

## Considerações finais

Aguimario Pimentel (2014, p. 58) diz que “a literatura rodrigueana foi sempre estereotipada, prevalecendo em determinadas análises apenas [...] a sensualidade”. A título de exemplo, o autor relata o episódio envolvendo Raymundo Magalhães Júnior e sua publicação de 1946

<sup>61</sup>. No texto em que exprimia sua opinião, fazendo uma leitura crítica da peça *Álbum de família*, Magalhães Júnior desvia o foco dizendo: “Oxalá não se esgote um talento como o seu em **tarefas inferiores**, como os folhetins rocambolescos que escreve sob pseudônimo feminino” (MAGALHÃES apud PIMENTEL, 2014, p. 64; grifos meus).

Outro exemplo de desvalorização, agora no ataque direto a Nelson Rodrigues, é encontrado no texto *Pra que censura?* de Oswald de Andrade, publicado em 29 de junho de 1949. Afirmo o poeta e dramaturgo:

Uma das maiores provas do nosso baixo nível intelectual é a importância que assumiu no teatro desses últimos tempos o Sr. Nelson Rodrigues. Gente de responsabilidade se deixou levar pelo fescenino vestido de noiva entreaberto com que apresentou as polpudas coxas de sua imoralidade.

**Nem sabendo que o Sr. Nelson Rodrigues é o folhetinista medíocre que usa o pseudônimo de Suzana Flag**, a crítica recolheu as orelhas de asno com que saudou a sua estrepitosa aparição. Estrepitosa por causa da montagem que lhe deram “Os comediantes” e da facilidade de se compreender através de alguns sustos cômicos uma simples notícia de jornal que foi o seu primeiro enredo.

Não serei eu quem vá querer moralizar seja o teatro, seja o Sr. Nelson Rodrigues. Atingi bastante displicência na minha longa carreira ante aberrações de qualquer natureza. Sou apenas inimigo da completa parvoíce literária do autor de *Álbum de família*. Não há uma frase que se salve em todo o cansativo texto de seus dramalhões.

De modo que incomodar gente séria e ocupada para censurar mais uma grosseira patacoada do Sr. Nelson Rodrigues é abracadabrante. (ANDRADE, 2007, p. 452; grifos meus)

O trecho em destaque no posicionamento de Andrade em relação ao autor de *Álbum de família* interessa-me, de modo específico, na citação. É naquela passagem que há referência ao criador de folhetim, o “folhetinista medíocre”. O

---

<sup>61</sup> Ano em que Rodrigues começou a fazer o que ele mesmo chamou de teatro “desagradável” e de lançamento de *Núpcias de fogo*.

folhetim rodrigueano seria citado por Andrade em outro texto, de 8 de junho de 1952, em que ganharia uma péssima conotação. Veja-se:

O caso Nelson Rodrigues demonstra simplesmente os abismos de nossa incultura. Num país medianamente civilizado, a polícia literária impediria que a sua melhor obra passasse de um **folhetim de jornalão de quinta classe**. Mas não temos nem crítica nem críticos. E o caos trazido pela revolução mundial que se processa sob todas as formas, permitiu que qualquer fístula aparecesse em cena vestida de noiva. (ANDRADE, 2007, 539; grifos meus)

Magalhães Júnior e Oswald de Andrade explicitam a rejeição dos romances-folhetim de Nelson Rodrigues. Dentre as prováveis razões que Aguimario Pimentel aponta, na tentativa de compreender a origem do desprezo pelo folhetim do autor, duas me chamam atenção. A recusa da prosa rodrigueana estaria ligada a outra causa: “[...] sua imagem estava associada a uma literatura suja, obscena, e de baixo prestígio” (PIMENTEL, 2014, p. 41). Além disso, segundo Pimentel, porque Rodrigues escreveu oito narrativas de ficção em forma de folhetim, “gênero tido como menor”, sua literatura pode ter sido estigmatizada como “uma literatura de consumo rápido, voltad[a] unicamente ao entretenimento” e acabou sendo incluída na chamada “subliteratura” (ibidem, p. 58).

