

3

A adaptação da forma clássica: o processo de apropriação parcial de um método

3.1

A apropriação do melodrama no folhetim de Nelson Rodrigues

No Brasil, “Nelson Rodrigues pode ser entendido como um legítimo herdeiro do melodrama levado ao extremo”, escreve Flávio Luiz Porto e Silva (2012) em seu artigo “Melodrama, folhetim e telenovela: anotações para um estudo comparativo”. A afirmação do autor vincula a narrativa de ficção rodrigueana a um gênero de entretenimento surgido no século XVI, que foi transformado no século XX e penetra no romance-folhetim de Rodrigues: o melodrama. Gênero de tradição popular que o autor soube explorar muito bem.

Silvia Oroz diz que o melodrama se propõe à simplificação da forma e ao apelo aos sentidos e sua compreensão a partir de suas origens musicais. A autora de *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina* alega que na Florença do século XVI a simplificação da forma e o apelo aos sentidos aparecem “entre os círculos cultos que pretendiam retomar o ‘falar cantado’ da tragédia grega, em contraposição à polifonia e ao contraponto, que tornavam os textos ininteligíveis” (OROZ, 1999, p. 17).

No século XVII, os primeiros dramas líricos de Cláudio Monteverdi antecedem à ópera. Rica em *phatos*, a ópera permitia expressar sentimentos como dor, raiva, doçura, resignação. Segundo Oroz, o melodrama começou a desaparecer quando a ópera se consolidou, “já que se passou a dar prioridade ao aspecto musical” (ibidem, p. 18). Porém, dois elementos característicos do gênero se mantiveram: “o reforço musical ao texto e/ou à ação – pleonástica – e o desenvolvimento da trucagem teatral” (ibidem).

A ênfase dada à situação dramática pela expressividade do recurso sonoro foi um aspecto amplamente elaborado no teatro e no cinema sonoro (sobretudo na cinematografia da América Latina). A experiência da criação de fantasia foi mais facilmente aprimorada pelos recursos técnicos do cinema. Já no teatro, seu

aperfeiçoamento exigiu “uma parafernália complicada” (ibidem), com a qual foram produzidos resultados diferentes dos resultados do cinema.

No final do século XVII, o melodrama desaparece. Reaparece no século XVIII, “na forma de certas peças teatrais, compostas de canto e declamação” (ibidem, p. 19). Na França, ele se desenvolve, conquista prestígio e aceitação. As peças melodramáticas produzidas no país serviram de modelo à dramaturgia do mundo ocidental.

De acordo com Paula Fernanda Ludwig, em sua tese de doutorado *O melodrama francês no Brasil*,

[a] partir de 1770, com a difusão do *Pigmeleão*, de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) – cena lírica em um ato que aplicava o princípio de alternância entre texto (declamado ou mimado) e música – o entendimento do melodrama, dentro do universo cênico, começou a ser traçado. Inicialmente, funcionou como um termo para designar efeitos dramáticos, no acompanhamento da entrada das personagens ou com o intuito de gerar cargas emocionais. Por um bom tempo foi usado como atrativo, adequando-se a quaisquer cenas que aparentassem uma “trapalhada cênica”. Em 1795, passou a designar a pantomima muda ou dialogada, extremamente popular.

Segundo Marie-Pierre Le Hir, a consolidação do melodrama, como forma teatral, aconteceu somente quando foi definido um modelo de texto dramático, feito segundo convenções bem determinadas. Esse modelo foi concretizado pela escrita do dramaturgo René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844), com a obra *Coelina*, encenada em Paris, em 1800.

²⁵ A peça obteve muito sucesso e ampla repercussão, permanecendo em cartaz por diversos meses, o que era considerado um grande feito na época. (LUDWIG, 2015, p. 31)

O melodrama interessou a Pixérécourt, o dramaturgo francês mais popular, por uma razão específica. O autor e diretor impôs-se a missão de educar um público que não sabia ler e “[convertia] o teatro em, praticamente, sua única referência literária” (OROZ, op. cit., p. 19). Desejando “inculcar certos princípios de sadia moral e de boa política” (THOMASSEAU, 2005, p. 28), ele usa a estética do melodrama para realizar a tarefa que se auto impôs, esperando também alcançar um reconhecido estatuto literário e teatral perante um público novo. Pixérécourt já frequentava o meio teatral parisiense há um bom tempo, quando

²⁵ A vasta produção de Pixérécourt “foi representada mais de 30 mil vezes, o que demonstra a aceitação do público, assim como o grau alcançado pela democratização do teatro. Nessa época, o gênero [melodrama] desenvolve amplamente o elemento musical para acentuar o significado de determinadas situações. Esta ação pleonástica acentuará o amor, o medo, a paixão, o ódio, etc.” (OROZ, 1999, p. 22-23)

escreveu *Coelina*. Tinha consciência do amplo alcance de suas obras e conhecimento para produzir efeitos consideráveis sobre o público.

De acordo com Silvia Oroz, o público que assistia ao melodrama era o mesmo dos espetáculos das feiras livres e *vaudevilles*: “soldados, trabalhadores e empregados” (OROZ, op. cit., p. 19). Esse público “será parente direto do primeiro espectador cinematográfico [e] também o será da massa semi rural, que, com seu temas e presença, faz o desenvolvimento do melodrama cinematográfico latino-americano” (ibidem).

