem qualquer reação, sem esboçar qualquer defesa. Culpado, assimila os golpes e pontapés como uma punição ao seu pecado, o seu martírio.

A menina, entretanto, assiste à cena impassível, distraíndo-se com um palito de fósforo com o qual limpa as unhas. Guedes, aos berros, escorraça o genro. Quer expulsá-lo da casa, mas é subitamente impedido por Sandra, que o agarra pelo braço de forma enérgica, conduzindo o pai para o gabinete. A atitude inesperada da filha causa espanto em Guedes, e ele se deixa conduzir, agora sob o poder da caçula:

“Papai, eu sei que o senhor tem uma fulana assim assim que mora no Grajaú. Percebeu? E das duas uma: ou o senhor conserta essa situação ou eu faço a sua caveira aqui dentro!...” Olhou para essa filha, que assim o ameaçava, como se fosse uma desconhecida. Ela concluiu: “Bezerra não vai deixar a casa coisa nenhuma. Eu não quero! (Rodrigues, 2003; p.100)

A mulher, a vigarista, antes somente conhecida por Bezerra, se apresenta para o pai, que vê cair a sua indumentária de homem virtuoso. A menina, acatando a crueldade, abre uma fenda por onde vaza uma realidade submersa no mundo de representações: por debaixo da roupa sóbria, das ceroulas de amarrar nas canelas, do paletó e do colete que lhe davam o ar de honradez e respeitabilidade, apresenta-se o sujeito sexual, recalcado; debilitado na verdade que se assume como chantagem, sucumbe do alto de sua autoridade, e cai diante da filha.

Reveladas, destarte, duas imagens que trafegam no universo erótico, revestidas, é claro, das roupagens que tentam vesti-las e ocultá-las na moldura social em que se encontra a família: a jovem que, na pulsão, faz eclodir a loucura e a embriaguez no outro (Bezerra), insensatez necessária para a realização, muito embora, ao realizar-se, toma-se de culpa e se torne passivo diante do castigo; o homem, fragilizado, subjugado, após a revelação de sua pulsão.

Para a permanência da imagem, para a sobrevivência do homem destronado de sua posição, no risco da aniquilação, após o abalo de sua estrutura, abalo que, da fenda produzida, deixa transparecer a forma subterrânea, da mesma forma que a de monstro, em Bezerra, coloca uma pedra sobre tudo, impondo o silêncio e a restauração da ordem:

Então, um a um, os casais foram passando. Por último, Bezerra e a mulher. Ao pôr o pé no primeiro degrau, Bezerra dardejou para Sandra um brevíssimo olhar. E só. A caçula retribuiu, piscando o olho. Cinco minutos depois, estava o velho, grudado ao rádio, ouvindo o jornal falado das onze horas. (Rodrigues, 2003; p.100)

O que poderia ser uma devastação acaba sendo soterrado. O abalo recebe uma nova pedra de silêncio. Sobrevive a moldura, embora afetada pela revelação do sórdido: o adultério de Bezerra, a libido de Sandra e a prevaricação do pai. A trivialidade retorna ao seu *continuum*, a vida prossegue em seu curso, como se nada tivesse acontecido. Entretanto, a porta do mundo trágico é tocada: no desejo de individuação, a possibilidade da aniquilação torna-se presente. Se em Sandra a

imagem da menina é substituída pela da mulher calculista, capaz de chantagear o pai para que prosseguisse na sua realização do desejo, no senhor da casa o que se percebe é uma afetação de tal ordem que no cair da máscara o que se apresenta é a imagem inversa: infiel, débil e medroso. A postura asséptica se rompe, e a sujeira ameaça ir para além das paredes do gabinete onde se encontra com a filha. Recusando a tragédia que se desenha, o pai cede ao desejo da filha, exposto de forma enérgica e autoritária.

O cotidiano trivial assim prossegue, e os dilemas da vida familiar nuclear tradicional ficam novamente suspensos no contrato instaurado pela pedra e pelo silêncio. Na alcova, porém, o piscar de olhos de Sandra terá também a sua continuidade, Bezerra saciará a sua fome "com casca e tudo" e o doutor Guedes, com sua roupa conservadora, continuará a visitar sua fulana no Grajaú. Representações recuperadas, o monstro retorna à sua região abissal.

5. CONCLUSÃO

Procuramos apresentar uma leitura de Nelson Rodrigues, mais particularmente, de sua narrativa, a fim de observarmos nela traços que são caracterizadores do seu texto, elementos os quais estão presentes no conjunto de

sua obra, abrangendo o teatro revolucionário por ele produzido:. Tais elementos formam o que chamamos de Poética da aniquilação.

No centro dessa poética está o trágico, que se configura como tentativa de afirmação da vida; e o erótico, via de manifestação do recalcado, que demanda um processo de individuação que, no seu esforço de emancipação, entra em conflito com a ordem, com o mundo de aparências, de modo que, em termos trágicos, não há outra possibilidade que não a da aniquilação.