Explica o autor:

A criação romanesca de Nelson Rodrigues não foi legitimada [...] porque [...] no romance o autor utilizou a técnica do folhetim, [produzindo] [...] capítulos que eram publicados diariamente nos jornais cariocas em que trabalhou. O folhetim esteve, desde as suas raízes, destinado a compor o conjunto de obras a que, pejorativamente, se convencionou chamar **literatura de massa** ou **subliteratura**, ou ainda **paraliteratura**, de acordo com a posição teórica adotada. (ibidem, p. 15; grifos do autor)

Ou seja, os casos mencionados – envolvendo Magalhães Júnior e Oswald de Andrade – deixam claro: faltou uma análise textual para ilustrar suas definições. O folhetim foi criticado (em ambos os casos) sem ter havido um exame crítico ou embasamento. Em vez disso, deu-se “especial atenção para a sua caracterização enquanto produto folhetinesco ou, mais propriamente, como obra de **literatura de massa**, voltada para o consumo imediato e regulada pelas leis do mercado” (ibidem; grifos do autor). Com isso, “a vivacidade que é inerente ao texto romanesco de Nelson Rodrigues” sequer foi posta em questão. (ibidem, p. 13) Nem a forma do folhetim rodrigueano. As suas especificidades não foram objeto de análise.

Embora os romances escritos na forma de folhetim tratassem de questões universais e fossem assemelhados, não faz nenhum sentido acreditar que todo folhetim seja igual. Há variações entre as obras de **literatura de massa**. Corroborando essa hipótese, Marlyse Meyer ressalta que há diferenças entre os romances-folhetim. Porém, a conotação pejorativa atribuída ao gênero folhetim teria impedido que elas fossem observadas. Afirma Meyer (1996, p. 64):

A conotação pejorativa que acabou se prendendo ao romance-folhetim fez esquecer, no entanto, que ele não é um bloco uniformemente homogêneo. A par das diferenças entre os autores – há bons autores de folhetim e maus autores de folhetim, ainda que este seja considerado uma forma menor de ficção em prosa –, o romance-folhetim, que nasceu em 1836, tem uma história e se inscreve na História.

Muniz Sodré, em *Best-seller: a literatura de mercado*, complementa o esclarecimento de Meyer. Declara Sodré (1985, p. 6; grifos do autor):

É importante ter em mente o seguinte: o circuito ideológico de uma obra não se perfaz em sua produção, mas inclui necessariamente o consumo. Em outras palavras, para ser “artística”, ou “cult”, ou “elevada”, uma obra deve também ser **reconhecida** como tal. Os textos que estamos habituados a considerar como cultos ou de grande alcance simbólico assim são institucionalmente reconhecidos (por escolas ou quaisquer outros mecanismos institucionais), e os efeitos desse reconhecimento realimentam a produção. A literatura de massa, ao contrário, não tem nenhum suporte escolar ou acadêmico: seus estímulos de produção e consumo partem do jogo econômico e da oferta e da procura, isto é, do próprio mercado. A diferença das regras de produção e consumo faz com que cada uma dessas literaturas gere efeitos ideológicos diferentes.

Esse talvez seja, como ressalta Pimentel (2014, p. 73-74; grifos do autor),

um dos motivos pelos quais [Nelson Rodrigues] não figura, como peça de grande importância, nos manuais historiográficos utilizados no atual ensino de literatura. Deste modo, entende-se que, por questões de cunho eminentemente ideológico, o teatro rodrigueano tem sido levado mais a sério do que a sua literatura **folhetinesca**, embora ambas as formas de produção do autor tenham florescido mais ou menos num mesmo período [...] e com características profundamente semelhantes, apesar das especificidades linguísticas inerentes aos gêneros teatral e romanesco.