Vou voltar à citação de Ludwig. As convenções técnicas do melodrama nela referidas podem ser definidas a partir da sistematização criada por Sergei Balukhatyi, integrante de um grupo russo de estudos formalistas do início do século XX, que analisou a estrutura das peças melodramáticas. Segundo Balukhatyi, a forma teatral em questão é caracterizada por “justaposição de material diverso, [destacando-se o] contraste entre personagens que se contrapõem pela orientação moral ou pela condição social, e alternância entre situações cômicas e dramáticas” (LUDWIG, 2015, p. 37). Na concepção do autor,

[...] a dramaturgia melodramática apresenta uma composição em camadas, que provoca um aumento de tensão de maneira fragmentada e não linear (crescendo em linha reta até o ponto culminante para então reduzir o tom tenso, até a conclusão do drama). Através do movimento em partes, cada nova fase do enredo, com seus novos obstáculos, origina novos graus de intensidade dramática. (ibidem)

Oroz (1999, p. 19-20) explica que, durante os períodos pré e pós-Revolução Francesa (1789), havia seis tipos de repertório teatral em Paris:

- 1 – A comédia em cinco atos: era o gênero culto, proveniente da literatura, que teve, no repertório do teatro Odeon, seu melhor expoente.
- 2 – A obra de costumes: é a herdeira do drama burguês.
- 3 – O drama sentimental: inspirado no anterior, mas de nível mais baixo.
- 4 – A comédia histórica: os fatos e personagens são tratados como curiosidades.
- 5 – *Vaudeville*: a comédia com canções intercaladas.
- 6 – Melodrama: apresenta uma trama de ações sérias e trágicas, tendo em comum com o *vaudeville* a intercalação de números musicais.

Na visão de Ivete Huppés, o padrão de composição estética da dramaturgia melodramática, que ganhou força no século XX, dava ao melodramaturgo liberdade para construir sua narrativa. A valorização do engenho para criar endereçava a mensagem de que não era importante copiar a perfeição da natureza

(princípio tão caro aos clássicos) e de que a escrita dramática não era fruto da inspiração (como os românticos defendiam). Esse entendimento “modifica os critérios de qualificação estética, os quais passam a ser pautados principalmente pela maneira como o agrupamento das partes é feito”, possibilitando que fossem deixados para segundo plano “aspectos tradicionais, como a motivação interna das personagens e a verossimilhança externa” (ibidem).

A maneira como as partes são agrupadas repercute nos efeitos essenciais criados no melodrama, na acumulação de peripécias e nas reviravoltas no enredo. No seu livro *Melodrama: o gênero e sua permanência*, a autora Ivete Huppés observa no melodrama a ação e a emoção como fatores complementares que, além de se reforçarem mutuamente, acabam por estimular o interesse do espectador. Ela afirma que

[...] [a]s ações se desdobram em toda a sorte de peripécias com o concurso de uma riqueza cênica jamais vista. A intenção é cultivar múltiplas emoções e sensações, de modo que a plateia seja envolvida pela ilusão teatral. Fortes impressões – favorecidas principalmente por arranjos visuais e sonoros – e fortes emoções aparecem como recursos centrais para seduzir o espectador, em lugar de incentivar uma postura testemunhal ou de desenvolver as virtudes do analista, como fariam estéticas dramáticas diferentes. (HUPPÉS, 2000, p. 28)

Huppés percebe a surpresa iminente como uma marca do enredo do melodrama, a qual cooperaria com a elasticidade da trama. Destaca a importância do desdobramento inesperado, levando em consideração a inventividade do criador da obra. Segundo ela, é aí

[...] que o artista aplica o máximo de criatividade. Leva o espectador de sobressalto em sobressalto para um desfecho, que nem sempre concede o repouso do final feliz. A capacidade para surpreender deve certamente ser associada ao caráter do enredo. Adotando uma peculiar linha de progressão, o melodrama se mantém aberto para incorporar sempre novos desdobramentos em vez de prefigurar o desfecho e de persegui-lo em linha reta. A hipótese de distender a história é uma alternativa continuamente à disposição do criador. Para o espectador, a possibilidade de sobreviverem novos episódios permanece como uma suspeita e uma inquietação a lhe instigar o interesse. Sentimentos que, de resto, não o abandonarão [...] e que responde[m] pelo estado de vigília ininterrupto a que fica submetido. (ibidem, p. 28-29)

A pesquisadora Paula Fernanda Ludwig mostra que, no Brasil, no século XIX, as peças melodramáticas estavam associadas ao gosto cultural da monarquia e à promoção de eventos em ocasiões solenes. “Os melodramas eram encenados

em teatros que funcionavam como local de divulgação de símbolos relacionados ao poder monárquico, os quais estavam voltados para o fortalecimento da nação” (LUDWIG, 2015, p. 80), esclarece. Ludwig pontua que no país predominou a cultura do desenvolvimento de melodramas nacionais a partir de empréstimos estrangeiros, os quais “eram adaptados a um contexto completamente divergente [dos] de seus locais de origem” (ibidem, p. 81).

Se na França, convenções e valores da burguesia eram representados no melodrama, no Brasil, a forma teatral importada da cultura francesa “promovia a manutenção de uma ordem oficial” (ibidem, p. 82). Os melodramas românticos encenados aqui exaltavam os valores da boa moral.

