



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO ARTES E LETRAS - FACALE  
COORDENADORIA DO MESTRADO EM LETRAS

---



**ELZA CAROLINA BECKMAN PIEPER**

**UMA ANÁLISE DISCURSIVA DA OBRA *NÃO TENHO CULPA QUE A VIDA SEJA  
COMO ELA É*, DE NELSON RODRIGES**

**Dourados – MS**

**2012**



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO ARTES E LETRAS - FACALE  
COORDENADORIA DO MESTRADO EM LETRAS

---



**ELZA CAROLINA BECKMAN PIEPER**

**UMA ANÁLISE DISCURSIVA DA OBRA *NÃO TENHO CULPA QUE A VIDA SEJA  
COMO ELA É*, DE NELSON RODRIGES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados, Mestrado em Letras, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Lúcio de Sousa Góis.

Área de Concentração: Linguística e Transculturalidade

**Dourados - MS**

**2012**

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central - UFGD**

401.41 P614a	<p>Pieper, Elza Carolina Beckman. Uma análise discursiva da obra Não tenho culpa que a vida seja como ela é, de Nelson Rodrigues / Elza Carolina Beckman Pieper. – Dourados, MS : UFGD, 2012. 87 f.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Marcos Lúcio de Sousa Góis. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Grande Dourados.</p> <p>1. Análise do discurso. 2. Crítica literária. 3. Discurso pomográfico. I. Rodrigues, Nelson. II. Título.</p>
-----------------	--



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO ARTES E LETRAS - FACALE  
COORDENADORIA DO MESTRADO EM LETRAS



Dissertação intitulada “Uma análise discursiva da obra *Não tenho culpa que a vida seja como ela é*, de Nelson Rodrigues”, de autoria da mestrandia Elza Carolina Beckman Pieper, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof. Dr. Marcos Lúcio de Sousa Góis (PPGL/UFGD)  
Presidente/Orientador

---

Prof. Dr. Adair Vieira Gonçalves (PPGL/UFGD)  
Membro Titular

---

Prof. Dr. Eudes Fernandes Leite (PPGH/UFGD)  
Membro Titular

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Célia Regina Delácio Fernandes (PPGL/UFGD)  
Membro Suplente

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Leoné Astride Barzotto  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação - Mestrado em Letras  
FACALE/UFGD

Dourados-MS, 28 de Setembro de 2012.

## **AGRADECIMENTOS**

À Professora Doutora Giselle Cristina Martins Real, Pró-Reitora de Ensino de Graduação da Universidade Federal da Grande Dourados; ao Técnico em Assuntos Educacionais, Marcos Antônio Dias Ribeiro, Coordenador de Assuntos Acadêmicos/PROGRAD/UFGD; aos Professores Doutores do Mestrado em Letras/FACALE/UFGD, Marcos Lúcio de Sousa Góis e Adair Vieira Gonçalves; pelo apoio integral que permitiu a conclusão do curso.

## RESUMO

O objetivo desta dissertação é analisar o discurso em Nelson Rodrigues, mobilizando Dominique Maingueneau como a principal referência teórica. Na obra *O discurso pornográfico* (2010), Maingueneau trabalha “o texto pornográfico, relacionando-o a gêneros cujas condições de surgimento e cujo funcionamento podem ser claramente analisados”. No Prefácio, o autor faz uma relação entre sexualidade, erotismo e pornografia, afirmando que o uso do adjetivo “pornográfico” é suficiente para “desqualificar tudo aquilo a que ele esteja associado” (idem, p.7-9). Assim, o problema de pesquisa que se quer abordar nesta dissertação tem a ver com a seguinte observação: até que ponto Nelson Rodrigues pode, de fato, ser considerado um autor pornográfico? Para tanto, partir-se-á da leitura do texto *Não tenho culpa que a vida seja como ela é* (2009), de Nelson Rodrigues, autor qualificado duplamente como “Anjo” e “Pornográfico” no livro *O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues* (1992), de Ruy Castro. O principal objetivo com a pesquisa é, ao ler discursivamente as crônicas-contos de Nelson Rodrigues, presentes no livro escolhido para análise, problematizar o adjetivo “pornográfico” atribuído a esse autor. Metodologicamente, serão adotados dois procedimentos: primeiro, partir-se-á da leitura do livro de Ruy Castro para tentar entender o que faz, segundo Castro, de Nelson Rodrigues um autor pornográfico. Em outros termos, de que mirante Castro qualifica-o de “pornográfico”. Segundo, far-se-á uma análise do livro de Nelson Rodrigues à luz de Dominique Maingueneau. A hipótese que se defenderá é a de que Rodrigues está mais próximo da literatura obscena, enquanto discurso, do que da pornográfica. O recorte que foi feito, ao se escolher apenas uma obra de Nelson Rodrigues para análise, não é suficiente para se chegar a conclusões exaustivas sobre o assunto. No entanto, é importante para, pelo menos, lançar dúvidas sobre o adjetivo “pornográfico” (e mesmo “anjo”) atribuído a Nelson Rodrigues. Espera-se, portanto, que o resultado da pesquisa, a ser registrado em forma de dissertação de mestrado, motive a continuar a pesquisa, analisando outros textos de Rodrigues e contribuindo para a formação de saberes a partir da obra desse renomado escritor brasileiro.