Muniz Sodré teria ido ao cerne da questão da permanência dos romances de Nelson Rodrigues no lugar de “forma menor de ficção em prosa” (como escreve Marlyse Meyer) ao explicar seu entendimento a respeito dos efeitos ideológicos que separam a literatura de massa da literatura culta. Na ausência de instrumentos que legitimassem a literatura popular, o mercado continuaria atuando no seu

agenciamento. E a relação entre produção e consumo determinaria o sucesso ou o fracasso na recepção.

Repare-se nisto. O amplo foco no mercado e na relação entre produção e consumo limitam o que deveria ser um entendimento mais completo do círculo autor-obra-público ligado ao circuito ideológico de uma obra. É como se uma parte fundamental fosse retirada do processo analítico e a análise, em vez de ser feita do circuito completo, fosse concentrada no segmento **mercado** e na relação **produção/consumo**.

Com a explicação de Sodré fica fácil entender por que não estudei nada da literatura de Nelson Rodrigues na escola e que tive contato com a obra do autor na universidade graças a contribui o de uma pesquisadora<sup>62</sup>, quando ainda estava na gradua o. Aguimario Pimentel teria razão. Essa seria uma “questão de cunho eminentemente ideológico”. E, por isso, diria que o teatro de Nelson Rodrigues avançaria sendo a referência literária da obra do autor. O grupo formado por cr nicas, contos e romances seria a parte da literatura de Rodrigues levada menos a sério. Entretanto, argumenta Pina Coco (2003): “Nelson [Rodrigues] jamais hierarquizou sua obra, e nunca deixou de explicar o quanto seu teatro – hoje

---

<sup>62</sup> Em 2005, um ano depois do meu ingresso na PUC-Rio, cursei a disciplina Ensino da Literatura. As aulas, ministradas pela professora Pina Coco, abordavam o tema de forma prática, sugerindo estratégias que facilitavam a atividade pedagógica em sala de aula e tornavam a disciplina atraente para os alunos. Naquela oportunidade, muito se discutiu que trabalhar a literatura na escola não seria tão complexo como se dizia, se a proposta de trabalho fosse bem planejada antes de ser apresentada. Uma sugestão trazida por Pina acabou se transformando em uma experiência significativa para mim, o vídeo exibido pela TV Cultura: o filme *Vestido de Noiva* do diretor Joffre Rodrigues, com Marília P ra, Simone Spoladore e Rocco Pitanga no elenco. Aquele foi o meu segundo contato com a referida obra de Nelson Rodrigues, cujo texto dramático hom nimo me fora recomendado pelo meu professor de filosofia do ensino médio, Experidi o, um apaixonado por teatro. Depois de passar o filme, Pina suscitou um debate questionando como o material poderia ser explorado com os nossos alunos. A provoca o logo virou uma tarefa individual do curso. Propostas ótimas (como a ideia que a própria dinamizadora do debate apresentou   turma) foram compartilhadas. Aquela foi a primeira (e seria a única) vez que vi um texto de Rodrigues explorado em uma disciplina na universidade. Ainda no ano de 2005, ingressei no Programa de Educa o Tutorial de Letras (PET-Let), grupo de doze bolsistas que atua complementando a forma o acad mica promovendo atividades que integram os eixos ensino, pesquisa e extensão, sob a tutoria da Pina Coco,   época. Todo bolsista devia realizar um trabalho de pesquisa em alguma área de interesse (um modo de estimular o bolsista a pensar na pós-gradua o e na prepara o da carreira acad mica). Tive a ideia de analisar a prosa de Nelson Rodrigues, pois já estava bastante influenciado pela composi o da escrita do autor. Pina foi a minha orientadora. Seu conhecimento de narrativas   margem e sua experiência em dramaturgia (do texto   encena o) contribuíram para a minha leitura crítica de textos literários de Rodrigues.

canonizado – deve a seus folhetins – infeliz e singularmente, ainda abandonados pela crítica”.

Sendo assim, por que desenvolver uma pesquisa de doutorado sobre a construção escritural de romances-folhetim de Nelson Rodrigues? Desde o meu primeiro contato com o romance rodrigueano, a vivacidade da narrativa me chamou atenção. A movimentação da personagem, as reações emocionais que seus gestos indicavam, a afetação pela sua vocalidade poética no contexto de intensificação das emoções do folhetim eram (descobri realizando a minha pesquisa) a causa do prazer que sentia quando lia o romance. A escrita despertava minha sensorialidade no ato de leitura.