Os textos das peças melodramáticas eram criticados com a alegação de que não tinham qualidade literária. Contudo, Huppés (2015, p. 101) coloca em evidência um aspecto da fórmula do melodrama e ajuda a compreender a questão da falta de qualidade. Ela enfatiza que

[a] partir do êxito da fórmula melodramática, torna-se visível a diferença entre o **literário** e o **teatral**. No melodrama a arte repousa quase inteiramente sobre as situações, sobre a encenação, sobre o talento dos atores, afastando-se, portanto, do domínio do texto, que até então reinava quase absoluto. Devido ao seu gosto pelas situações, Thomasseau constata, o melodrama foi uma das primeiras formas teatrais a se afastar deliberadamente da escrita tradicional do teatro, preferindo uma linguagem puramente cênica: aquela da ação e das imagens. (grifos da autora)

O argumento da qualidade, Huppés não deixa dúvida, era um contrassenso. Como o era a forma de aferir o valor das obras dramatúrgicas. Pretendia-se avaliá-las segundo critérios literários (textuais), os quais não consideravam as suas especificidades cenotécnicas. “O melodrama não se encaixava nesses padrões e, assim sendo, era considerado um gênero menor, pois sua ênfase estava na encenação”, corrobora Ludwig (op. cit., p. 101).

Sobre este tópico, a encenação, caracterizada por gestos exagerados, em *Melodrama: arquétipos e paradigmas*, Robson Corrêa de Camargo acrescenta o seguinte.

[...] estudos apresentam e condenam o melodrama por aquilo que é uma de suas grandes qualidades: a forma específica e monumental de sua encenação e pela gestualidade característica do ator em sua representação, considerada “excessiva”, frente a certos padrões de interpretação que, ao final do século XIX, seriam estabelecidos pelo naturalismo em seu pleno vigor.

Este processo deu-se também pela influência da palavra impressa na cultura europeia do século XVIII, que impulsionou a economia de gestos do ator, pois visava proporcionar ao espectador teatral a experiência de leitor, que entra no processo imaginativo e criativo pelo poder da palavra impressa (na leitura) ou falada (no teatro). Esta literariedade espetacular veio a influenciar o teatro em todos os gêneros e estilos, o que levou a economia de gestos e ao valor negativo a ele imputado, assim como determinou um refluxo de todas as formas que tinham seu eixo no espetáculo gestual, como a *commedia dell'arte*, o teatro de feira e o próprio melodrama. A palavra impressa continha e encerrava o gesto do ator e do efeito cênico que muito havia feito pela dinamização do drama. (CAMARGO, 2005, p. 8)

A encenação no melodrama era parecida com a pantomima e as atrações cênicas apresentadas nos teatros de feira franceses.

A Pantomima, gênero nascido em Roma, floresceu na França nos perturbados dias da Revolução e se popularizou em espetáculos de feira. A partir daí, a pantomima original juntaram-se os textos explicativos escritos para clarear as histórias. Estes textos constituem o antecedente dos leitores do cinema mudo e do rodapé escrito dos *comics*. Essas pantomimas, talvez devido ao analfabetismo de seus espectadores, deixaram de lado os cartazes escritos e substituíram-nos por diálogos entre os atores. Assim aparece o melodrama do século XIX, chamado de *Melodrame à grand spectacle*.

Desta maneira se vai formando o melodrama teatral europeu, cujos antecedentes estão na Novela Negra inglesa. O sensacionalismo desta foi de uma importante influência sobre o primeiro. (OROZ, 1999, p. 21)

O objetivo dessas formas populares – a pantomima e os espetáculos de feira – era sensibilizar o grande público que assistia a essas manifestações artísticas: espectadores incultos. Nas atrações, os “textos enfatizavam a exploração de efeitos que podiam tornar as encenações mais atrativas ao público”. Frequentemente, “a escrita das peças direcionava-se à criação de um jogo teatral dinâmico, via exploração de diversos recursos, como a música e a utilização de maquinaria para realizar efeitos cênicos”. Em consequência da mobilização desses aparatos, “[a] composição dos diálogos, como responsáveis pela unidade do drama, perdia, assim, sua importância” (LUDWIG, 2015, p. 102).

Os movimentos cênicos variados, com especificações detalhadas, e o potencial espetacular evidenciavam-se na composição das peças melodramáticas; como também se ressaltam no folhetim melodramático que Nelson Rodrigues escreve. Silvia Oroz sublinha que o melodrama inglês e o francês evoluem cronologicamente de acordo com estas categorias: melodrama romântico, melodrama sobrenatural e melodrama doméstico. Este último pode ser

considerado uma “reação naturalista lógica” aos dois anteriores, que encheram o gênero de incontáveis monstros, fantasmas e histórias que se passavam no Oriente. O melodrama doméstico vira um sucesso na segunda metade do século XIX e “sua influência para o desenvolvimento do melodrama cinematográfico é altamente considerável, pois [se concentra] no universo de penúrias femininas que povoaram o gênero no cinema”. Mas, “antes disto, a radionovela incorpora esta temática, convertendo-se na legítima antecessora das lágrimas cinematográficas” (OROZ, op. cit., p. 22).

A relação com o público e o sentimentalismo que davam ao melodrama a noção de texto espetacular eram enfatizados por um elemento muito comum no folhetim de Rodrigues: as marcações de cena. Tanto nas peças melodramáticas (indicadas por rubricas) como no folhetim melodramático (sugeridas no discurso por breves definições que explicitam a intencionalidade do autor), as marcações de cena “destacavam-se como um modo de garantir a encenação de um espetáculo semelhante aos encenados nos palcos” (ibidem, p. 104).

O cuidado com a forma e a encenação no melodrama fora assimilado por Victor Hugo no prefácio para seu *Ruy Blas*. Citando o autor, Marvin Carlson (1984) transcreve: “[...] a tragédia apela ao coração; a comédia, à mente e o melodrama, aos olhos” (p. 213). Daí porque os autores de melodrama preocupavam-se tanto com efeitos que aumentassem a intensidade da experiência da encenação vista pelo espectador. Huppés (2000, p. 103) reforça essa ideia com o argumento de que, no melodrama, “sobressaem os elementos formais – notadamente, os visuais e os sonoros – sobre aqueles de natureza conteudista”. Acrescenta a essa observação este comentário a respeito da organização do conflito na modalidade melodramática.