**PALAVRAS-CHAVE:** 1. Análise do Discurso; 2. Nelson Rodrigues; 3. Discurso Pornográfico; 4. Discurso Obsceno; 5. Discurso Erótico.

## ABSTRACT

To discuss the speech of Nelson Rodrigues, the main theoretical reference of this research will be Dominique Maingueneau. In the work *O discurso pornográfico* (2010), Maingueneau works some “pornographic text, relating it to genre whose conditions of emergence and whose operation can be clearly analyzed”. In the Preface, the author makes a connection between sexuality, eroticism and pornography, stating that the use of the adjective “pornographic” is enough to “disqualify everything to which he is associated” (2010, p.7-9). Thus, the research problem we want to address in this thesis has to do with the following observation: in what aspects Nelson Rodrigues can be considered a pornographic author? Therefore, as will be the reading of the text *Não tenho culpa que a vida seja como ela é* (2009), Nelson Rodrigues, author doubly qualified as “Angel” and “Pornographic” in the book *O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues* (1992) by Ruy Castro. The main aim of the research is to read the Nelson Rodrigues’ chronicles-short-stories discursively, in the book chosen for analysis, discuss the adjective “pornographic” attributed to this author. Methodologically, two procedures will be adopted: first, since it will be reading the book of Ruy Castro to try to understand what it does, according to Castro, an author Nelson Rodrigues pornographic. In other words, that viewpoint Castro qualifies it as “pornographic”. Second, far will an analysis of the book by Nelson Rodrigues in light of Dominique Maingueneau. The hypothesis that will defend is that Rodrigues is closer to obscene literature, as discourse, than the porn. The clipping has been done, when choosing only a work of Nelson Rodrigues for analysis is not sufficient to arrive at comprehensive conclusions on the subject. However, it is important to at least cast doubt on the adjective “pornographic” (and even “Angel”) attributed to Nelson Rodrigues. It is hoped, therefore, that the result of the research, to be recorded in the form of dissertation, motivates further research, analyzing texts Rodrigues and others contributing to the formation of knowledge from the work of this renowned Brazilian writer.

**KEYWORDS:** 1. Literary Discourse Analysis; 2. Pornographic Discourse; 3. Obscene Discourse; 4. Erotic Discourse.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	08
<b>CAPÍTULO 1: Nelson Rodrigues: um autor pornográfico?</b> .....	11
1.1 O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues por Ruy Castro .....	12
<b>CAPÍTULO 2: Análise do Discurso à luz de Dominique Maingueneau</b> .....	23
2.1. Obsceno, Erótico e Pornográfico à luz de Maingueneau .....	28
2.1.1. Obsceno e Masculinidade .....	30
2.1.2. Erótico e Feminilidade .....	31
2.1.3. Pornográfico e Sexualidade Mercadológica .....	31
<b>CAPÍTULO 3: Uma Análise Discursiva da obra <i>Não tenho culpa que a vida seja como ela é</i></b> .....	38
3.1 O gênero textual crônica-conto .....	38
3.1.1 As crônicas-contos de Nelson Rodrigues .....	42
3.2 O contexto sócio-histórico das crônicas-contos de Nelson Rodrigues .....	44
3.3. Interdiscurso: “Não Tenho Culpa Que A Vida Seja Como Ela É” .....	47
3.4. A Enunciação Pornográfica .....	53
3.5. Algumas Análises .....	58
3.5.1. Discurso Erótico: “A Morte Pornográfica” .....	58
3.5.2. Discurso Obsceno: “Viuvíssima” .....	60
3.5.3. Discurso Pornográfico: “Vendida” .....	65
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	70
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	71
<b>ANEXOS</b> .....	74

## INTRODUÇÃO

Para problematizar o discurso de Nelson Rodrigues, nossa principal referência teórica será Dominique Maingueneau. Filiado à Análise do Discurso de tradição francófona, esse autor é bastante conhecido no Brasil não só pelos livros traduzidos para português brasileiro, mas também por conta de suas frequentes vindas ao país participar de eventos acadêmico-científicos, estreitando laços com diversos pesquisadores nacionais.

Um de seus livros mais recentes, *La littérature pornographique*, publicado pela Armand Colin, Paris, 2007, foi traduzido por Marcos Marcionilo com título de *O discurso pornográfico*, pela Parábola Editorial, em 2010. Nesta obra, Maingueneau, segundo nota do editor, trabalha “o texto pornográfico, relacionando-o a gêneros cujas condições de surgimento e cujo funcionamento podem ser claramente analisados”. (apud MAINGUENEAU, 2010, p.7).