A percepção de que era afetado por efeitos da narrativa na minha leitura sensível levou-me a investigar uma seleção de romances de Rodrigues (os que tinha lido no intervalo do processo de escrita da minha dissertação de mestrado). Meu objetivo seria analisar o que causava os meus estímulos sensório-corporais: a sugestão de reações emocionais expressas pelo corpo da personagem na encenação, a natureza vocal da palavra no diálogo e a apropriação no melodrama por Rodrigues.

Meu processo de análise desenvolveu-se a partir de experimentos estéticos fora do campo literário. Minha vivência de torcedor-observador dos movimentos de explosão e gestos de força física no vôlei, associada à minha experiência de espectador de espetáculos de artes cênicas contemporâneos (teatro, circo, dança), auxiliou na percepção dos gestos e movimentos da personagem no livro ajudou a perceber a natureza corpórea da palavra no diálogo e o diálogo enquanto performance vocal no enredo dramatizado, assim como a dimensão espetacular da encenação da escritura cênica.

Desse modo, investigaria aspectos que me levavam a considerar o romance-folhetim de Nelson Rodrigues um objeto artístico apoiado em elementos da dramatização, quais sejam, o corpo da personagem e o efeito de performance vocal. Esses recursos, quando combinados na narrativa de apelo melodramático, davam a impressão de que eram baseadas no espetáculo do melodrama as encenações das peripécias folhetinescas. Forjavam a dimensão melodramática do folhetim, deslocando para este a energia daquela.

Essas questões seriam decisivas para compreender o potencial de afetação da trama folhetinesca, a sua força. Aliás, elas me estimularam a enfrentar “o perigo da história única” (expressão emprestada da escritora Chimamanda Ngozi Adiche). Refiro-me à ingenuidade de acreditar que só existe um tipo de folhetim, que a anunciada falta de qualidade do gênero seja razão para não ler romance-folhetim, que, em se tratando de folhetim, é impossível haver tratamento artístico.

O **perigo** que tinha em mente era a afirmação da falta de qualidade e da desvalorização do folhetim como a **verdade**. Ou **única fonte, única forma de se contar** a história do folhetim, **a verdadeira história, a primeira e única** informação sobre o gênero narrativo. Isto é, a perspectiva que daria conta de tudo – como se fosse possível ignorar a história do gênero, a qual Marlyse Meyer faz alusão no título de seu livro (*Folhetim: uma história*).

Receava que a massificação de tais pressupostos (a qualidade de produto descartável e a desvalorização) pudesse perpetuar a estereotipização e discriminação de autores (que, inclusive, usavam pseudônimo para proteger sua identidade) e suas respectivas produções folhetinescas. Pesquisar sobre folhetim e, sobretudo, o de Nelson Rodrigues – autor de muitos estereótipos – significava um ato político-crítico. Político, porque tem a ver com não aceitar formas já dadas de pensar, com conceber o folhetim não a partir de discursos prontos; crítico, porque mostra a necessidade de investigação do gênero, da quebra de hegemonia do discurso preconceituoso que se reproduz sobre o mesmo e seus criadores, do que é veiculado como se fosse visão consensual. Além de ter interesse em investigar os romances de Rodrigues pelo viés artístico, percebia que o tratamento artístico do folhetim era um tema que precisava de atenção.

Ora, uma vez não havendo suporte escolar ou acadêmico (como diz Muniz Sodré) que institucionalizasse o folhetim, por conta da sua identificação com a cultura de massa, o folhetim seria um alvo fácil de um jogo ideológico. Observe-se: mostrar o folhetim estrategicamente como um produto sem qualidade artística e desvalorizado repetidas vezes faria com que ele se tornasse descartável. A propósito, Raymundo Magalhães Júnior e Oswald de Andrade contribuíram com essa articulação ao escreverem sobre o folhetinista em apreço e seus enredos (“tarefas inferiores”, “folhetinista medíocre que usa o pseudônimo de Suzana Flag”, “folhetim de jornalão de quinta classe”).