[...] A força implacável da escolha, que dilacera a tragédia, é controlada no melodrama. Num certo sentido, este passa ao largo dos dilemas brutais que jogam os heróis trágicos entre duas ordens de razões, ambas aceitáveis. Não há nuances. O universo das possibilidades humanas está reduzido a duas alternativas rotuladas desde o começo, uma corresponde ao **bem**; a outra, ao **mal**. O conflito é claramente um embate entre campos separados e as personagens – como os espectadores – têm suficiente lucidez para distinguir um do outro. Tanto o vilão como o herói anunciam sua identidade. Assim, os maus sabem que são maus e não fazem qualquer esforço para esconder tal condição. (ibidem, p. 111-112; grifos da autora)

Completando o seu raciocínio, ela afirma

As personagens são construídas de forma muito mais esquemática no melodrama. O foco principal incide sobre a ação, que abre a batalha entre polos morais opostos. Aqui os bons confiam na justiça, por mais que esta tarde para vigorar. Movem-nos sentimentos totalmente positivos: lealdade, amor, abnegação etc. Nem os malfeitores lhes despertam ódio. No máximo, demonstram piedade por eles. Por mais sofrimento que lhes tenham infligido, não encaram a luta como vingança. Tampouco qualificam como desforra a pena que porventura conseguem fazer aplicar. Conscientes da superioridade dos ideais que abraçam, os bons não cogitam mudar de lado ou incorporar ardis escusos. Se não têm condições de reagir, aceitam sofrer em vez de trocar de partido. Pode-se dizer que a dúvida está ausente. Amparados em convicções inquebrantáveis, conformam-se com a má sorte, quando sucumbe a esperança de solução positiva. Os bons são talhados de uma maneira tão compacta e monolítica que desconhecem razões para mudança, vergonha ou arrependimento. Seguem para frente em linha reta, no rumo da felicidade ou da desgraça, tanto faz. (ibidem, p. 112-113)

Ludwig (2015, p. 135) faz também apontamentos sobre a distinção entre o Bem e o Mal. Elucida-a nestes termos:

[...] No melodrama [...] bondade e maldade são personificadas pelas próprias personagens, as quais são exemplos de conduta. Vilão e herói são representados como indivíduos comuns, inseridos num meio social específico, com uma história de vida pessoal e uma distinção de classe. A posição entre o antagonista e o protagonista é construída de maneira clara nas peças melodramáticas. [...] [as] escolhas sempre se relacionam ao padrão ético que as orienta [...]. [...] apesar dos engodos e das reviravoltas, a organização da trama frequentemente segue a ordem causal [...]. [...] o que conta é a interação espetacular, visual e sonora entre [as personagens].

Huppes e Ludwig fazem especificações a respeito da conduta da personagem explorada como uma alternativa para deixar o enredo mais dinâmico, uma forma prevista pelo autor do melodrama para seduzir o público investindo no sentimentalismo, na gesticulação acentuada e, ao mesmo tempo, tratando de valores morais. Tudo no melodrama era pensado com o propósito de produzir efeitos, para afetar a sensibilidade emocional do público. O que comprova que Eric Bentley acertou na conclusão acerca do potencial do melodrama: a capacidade de emocionar. Bentley (1967, p. 180) declara em *A experiência viva do teatro*:

as lágrimas derramadas pela assistência de um melodrama [...] Poderiam denominar-se a catarse dos pobres e como tal obter um melhor justificante para a pretensão de construir o principal objetivo do melodrama popular, em vez de suas notórias pretensões morais.

Depois da contextualização acima, coloca-se a pergunta: como se situa a produção dramatúrgica em folhetim do autor Nelson Rodrigues face o melodrama que foi discutido no início deste subitem (A apropriação do melodrama no folhetim de Nelson Rodrigues)? O melodrama rodrigueano era experimentado pelo leitor através do folhetim publicado em jornal. Circulava numa época em que era comum a mistura de histórias de amor caracterizadas por exagero e *fait divers*, sempre presente nos veículos de informação por despertar um grande interesse no público geral.

Tal como o romance literário, o *fait divers* apela para o imaginário. Desperta o interesse, levando o público à busca de compreensão de fatos cotidianos apresentados em estrutura semelhante à da narrativa romanesca. Talvez por isso o *fait divers* tivesse tamanha popularidade na cultura brasileira, já bem afeita à tradição do produto cultural romance no século XX, quando Nelson Rodrigues publica seus romances-folhetim. Mais precisamente de 1944 a 1959.

O que Silvia Oroz afirma sobre a novela de folhetim do século XX também serve para compreender melhor a origem do folhetim proveniente do melodrama do século XIX. Sintetiza Oroz (1999):

o surgimento da novela de folhetim foi um fator determinante na evolução do melodrama e o antecedente mais remoto de uma das articulações básicas do desenvolvimento da indústria cinematográfica: o valor do produto segundo a demanda do mercado. A novela de folhetim introduziu este valor mercadológico e abriu o espectro de público à primeira categoria de “massa de espectadores”. Nunca uma arte foi tão reconhecida pelo grande público de diversas classes sociais! (p. 23)

O folhetim saía da redação dos jornais para ser consumido por um público heterogêneo, como o da novela de folhetim, do melodrama e do *vaudeville*. Ao tratar da imprensa popular no livro em que estuda o gênero em questão, *Folhetim: uma história*, Marlyse Meyer (1996, p. 222) fala sobre o modo de produção do folhetim:

o folhetim continuava sua gloriosa trajetória em todos os jornais da Terceira República, da capital e da província, desde a imprensa popular definitivamente consolidada à imprensa burguesa, a qual também publica “grandes romances”, que os editores só bancam depois de sua publicação em picadinho. O romance-folhetim propriamente dito passou a ser considerado um gênero decididamente popular: ou seja, destinava-se às classes populares. Gênero

desvalorizado, seus autores eram, em geral, também de origem nitidamente popular ou de pequena classe média. Provincianos quase todos.