O erótico, assim, é passagem para que o ocultado assuma a aparência, apresentando a vida em sua integralidade, ou seja, em todas as suas formas. A dissonância, evidentemente, entre o movimento de emancipação da vida a fim de superar os limites da moldura, e o sistema de normas e regras que sedimentam a vida sócia, levam o sujeito a experimentar uma situação trágica, e é neste sentido que o erotismo atua como elemento fundamental de uma poética que se fundamenta na crise do sujeito eclipsado em meio ao universo de representações, molduras, cristalizações e modelos sociais.

Investigando os princípios dessa investigação, houve por necessidade pensar no trágico como uma manifestação que, se de acordo com a concepção clássica, estaria restrito ao conteúdo das tragédias antigas devido à visão de mundo em que foram configuradas, migra para a experiência comum na vida moderna, sendo portanto verificada no banal, no trivial, no cotidiano comum de sujeitos imersos no drama da vida. Acidentes, cataclismas, que quase sempre são percebidos sob a forma de estatística, na experiência particular do sujeito assumem a forma de tragédia. Assim, o trágico, dramatizado na vida do herói no mundo clássico, um herói que reunia na sua construção os valores superiores da sociedade, passa a ser uma experiência do homem comum na modernidade, muito embora estejam presentes a *hybris* e a desmedida, e a própria aniquilação do herói.

Como corte sobre a obra narrativa de Nelson Rodrigues, analisamos o romance *A mentira* e dois contos de *A vida como ela é*.

Sobre *A Mentira*, verificamos o elemento erótico, observando neste os elementos que o afirmam como uma narrativa trágica. Tal narrativa lança mão de

recursos dramáticos que são do domínio do dramaturgo, mas incorpora também a técnica jornalística, adquirida na lida do texto, nas redações dos periódicos, cujas páginas sempre se colocaram próximas às policiais.

Romance publicado como folhetim do Jornal da Semana, ao longo de 1953, tem como tema as obsessões comuns ao seu teatro, quer seja, o mergulho na inconsciência do homem, o seu aprisionamento no universo das instituições, com suas máscaras e representações. A família como palco, lugar em que desfilam os recalques e as perversões, a falência de valores burgueses, sempre tidos como verdades: a moralidade e as regras sociais. Do desrecalcamento, surge um homem primitivo, que assume a sua natureza integralmente, sem negar em si as forças escondidas nos labirintos da alma. Um homem que tem a ansiedade de realização dos impulsos, dos desejos que, ao liberá-los, encontra a sua aniquilação. A aniquilação é o princípio trágico de *A Mentira*.

A sexualidade, sempre tratada como pecado, porque transita em um universo de proibições e que fere o tecido normativo, comparece como uma força cuja liberação de seu mundo de fantasias (pornográfico), leva à aniquilação, após o acatamento, espécie de tônico para que o impulso de realização se presentifique.

A mentira, face contrária da verdade, ou verdade subvertida, tem importância capital no texto, pois é a fresta por onde vaza a verdade, uma verdade terrível e avassaladora. Verdade e mentira como um jogo conceitual, servindo à razão, trazendo o irracional à tona. Ao jogo de verdade e mentira se acrescentam as noções de certo e errado, bem e mal, próprias do jogo social e suas regras de convivência, insustentáveis quando o instintivo irracional é liberado. É o que ocorre com a família Maciel, núcleo de *A Mentira*, em cuja órbita estão as perversões: o incesto, a pedofilia, o adultério e a inveja, enfim, o pecado, a marca demoníaca do (ou no) homem.

Também procuramos realizar uma leitura dos contos “O chantagista” e “O monstro”, que fazem parte de *A vida como ela é*, sob o ponto de vista de uma poética da aniquilação. A aniquilação, que na verdade é a destruição das aparências, tomadas aqui como moldura, representação que veste o ser. Moldura

que, mesmo que percebida como verdade, não deixa de ser aparência, sujeita à ação das forças da natureza. Tais forças são a manifestação da vida.

Nos contos apresentados, o conjunto de revelações e o adultério abrem uma fenda na vida trivial: em “O chantagista”, no cotidiano de Fernando e sua esposa, que, se por um momento estavam protegidos pela presença moral da sogra e mãe, com a morte desta, acontecimento que provoca um rompimento das barreiras que continham as forças, as quais poderíamos apresentar sob a designação de dionisíacas, conforme a intuição de Nietzsche, e a conseqüente descoberta de que “ninguém presta”, inclusive eles mesmos, vêem-se defrontados com a dissonância. Conjugando as forças que os atravessam, são aniquilados, juntamente com toda a verdade que antes os resguardara a individuação. De pé apenas a embriaguez e a loucura.

Presente ainda a desmedida nas ações de Fernando. Ele, que vivia sob o metro estabelecido pela sogra, metro da ética, da felicidade conjugal, verdades incontestáveis, avança para a cegueira, para loucura. Sua *fácies* se modifica, a aparência, o apolíneo, acata o titânico soterrado em seu fundo recalcado. Vida e morte assim se encontram, luz e sombra, consciência e inconsciência, fronteiras que precisam ser destruídas para o encontro dos opostos — a criação, imagem da natureza, reconciliação momentânea para o surgimento de uma nova individualidade: Dolores transfigurada, sua face queimada pela água, sua moralidade extinguida no encontro com a verdade; Fernandinho, da bondade forjada, imagem de correção, até a inconsciência, a loucura. Dionísio e transfiguração das forças destruidoras em potência criadora, o impulso artístico da vida.