Pode-se compreender que (além de estar ligada a uma política ideológica) a tática da apresentação do folhetim engloba a questão do poder. E o meio de pô-lo em jogo é através da **mensagem**. Não por acaso: a mensagem é influente tanto na construção como na destruição da imagem numa cultura como a nossa.

Isto posto, pergunto-me: que base epistemológica sustentaria a hipótese do tratamento artístico que reconheço na escritura cênica de Nelson Rodrigues e permitiria o entendimento de seu folhetim como objeto de arte? Creio que ficará mais fácil fundamentar a proposta da leitura contemporânea sobre a criação artística do folhetim mais à frente.

Início a minha explicação partindo do pensamento de Aristóteles. O aluno de Platão acreditava que a arte deve imitar a natureza e as ações humanas. Em função disso, no seu teatro dramático, o drama busca levar a imitação (*mimese*) da vida real para o palco. O princípio da verossimilhança determina o teor do conteúdo: o enredo deve ser coerente e não ilógico. Essa premissa permite ao filósofo estabelecer a causalidade como um princípio para descrever uma relação de fatos e acontecimentos (entre causa e efeito) dentro de uma unidade temporal, numa sequência com começo, meio e fim, cuja ordem é criada pelo autor. Assim, o encadeamento da ação numa relação causal é que dá a ele o caráter verossímil necessário às artes. (GILBERT, 2015, p. 12)

O decurso temporal do drama é uma sequência de presentes absolutos. Como absoluto, o próprio drama é responsável por isso; ele funda seu próprio tempo. Por esse motivo, cada momento deve conter em si o germe do futuro, deve ser “prende de futuro”. (SZONDI, 2001, p. 32)

Em decorrência de a encenação (*opsis*) ser pautada na verossimilhança, mimese da realidade, tem-se a ilusão de que o espectador vê a vida cotidiana no palco e acredita-se que o público se coloca no lugar da personagem, sente o que esta sente, identifica-se com a cena. A verossimilhança desencadearia a “descarga das emoções pelas próprias emoções suscitadas (catarse)” (ROSENFELD, 1985, p. 33). Estando suscetível à ilusão de realidade que lhe é apresentada, o espectador reage emocionalmente à encenação. Contudo, na condição de receptor passivo, porque apenas “assiste à conversão dramática: calado, com os braços cruzados, paralisado pela impressão de um segundo mundo” (SZONDI, op. cit., p. 30).

O texto dramático é produzido conforme as matrizes aristotélicas – unidade de ação imperativa e ficção aproximada da realidade – durante cinco séculos. Mas os paradigmas dramaturgicos legados pelo autor de *A Poética* são postos de lado na primeira metade do século XX. Depois de grandes transformações políticas e sociais, percebe-se que o modelo estético-teatral rígido e fechado em si mesmo não é mais capaz de ser representativo dos anseios e das angústias do homem moderno.

A tradição do gênero dramático clássico começa a entrar em declínio. Os experimentos teatrais de Bertolt Brecht, Antonin Artaud e Samuel Beckett contrapõem os princípios da mimese e da catarse. No lugar da ficção que imita a realidade do espectador, noções de dramaturgia renovam a relação dramaturgia-cena e espetáculo-recepção. Propõem outros conceitos de dramaturgia e representação teatral. O texto com ênfase na causalidade linear, autorreferente e dialógico da dramaturgia ilusionista sai de cena.