Sobre o produto do veículo jornalístico que causa deslumbramento ao leitor popular e conseguia criar empatia deste com as classes altas e ricas, vistas em quase todos os romances, Meyer acrescenta:

são romances [...] encomendados por burgueses patrões-diretores de jornais e das novas coleções populares que vão surgindo na época, muitas vezes financiadas por banqueiros, pois todos têm consciência do formidável mercado que representam e ao qual vão dar extraordinária amplidão. É a indústria cultural em marcha que descobre também a força persuasiva dos anúncios e reclames. (ibidem, p. 223)

Elaborado conforme à estrutura romanesca, que agradava a sociedade brasileira,

o folhetim ficcional inventando fatias de vida servidas em [...] jornal [...] [oferecia] às classes populares o que [...] as deleitava: mortes, desgraças, catástrofes, sofrimentos e notícias [...] reatualizados nos termos da modernidade industrial urbana. Ou seja, como diz Walter Benjamin, “introjetar o veneno da sensação à experiência vivida, quase por via endovenosa”. (ibidem, p. 224)

Oroz observa que predominam na novela de folhetim os mesmos princípios formais e os mesmos critérios de gosto do melodrama. Além do exagero deste (que já tinha se convertido numa categoria), um valor agregado ao novo gênero. O folhetim compartilha dos mesmos princípios formais e critérios de gosto da novela de folhetim. A aproximação entre esta e aquele permite que o seguinte esclarecimento seja aceitável para os dois: “É importante destacar que a novela de folhetim não significa, necessariamente, a substituição do melodrama, mas um desvio para novas formas de difusão com conteúdos semelhantes” (OROZ, 1999, p. 23).

Oroz faz ainda uma reflexão sobre a relação entre o público e a novela de folhetim. Observe-se:

[...] a questão do sentimento na relação público/novela de folhetim, abre a perspectiva afetiva na relação gênero/público. Perspectiva que caracterizou o melodrama cinematográfico latino-americano com acentuada presença. Note-se que a aceitação popular foi constante nas diferentes veiculações do gênero e propôs a radical dicotomia popular/culto.

Os laços que relacionam melodrama/novela de folhetim/cinema formam uma teia. Nesse sentido, é interessante assinalar como a novela de folhetim, que tinha um custo baixíssimo e podia ser consumida em casa, representou uma competição

comercial para o melodrama. A televisão também representou a primeira competição séria para a indústria cinematográfica, tal como hoje o vídeo acentua a crise da exibição cinematográfica. (ibidem, p. 24)

Pode-se pontuar outra vez que a análise é aplicável ao folhetim.

A maneira como mobiliza o arranjo verbal para elevar a intensidade do enredo indica que Nelson Rodrigues parecia estar imbuído do desejo de dar ao leitor a experiência da escritura cênica, a narrativa melodramática que ele cria no folhetim²⁶ de maneira superintensa. A forma como Rodrigues articula seu texto literário-teatral bastante dramático reforça o que Ismail Xavier (2003, p. 88) chama de “reciclagem do melodrama mais canônico”. Isso porque o autor potencializa os efeitos da narrativa dramatizada que produz para dar ao leitor a experiência do excesso expressivo peculiar do melodrama.

Uma importante característica do melodrama apropriado por Rodrigues é a não fidelidade à tradição do gênero. Ao levar a forma espetacular do melodrama para dentro da sua trama velocíssima, Rodrigues não dá maior destaque ao conflito entre o Bem e o Mal. Não baseia a estruturação da história nas quatro personagens tipificadas: a vítima, o vilão, o herói salvador e o bufão – o “encarregado de pausas cômicas entre arrepios e lágrimas” (COCO, 2003). Também não se obriga a conceder o final feliz.

O que caracteriza sua trama folhetinesca é a mescla de texto, encenação, diálogo e gestualidade amplificada da personagem. Sua composição dramática enfatiza a exploração da linguagem teatral, do gesto na encenação exagerada, do diálogo curto e coloquial, da abundância de imagem e de cena impactantes, das reviravoltas nas peripécias desviando do compromisso de desenvolver a escrita de acordo com critérios de valor literário. Rodrigues incorpora aspectos específicos do melodrama em sua composição dramática, em cujo registro são percebidos a personagem que vai dando sinais de respostas emocionais aos estímulos aos quais é exposta, momentos de humor e ironia, a busca por valorizar/confrontar a finalidade moral (diferente de Pixierécourt e sua preocupação moralizante).

²⁶ No qual a produção parcial, em capítulos, está associada à produção fragmentada de notícias – técnica mercadológica reutilizada no seu subproduto, o *fait divers*, “folhetinizado na técnica e na subjetividade personalizada de seu conteúdo” (MEYER, 1996, p. 225).

Esse enfoque mais voltado para certas peculiaridades do melodrama sugere que Rodrigues teria se apoiado no que seriam as características essenciais naquele gênero para estruturar sua escritura cênica, que muito se aproxima das peças melodramáticas apresentadas no palco, da pantomima e das atrações cênicas que artistas populares apresentavam nos teatros de feira franceses. Porém, em virtude de suas particularidades, ao mesmo tempo em que se remete à forma do espetáculo melodramático a narrativa folhetinesca rodrigueana distingue-se pela concretização de sua arte teatral.