Em “O monstro”, o mundo de molduras e representações, no caso a família do Doutor Guedes, é abalado pelo viés da sexualidade e do erotismo, desencadeado na relação incestuosa entre o genro tarado, Bezerra, e Sandra, a cunhada solteira de dezessete anos.

O desejo e a pulsão, emancipando-se da região profunda do oculto, produz uma brecha por onde vaza uma força constritora, capaz de moldar em Bezerra a forma de monstro, aparência assumida sob o olhar da massa em que se encontra.

Entretanto, ao lado do monstro, outras aparências são destruídas a partir da rachadura no trivial: a aparência sisuda, séria e respeitável do Doutor Guedes, marca e herança do passado patriarcal da família brasileira, se modifica diante dos olhos da filha: surge o homem débil, covarde e infiel que se guardava sob a roupagem do pai de família. Também Sandra, diante do pai, assume a sua forma integral: colada à imagem adolescente, a mulher vigarista, capaz de chantagear para que seu desejo se realize.

Desenhada a situação, a emergência do trágico: Guedes é obrigado a ceder, a moralidade é descarnada; mesmo que a tragédia, ou seja, a morte e o sacrifício sejam evitados com o consentimento do pai em pôr uma pedra sobre tudo o que se passara, as aparências estão modificadas, aniquiladas as molduras. A vida retoma o seu curso, o seu *continuum*.

Abrindo uma fenda no discurso da moral, os contos de *A vida como ela é*, focalizando a vida, apresenta-nos uma visão do homem em uma dimensão mais profunda do que a simples análise psicológica sobre o caráter. Não apresenta um simples desvio da conduta ou da norma, mas a irreversibilidade das ações que nutrem a existência humana, que vive para além da norma.

Como comentário final, cabe ressaltar a funcionalidade da linguagem de expressão coloquial de “O Chantagista” e de “O monstro”, e mesmo dos demais contos de *A vida como ela é*, assim como de *A Mentira*, que, sem cair em um realismo rasteiro, epidérmico, superam os limites entre o literário e o discurso cotidiano, sendo, portanto, simplesmente linguagem, criação humana, produção estética. Arte da vida e vida como arte.

6. BIBLIOGRAFIA

ALBERONI, Francesco. *O Erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução*. Trad Elida Edel. São Paulo: Círculo do Livro, cortesia da ed Rocco, 1986

ALMEIDA, Ângela Mendes de. Notas sobre a família no Brasil in: *A família no Brasil*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987.

- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988
- BATALHA, Maria Cristina. "Nelson Rodrigues e o avesso da moda". In: *Matraga.8* p.55-61, 1997
- BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1986
-, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare, a invenção do humano*. São Paulo: Objetiva. 2000
- BORNHEIM, Gerd. "Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico" In: ---. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975
- BULHÕES, Marcelo. *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CORBIN, Alain; PERROT, Michelle. "El secreto del individuo" In: ARIÈS, Phillip; DUBY, Georges (org). *História de la Vida Privada, : Sociedade Burguesa: aspectos concretos de la vida privada*. Madri: Taurus, 199, v.8.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- . *O nascimento da clínica*. Brasília: Forense Universitária, 1998.
- KERÉNY, Carl. *Dioniso: imagem arquetípica da vida indestrutível*. Introdução. São Paulo: Odysseus Editora, 2002.
- KOSIK, Karel. "O século de Grete Samsa: sobre a possibilidade ou impossibilidade do trágico no nosso tempo". *Matraga. 8, p 9-17, 1997*.
- LESKY, Albin. *A tragédia Grega*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- LORAU, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher.*, imaginário da Grécia Antiga. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.
- MACHADO, Roberto. "Nietzsche e o renascimento do trágico." In: --- et al. *Kriterion: Revista de Filosofia*, 46, 2005. <http://www.scielo.br>
- MALHADAS, Daise. *Tragédia Grega, o mito em cena*. São Paulo, Ateliê Cultural, 2003
- .
MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Brasília: UNB, 1987.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século xx, vol.2: necrose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*. Lisboa, Elfos, 1992.

----- . *Ecce Homo*. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Max Limonad, 1986.

----- . *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. e notas J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

----- . *Obras incompletas*. Trad Rubens Rodrigues Torres Filho. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

PEREIRA, Vitor Hugo Adler. “Nelson Rodrigues – Dramático cronista”. In:---et al *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olímpio: CCBB, 1995.

RODRIGUES, Nelson. *A Mentira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

----- . *A vida como ela é. o homem fiel e outros contos*. Sel. Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

----- . *Flor de obsessão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

----- . *O reacionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

----- . *O remador de Ben Hur*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

----- . *Teatro completo* 4 vol. Org. Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)