Não é mais a ilusão de uma representação de um mundo empírico anterior ao texto dramático que interessa para esse processo de significação, mas a criação de um mundo estético que se autossustenta [...], ou seja, um universo semiótico com meios linguísticos, que não se justifica por seu valor referencial, mas pela eficácia autopoiética [...] e performativa. (BAUMGÄRTEL, 2009, p. 128)

Nos experimentos cênicos iniciais de Brecht, observa Gerd Bornheim (1992, p. 137), “a ação se move com relativa liberdade no espaço e no tempo, não [se] dá tanta atenção à causalidade, as cenas se sucedem com independência e contiguidade, e mais alguns particulares”. O diretor e dramaturgo alemão, recorrendo aos termos “dramaturgia aristotélica” e “não-aristotélica”, estabelece uma cisão entre o teatro dramático e o Teatro Épico, teoria desenvolvida nos seus *Estudos sobre o teatro*. Por meio do efeito de distanciamento, ele mantém a separação entre o palco e a plateia.

Utilizando as palavras, as imagens e a música não como meios de representar o mundo empírico de espectador, mas de modo a mostrar a realidade social e política, Brecht busca levar o público a reagir criticamente e não emocionalmente à recepção do espetáculo. Dessa forma, o espectador passaria de passivo e empático a reflexivo, crítico e ativo. A finalidade do teatro épico era, em vez de provocar a catarse, pedagogizar e politizar.

Embora não tenha rompido totalmente com a tradição do teatro dramático, o teatro brechtiano “entroniza uma objetividade épico-científica, que penetra todas as camadas da peça teatral e torna o processo que se desenrola sobre o palco o objetivo da narrativa” (SZONDI, 2001, p. 29). Apesar de não ter subvertido completamente a forma ilusionista e mimética do drama, as propostas ideológicas e estéticas de Brecht impulsionam a evolução do teatro ocidental. Proporcionam a emergência de outras formas de teatro: “o teatro pós-dramático se situa no espaço aberto pelas questões brechtianas na medida em que trabalha com uma nova consciência sobre o processo de representação e sobre a nova ‘arte de assistir’”, diz Hans-Thies Lehmann (2007, p. 51).

De fato, através do trabalho do artista alemão, a noção de dramaturgia passa a estar relacionada não somente com a escritura de textos dramáticos, mas com a articulação dos diversos elementos que compõem a cena. Emerge então, exemplarmente no caso de Brecht, a figura do dramaturgo, ou seja, de um profissional que atua como um escritor da cena, que articula o texto escrito com todos os outros elementos cênicos. (BONFITTO, 2011, p. 56-61)

O trabalho que Brecht desenvolve com a cena repercute muito. Gera uma nova abordagem na elaboração da escritura cênica. Influencia o pensamento da criação coletiva, que desponta na década de 70. Impulsiona a consolidação da dramaturgia da cena.

Profundamente descontente com o teatro cuja forma artística não é mais que um reflexo do texto, Antonin Artaud elabora o Teatro da Crueldade, uma concepção teatral que salvaria o teatro da morte, no seu *O teatro e seu duplo*. A teoria do ensaísta e dramaturgo francês confronta a supremacia da palavra. Sua inquietação leva-o a desenvolver um experimento dramatúrgico no qual o teatro possui uma linguagem própria, ele é tratado como uma arte independente e autônoma.

Em sua pesquisa, Artaud procura uma linguagem teatral pura, isto é, não limitada à inteligibilidade, à materialização visual e plástica da palavra. Uma linguagem essencialmente não literária, sem ser construída a partir da palavra escrita ou articulada gramaticalmente. Uma linguagem antes de tudo que falasse ao espírito e aos sentidos do espectador, não ao seu intelecto, e destacasse a operacionalização dos elementos cênicos na materialidade da cena.

[...] Apesar da diversidade existe em muitos níveis entre o trabalho desenvolvido por Brecht e aquele formulado por Artaud, também no caso do artista francês o fenômeno teatral é considerado em sua complexidade, a partir de uma relação não hierárquica entre os elementos da cena. Dessa forma, ainda que a percepção do teatro seja extremamente diversa entre eles, tanto o trabalho de Brecht como as elaborações de Artaud abrem caminho para o reconhecimento de uma noção de dramaturgia que não está relacionada especificamente com a palavra escrita, mas sim com o funcionamento e a articulação de cada elemento cênico. (BONFITTO, 2011, p. 56-61)

Tanto Artaud como Brecht produz uma escrita teatral que escapa à dramaturgia centrada na criação do texto dramático fechado. Texto pensado como elemento hierarquicamente acima de qualquer outro inerente à dramatização. A exemplo dos dois criadores, Samuel Beckett ficou conhecido pelo investimento numa dramaturgia não naturalista e anti-aristotélica. O dramaturgo e poeta irlandês tratava da realidade de forma inusitada, a partir de uma construção ilógica do enredo que dialoga com o *non sense* da existência.