Em vez de repetir a fórmula do melodrama, o folhetinista complexifica a atualização que faz daquele modelo atacando o maniqueísmo. Além de não o reproduzir, ele o problematiza. Subverte-o. Em seu folhetim, o Bem e o Mal são partes formadoras de “‘monstros’, como quer a crítica; [da personagem humanizada], como afirma Nelson” (ibidem).

Por outro lado, ele mantém o exagero, a linguagem hiperbólica da estética melodramática. Como se observa, por exemplo, no número de eventos sucessivos e nos inúmeros gestos amplificados pelos quais as reações emocionais da personagem são expressas. Com sua técnica de compor e fazer funcionar uma interminável quantidade de cenas e demais elementos cênicos, ele fascina o leitor. Conserva nas alturas a energia do melodrama na versão adaptada do mesmo no folhetim, que a cada capítulo²⁷ compensa o leitor que acompanha o enredo com emoção demasiada. Atrai a atenção do leitor por meio do reforço da “face emocional, do exagero e da opulência da cena” (HUPPPES, 2000, p. 147-148).

Nelson Rodrigues explora bem o potencial popular do melodrama. Usa o apelo popular do melodrama no folhetim como tática para transformar este no objeto de desejo do público. “Este folhetim interminável que subentende técnica narrativa e modos de leitura mais grosseiros [...] é predominantemente sentimental” (MEYER, 1996, p. 231). Nele, Rodrigues inclina-se para o sentimentalismo exagerado, com o fim de causar no leitor a afetação via excesso de emoção ou acúmulo de sensações como motivo de prazer.

²⁷ “O fragmento que mantém acesa a expectativa do leitor sem lhe permitir uma visão de conjunto, análogo ao trabalho entrecortado, à novidade do trabalho fabril” (ibidem, p. 225).

A exacerbação proposital das construções cênicas e das atitudes da personagem converte o enredo numa espécie de espetáculo e o folhetim num objeto de arte a ser experimentado pelo leitor-espectador da obra. O que ali se mostra é “a exteriorização dos grandes sentimentos, dos grandes sofrimentos, das paixões avassaladoras, que levam ao crime até”. No folhetim, “a invenção ocorre por conta do labirinto do enredo, redundante, repetitivo, previsível no retorno de temas, situações e coincidências, mas sempre imprevisível na sua sucessão, no suspense, nascido do hábil entremear das narrativas paralelas”, que são – “até hoje para os maníacos do gênero – um objeto palatável” (ibidem, p. 134). A prosa incrementada com um estimulante aparato cênico que o autor apresenta não deixa baixar a energia contagiante da história.

Rodrigues imprime autenticidade à fabricação industrial que, “diante do sucesso fulminante, instaura como regra a cópia, a imitação, o plágio, a rapidez da escrita, a partir de receitas garantidas” (COCO, 2003). Não apenas porque prioriza a dramaticidade das cenas e personagens, enquanto a verossimilhança e o realismo ficam de fora de sua literatura dramática; assim como a oposição simplificadora da personagem entre o Bem e o Mal e a clássica caracterização desta feita por Martin-Barbero (2003) nas figuras do “traidor” (vilão), do “justiceiro” (galã/mocinho), da “vítima” (ingênua) e do “bobo” (figura encarregada da presença ativa do cômico) na estrutura do melodrama. Questiona o modelo em que baseia a versão de melodrama que produz.

Rodrigues apresenta ao longo do enredo, sem fazer juízo de valor, posturas da personagem que o leitor considera como boas ou más. Ele não se prende à padronização. Em vez de inserir o Bem e o Mal na trama como arquétipos de caracterização da personagem ou de objetificá-la, adotando tais padrões, ele tira-a do lugar-comum do melodrama. Enfatiza sua complexidade ao tratar de suas atitudes em relação aos fatos e dos gestos que expressam suas reações emocionais como respostas a estímulos sensoriais. Assim, Rodrigues fica livre para explorar o horror delicado, o trágico naturalizado, uma ampla variedade de comportamentos (como a atitude própria do *amor fati*²⁸) ao propor um conjunto de

²⁸ Capacidade de se adaptar à má sorte ou às mudanças facilmente.

situações fortes que prendem o interesse e que serão seguidamente retomadas sob diversas formas.

Nessa concepção, seriam realçados a força de expressão do corpo da personagem e o trabalho do sistema sensorial. A reação extremada da personagem na encenação indica que Rodrigues provavelmente tenha trazido à tona sua sensibilidade sensível. Isso sugere que ela capta estímulos e informações do ambiente. As informações assimiladas seriam traduzidas em sensações e gerariam as respostas emocionais de que venho falando.

Vistos pela ótica da resposta emocional, as atitudes e os gestos da personagem ganham um peso na trama. Deixam de ter valor convencionalizado de comportamento atitudinal para se tornarem lances dramáticos, cuja funcionalidade é colaborar com a energia da escritura cênica. Consequentemente, o folhetim melodramático é “percebido como primordialmente caracterizado por seu método de movimento ou jogo das emoções” na narrativa. (GEROULD apud CAMARGO, 2007, p. 2)

O que me faz compreender que, no folhetim de Nelson Rodrigues, tanto a atuação da personagem como a força que daí deriva é, conforme afirma Antonin Artaud em *O teatro e seu duplo*, uma questão ligada a

possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. É aqui que intervém as entonações, a pronúncia particular de uma palavra. É aqui que intervém, fora da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, movimentos, atitudes, gestos, mas com a condição de que se prolonguem seu sentido, sua fisionomia, sua reunião até chegar aos signos. (ARTAUD, 2006, p. 102)

E, com isso, reafirma-se a capacidade de emocionar, mencionada por Eric Bentley. Como diz Artaud (ibidem, p. 104): “Importa é que, através de meios seguros, a sensibilidade seja colocada num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada”. Ressaltar a sensibilidade: esse é o objetivo de Rodrigues ao criar seus enredos.

Ele realça a sensibilidade à maneira como Antonin Artaud definiu a crueldade, “no sentido de apetite de vida” (ibidem, p. 119).

A palavra crueldade deve ser considerada num sentido amplo e não no sentido material e rapace que geralmente lhe é atribuído. [...] A crueldade é antes de mais nada [...] uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance

cruel. [...] E o teatro, no sentido de criação contínua, de ação mágica inteira, obedece a essa necessidade. Uma peça [em] que não houvesse essa vontade, esse apetite de vida cego [...] visível em cada gesto e em cada ato, e do lado transcendente da ação, seria uma peça inútil e fracassada. (ibidem, p. 117-119)

Na passagem acima, Artaud refere-se à peça de teatro. Quando compõe sua narrativa, Rodrigues desloca para o folhetim elementos cenotécnicos. Esses, ao serem explorados, aproximam a narrativa de ficção do folhetim do espetáculo teatral com influência do melodrama.

A análise da apropriação do melodrama no folhetim de Nelson Rodrigues poderia ser feita considerando o desejo que ele revela de escrever romance, a noção que os colaboradores do jornal que escreviam folhetim tinham de que criavam um produto popular no mercado da indústria cultural, a imaginação excessiva de Rodrigues, sua habilidade para compor personagens e reciclar enredos dando-lhes ar de história trágica remodelada no ritmo frenético da criação contínua. Como já visto, a produção do folhetim era uma atividade que proporcionava ao autor um meio de divulgar sua obra num lugar onde certamente ela seria lida, o jornal. O autor recebia remuneração fixa pelo tempo que seu romance fosse publicado no periódico.

Sabendo disso, além de aplicar no texto golpes de teatro pensando em surpreender o leitor, Rodrigues também utilizava o suspense a seu favor, como estratégia para dar elasticidade à trama. Com a mesma intenção, jogava com cortes de cena, propiciando diferentes alternativas de dar continuidade à trama a ser esticada. Aproveitava as oportunidades de transformar a redação do folhetim em provento.

Tornar-se popular escrevendo romances que agradassem o público e ser pago por isso eram ambições que jamais foram escondidas por Rodrigues: “Tinha [...] intenções literárias – ser romancista a principal delas. Veio o teatro, porém”²⁹. Ele pretendia obter sucesso e ganhar dinheiro com sua arte, o romance-folhetim. Isso fica claro quando Nelson Rodrigues escreve folhetim sob os pseudônimos Suzana Flag e Myrna, pensando no retorno financeiro que teria.

²⁹ RODRIGUES. Entrevista concedida a J. J. Ribeiro. Rio de Janeiro, 26 nov. 1980. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/5753-a-ultima-entrevista-de-nelson-rodrigues-2/>>. Acesso em: 2 mai. 2016.

Os escritores sabiam que o folhetim não havia alcançado o prestígio da narrativa de ficção literária, conceituada como arte elevada. O folhetim era um gênero popular não organizado segundo os critérios formais do texto literário, e sim do melodrama. Comunicava facilmente os episódios com grandes efeitos e agradava o gosto dos seguidores das histórias.

Dizia-se que o folhetim tinha suposta baixa qualidade. Mas nem o público, nem os autores, pareciam se importar com isso. A fácil reprodutibilidade e o custo compensatório do processo faziam do folhetim um ótimo negócio. A produção textual do folhetim transformava a técnica de produção narrativa numa prática mercadológica, a qual aquecia a venda do jornal e gerava lucro. Logo, o valor comercial do folhetim acabava deslocando a noção de valor artístico atribuído ao gênero romance.

Para os escritores, era clara a noção de que participavam da indústria cultural em desenvolvimento e de que se promoviam ali. Tanto é assim que muitos assinaram seus romances-folhetim com pseudônimos (como o próprio Nelson Rodrigues), para não revelarem o seu nome. Ou seja, não se declararem publicamente envolvidos com a criação do folhetim, um gênero desprezado. O sucesso no alcance de um amplo número de leitores através do folhetim não é a mesma coisa que alcançar um estatuto literário e teatral, o que aquele produto – a forma do excesso, da redundância, do mau gosto, da vulgaridade, como diriam “os finos” (MEYER, 1996, p. 234) – definitivamente não permitia.

Nesse cenário, Nelson Rodrigues (inicialmente usando identidades femininas) propõe-se a fazer uma aventura intelectual escrevendo justamente romances-folhetim. Como se atendesse a uma necessidade pessoal, consciente, aplica com direção rígida um experimento de criação folhetinesca. Isto é, um exercício de criar e dar vida ao corpo da personagem que cria, apoiando-se numa seleção de elementos do melodrama na sua apropriação parcial do gênero. Mantém-se no limite entre trabalhar a linguagem e servir ao interesse comercial.