Beckett singulariza a sua estética de produção dramática desconstruindo e fragmentando a linguagem num experimento que abala a razão e a lógica. “A linguagem nas peças de Beckett serve para expressar o desmoronamento, a desintegração da linguagem”, afirma Martin Esslin (1961, p. 75). A recepção do texto torna-se uma experiência insólita, em função de certas particularidades estruturais, as quais observa Samantha Gilbert:

Os textos são marcados por diálogos que deixam de obedecer uma lógica racional; [há neles] repetição de palavras, inteligibilidade e falta de senso geral; as pausas e longos silêncios entre as falas são tão importantes quanto as falas em si e constroem um jogo entre o dito e o não-dito; as estruturas dramáticas não possuem necessariamente um enredo; a não linearidade temporal e espacial da narrativa é uma afronta direta ao realismo teatral. (GILBERT, 2015, p. 19)

Contra a “apoteose da palavra”, peculiar aos textos teatrais clássicos, Beckett inventou a “literatura da despálavra”: o estilo do menos. Um estilo de dramaturgia construída a partir da concisão da palavra, da economia poética. Beckett constrói uma forma complexa e revolucionária de dramaturgia “ao colapsar as noções clássicas de espaço e tempo, teatro-ação, intriga, reconfigurar o conceito de personagem, instaurar o minimalismo da cena ao limpar do palco tudo [o] que era acessório reduzindo-o ao seu essencial” (ibidem, p. 20). O esforço beckettiano na busca por uma nova dramaturgia contribui enormemente para a reinvenção do teatro moderno.

É conveniente falar da concepção teatral renovadora de Brecht, Artaud e Beckett por duas razões. Primeiro, porque permite compreender a mudança, em se tratando da estética da concepção teatral, da forma aristotélica para a forma criada por cada elaborador de experimento teatral. Além disso, porque favorece a realização de uma análise mais consistente das diferentes percepções que definiram o conceito de dramaturgia ao longo de um processo histórico-político-crítico-inventivo de construção, cujo fim é marcado pela descentralização do texto dramático e a crescente produção de formas heterogêneas e híbridas de espetáculo no teatro contemporâneo.

No teatro contemporâneo, com a desierarquização dos elementos cênicos (como texto, direção, atuação, corpo, música, luz, cenário) e a democratização dos processos criativos, o paradigma da criação artística do espetáculo deslocou-se em direção a uma pluralidade de estilos, técnicas, movimentos e estéticas. Diante disso, percebe-se que não existe um modelo dramatúrgico que reflita o que Hans-Thies Lehmann designou como “teatro pós-dramático”, o teatro do século XXI. Cabe ainda destacar não haver mais obediência a regras ou padrões ao transpor um texto dramático para a cena, a qual já não é entendida enquanto estrutura estética definida. Seria impensável abarcar os experimentos teatrais multifacetados que vêm se multiplicando em um conceito único.

O deslocamento hierárquico abriu precedente para outros elementos cênicos ganharem relevância e serem considerados como elementos dramatúrgicos na encenação. Esta não se subordina ao texto na busca de uma linguagem cênica própria. Devido a isso, é possível pensar na autonomia do corpo na encenação, no protagonismo da performance vocal no espetáculo e em demais elementos tendo participação mais decisiva na dramatização.