Nesse seu experimento de criação artística com a mediação da palavra, Rodrigues distingue a encenação “do texto, da palavra pura, da literatura e de todos os outros meios escritos e fixos” (ARTAUD, op. cit., p. 124). Não se trata de “conceber um teatro baseado na preponderância do texto, e de um texto cada vez mais verbal, difuso e entediante, ao qual a estética da cena se submeteria”

(ibidem). Demonstrando uma atenção especial à forma, “cuidando da encenação, que [no folhetim melodramático] é a parte verdadeira e especificamente teatral do espetáculo, [o autor] permanece na linha verdadeira do teatro, que é a realização” na sua trama folhetinesca. (ibidem, p. 125)

A intervenção que Rodrigues faz ao recuperar o melodrama clássico, se não determina, influencia muito a estética do seu folhetim. Ele privilegia uma ordem que, em vez de refletir o melodrama tradicional, configura-o num modelo desviante que nem abala nem rompe definitivamente com o original, visto que ele investe no antigo como referencial do novo. Por isso, em sua narrativa dramática, suas personagens assumem papéis “ligados a diferentes sentimentos básicos e situações que podem ser associadas a determinados gêneros” (MERISIO, 2010, p. 53): o folhetinesco, o melodramático, o tragicômico, o grotesco, o teatro, o romance, o *kitsch*³⁰ e o mito para “não só apresentar pela trama [os] enganos, [mas também dar a perceber] os enganos da trama” (GUINSBURG, 1994, p. 9).

Sua proposta visa o contrário do que se afirmou quando citei Robson Camargo. Rodrigues empenhava-se em proporcionar ao leitor a experiência de espectador teatral. E é aí que se percebe a relevância da forma melodramática, sua fonte de inspiração: a força do excesso amplificado do melodrama atendia seu ensejo de oferecer à massa de leitores uma escritura cênica vibrante pela influência da palavra impressa no jornal.

Essa reflexão ajuda a compreender o lugar do excesso expressivo na prosa de Rodrigues. Nem sempre a finalidade desse componente vital da literariedade espetacular do folhetim rodrigueano é entendido. O exagero intencional (que é às vezes visto como mau gosto, interpretado como economia de forma, classificado como repetição de um vício) sensibiliza o leitor e justifica todo o investimento do folhetinista para atingir esse objetivo.

Robson Corrêa mostra que, com a transposição da forma do espetáculo melodramático para o texto escrito, a precisão dos gestos no enredo teria diminuído. A influência da palavra impressa impulsionou a economia de registros de gestos no papel. Isso porque, quando o espectador de teatro tivesse a

³⁰ Cf. AZEVEDO, José Carvalho de. *O camaleão diante do arco-íris: a denegação do mau gosto em Nelson Rodrigues*. Dissertação (mestrado) – PUC-Rio, Departamento de Letras, 2002.

experiência de leitor, na leitura do texto, o espectador seria capaz de exercitar a imaginação. Por essa razão, os gestos foram economizados, dada a competência de leitura do interlocutor.

Mas não só no meio impresso houve o refluxo. A literariedade espetacular influenciou o teatro e as formas teatrais apoiadas no gestual a rever a aplicabilidade deste efeito no drama, em virtude da conotação pejorativa do gestual excessivo na encenação. Com isso, o folhetim de matriz melodramática, “de um gestual expressionista de efeitos ampliados” (MEYER, 1996, p. 234), também foi afetado. O excesso da forma, sobretudo na encenação da personagem, foi criticado.

Observe-se o seguinte. Apesar de o leitor ser convidado pelo texto a imaginar os detalhes da história, Rodrigues cria seus romances-folhetim na contramão da economia de gestos acentuados. Abusa da produtividade da gestualidade excessiva do melodrama como efeito de dinamismo no enredo, assim como de “ganchos, suspenses, chamadas, retrospectos, acaso, coincidências [...] e emoção” (ibidem, p. 235). Muita emoção! O fato de o leitor poder entrar no processo imaginativo e criativo do romancista, pelo poder que a palavra impressa tem de influenciar o leitor a projetar imagens mentais, na leitura, não muda nada na intenção de Rodrigues. Ou no modo de ele estruturar sua escritura acumulando situações hiperbólicas, cena de confronto dramático, tornando o ordinário interessante e a gesticulação elevada.

Hiperbolizar não é só um método de elevar o tom em *Meu destino é pecar*, *Escravas do amor*, *Núpcias de fogo*, *O homem proibido* e *A mentira*. A intensificação intencional vai ganhando sentido artístico nos referidos romances-folhetim na medida em que, junto com os movimentos particulares “cuja inúmeras significações constituem uma parte importante da linguagem concreta do teatro, gestos evocados e atitudes emotivas [...] através d[a]s quais se manifesta aquilo que se poderia chamar de impotências da palavra”, passa a ter na encenação melodramática “uma prodigiosa riqueza de expressão” (ARTAUD, 2006, p. 108). Riqueza de expressão que incide na influência direta e imediata da ação sobre o espectador.

É para essa dramaturgia de grandes efeitos que chamo atenção. Uma espécie de apropriação do melodrama que faz da leitura do folhetim uma

experiência marcante para o leitor. Em função dessa experiência que é proporcionada através da leitura da trama, Nelson Rodrigues potencializa os recursos que mobiliza intencionando compor sua escritura espetacular.

Escritura essa que, como diz o próprio Rodrigues: “Tem mau gosto, superexagero, os chavões dramáticos mais rombudos. Tudo sugere drama e conflito. E fala de mãe”. Esta fórmula, segundo ele, faria sucesso “mesmo daqui a 2 bilhões de anos” (RODRIGUES, 1980b, p. 74).

Procurei, nesta seção, considerar alguns aspectos do folhetim de Nelson Rodrigues em relação à *genesis* do melodrama e do próprio folhetim, o conjunto de informações que possibilita a compreensão de um gênero. E refletir sobre a relação do público com o melodrama e com o folhetim, relação que influi na produção dos dois.