Creio que Nelson Rodrigues tenha desenvolvido sua escritura cênica considerando essa liberdade criativa que a desierarquização dos elementos cênicos permitiu. A montagem da narrativa folhetinesca seria um indício de que o romancista via o processo de escrita do folhetim (como diz Baumgärtel) como “criação de um mundo estético que se autossustenta”, como “um universo semiótico com meios linguísticos” que se justifica “pela eficácia autopoietica” (BAUMGÄRTEL, 2009, p. 128).

Rodrigues chamaria o leitor para esse “mundo estético”, a narrativa do folhetim. Faria isso eliminando a distância entre o enredo e o leitor. Ele aproxima o leitor do enredo buscando levá-lo a reagir emocionalmente à recepção do espetáculo folhetinesco.

Pensando a articulação do texto escrito com elementos cênicos, Rodrigues sugere que a dramatização inserida no folhetim é um recurso vital na sua produção folhetinesca. O folhetinista trabalharia com a noção de sensorialidade na narrativa escrita visando a vivência do enredo pelo público na experiência de leitura. Por isso, a forma do teatro do artista no folhetim não seria um reflexo do texto.

Rodrigues junta encenação, elementos cênicos e produção de efeitos sensório-corporais no texto que escreveria pensando em provocar sensações do leitor. Tudo é articulado visando a produção de grandes efeitos que perturbassem a percepção sensível do leitor. O articulador dos efeitos relaciona os elementos da cena sem hierarquizá-los. Sua dramaturgia não “relacionada especificamente com a palavra escrita no folhetim, mas sim com o funcionamento e a articulação de cada elemento cênico” (BONFITTO, 2011, p. 61).

O interessante é que o funcionamento, a articulação de cada elemento cênico, a produção de efeitos e o enredo originam-se do **estilo do menos**. Ou seja, uma dramaturgia folhetinesca construída a partir da concisão da palavra. Mas não da economia poética e do efeito, na busca de uma linguagem cênica própria.

Focando no uso do corpo da personagem como elemento da dramatização que cria e transmite conteúdo não verbal, na palavra que passa a ter um novo valor ao remeter-se à voz em seu uso concreto no diálogo, na valorização da estética excessiva emprestada do melodrama pretendi mostrar que o mérito do folhetim rodrigueano estaria nesses aspectos. Enfatizando-os, procurei salientar o tratamento artístico que Nelson Rodrigues dava ao folhetim. Sem reduzir o folhetim ao seu conteúdo (para depois interpretar isto e domar a obra de arte), investi minha energia e capacidade sensorial na compreensão do processo construtivo da escritura cênica. (SONTAG, 1987, p. 16)

Os referidos aspectos que apontariam o mérito do folhetim sugeriam-me a ideia de rigor no processo de construção da escritura cênica. Sinalizavam-me que

o autor não descuidava da linguagem ao produzir literatura de massa. Que o fato do seu romance-folhetim ser compreendido “como parte da cultura de massa, em oposição à cultura erudita” (em virtude da questão mercadológica) era uma coisa, e a **forma** de Nelson Rodrigues conceber a escritura cênica artisticamente era outra coisa. A forma de concebê-la fazia dela uma **força**, um **objeto de potência**, ou um **objeto de arte**, como é proposto na minha leitura contemporânea sobre a criação artística do folhetim.

Ler *Meu destino é pecar*, *Escarvas do amor*, *Núpcias de fogo*, *O homem proibido* e *A mentira* (os romances-folhetim de Rodrigues que compuseram o corpus da minha pesquisa) nessa perspectiva da experiência sensorial da obra de arte, preocupado com a análise da construção dos referidos romances, permiti-me encontrar na produção do Nelson Rodrigues dito **menor** ou **inferior** uma prática textual – pensada para fazer o leitor “**ver** mais, **ouvir** mais, **sentir** mais” (ibidem, p. 23) – influenciada pela encenação, vocalidade e a intensificação do melodrama, a qual venho chamando de **escritura cênica**. Denominação – acredito – pertinente para uma forma pessoalizada de conceber o folhetim, fruto da apropriação parcial do melodrama. Forma-de-escrita procedente da criatividade de uma mente que inventava textos em profusão, para garantir a sobrevivência.