No Prefácio, Maingueneau faz uma relação entre sexualidade, erotismo e pornografia, afirmando que o uso do adjetivo “pornográfico” é suficiente para “desqualificar tudo aquilo a que ele esteja associado” (MAINGUENEAU, 2010, p.9). Assim, o problema de pesquisa que queremos abordar nesta dissertação tem a ver com esta observação: a de que há uma relação entre o termo “pornográfico” e a “(des)qualificação”. Para tanto, partiremos da leitura do texto *Não tenho culpa que a vida seja como ela é* (2009), de Nelson Rodrigues, autor rotulado duplamente como “Anjo” e “Pornográfico”, no livro *O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues* (CASTRO, 1992). Nosso desejo é tentar compreender até que ponto os textos de Nelson Rodrigues, presentes no livro por nós escolhido para análise, são, de fato, pornográficos, e não eróticos, obscenos, etc.

A presente dissertação se divide em três capítulos, sendo o primeiro uma leitura do *ethos* que Ruy Castro produz de Nelson Rodrigues, sintetizada no título da biografia – *O Anjo Pornográfico*; o segundo dedica-se à contextualização sócio-histórica de Nelson Rodrigues; o terceiro apresenta leituras discursivas dos elementos eróticos, obscenos e pornográficos da obra *Não tenho culpa que a vida seja como ela é*.

Os textos escolhidos foram produzidos no período de 1951 a 1961, época em que Nelson Rodrigues trabalhou no jornal *Última Hora*. Samuel Wainer, dono do jornal, precisava de uma coluna diária com textos de ficção inspirados nas notícias policiais, principalmente as que envolviam crimes passionais. Sugeriu a Nelson o título *Atire a primeira pedra*, que foi substituído por *A vida como ela é...*, justificado por parecer mais profético e trágico.

O fato de as crônicas-contos apresentarem muitas mulheres “devassas” tornou *A vida como ela é...* uma atração popular entre os homens. Outro fator de sucesso foi a estruturação das histórias em situações de conflitos motivados por desejo, mas com traços de humor e ironia, principalmente nos finais inusitados para as famílias repressoras da época. Segundo Castro (1992, p.240-241), os personagens libidinosos da coluna proporcionaram a Nelson Rodrigues uma estabilidade financeira, ao mesmo tempo em que ajudaram a cristalizar a imagem de pornográfico.

Para que nos fosse possível dar consta dos objetivos aqui traçados, adotamos, depois dessa breve contextualização introdutória, dois procedimentos metodológicos: primeiro, partimos da leitura do livro de Ruy Castro para tentar entender o que faz, segundo Castro, de Nelson Rodrigues um autor pornográfico. Em outros termos, de que perspectiva Castro qualifica-o de “pornográfico”. O segundo procedimento consistiu na análise do livro de Nelson Rodrigues à luz de Dominique Maingueneau. Nossa hipótese inicial foi a de que Nelson Rodrigues está mais próximo da literatura obscena do que da pornográfica.

A escolha de *Não tenho culpa que a vida seja como ela é* (RODRIGUES, 2009), como objeto de investigação, deve-se a um motivo principal: são textos inéditos em livro. Foram escritos para a coluna *A vida como ela é...*, e não incorporados à obra homônima. Além disso, fazem parte do conjunto de textos em análise, duas crônicas-contos assinadas pelo pseudônimo “Suzana Flag”.

Desde já salientamos que o recorte feito, escolhendo apenas uma obra de Nelson Rodrigues para análise, não é suficiente para chegarmos a conclusões finais sobre o assunto. No entanto, é importante para, pelo menos, lançar dúvidas sobre o adjetivo “pornográfico” (e mesmo “anjo”) atribuído a Nelson Rodrigues. Esperamos, portanto, que esta dissertação nos motive a continuar a pesquisa, analisando outros textos de Nelson Rodrigues e contribuindo para a formação de saberes a partir da obra desse renomado escritor brasileiro.

## CAPÍTULO 1

### NELSON RODRIGUES: UM AUTOR PORNOGRÁFICO?

Nos dias de hoje, a novela está, enquanto gênero textual, muito ligada ao universo televisivo. No Brasil, existe, em particular, uma tradição noveleira. Empresas de televisão investem muitos recursos para que o horário nobre seja preenchido por novelas que deem audiência<sup>1</sup>.

Em *O Anjo Pornográfico*, Castro traz uma série de informações sobre atores da Rede Globo de Televisão, empresa televisiva responsável por boa parte da produção de novelas brasileiras desde a década de 1970<sup>2</sup>, que atuaram em peças de teatro e filmes baseados em sua obra.

Um fato curioso, por exemplo, que demonstra a influência de Nelson Rodrigues em outras obras: na novela *Fina Estampa* (2011), de Aguinaldo Silva, o personagem Crô fala em “óbvio ululante” durante a cena em que prevê possível acontecimento no jantar que sua patroa, Tereza Cristina, está organizando para o mesmo dia do evento programado por sua rival e vizinha, Griselda “Pereirão”. A personagem Marcela chantageia Tereza Cristina sobre segredos impúblicáveis visando obter compensações financeiras para manter silêncio. A chantageada decide que não vai ceder às pressões da jornalista e provoca a morte desta.

Há uma semelhança entre essa história e o assassinato de Roberto Rodrigues, irmão de Nelson, por uma dama da alta sociedade descontente com a publicação de detalhes sobre seu

---

<sup>1</sup> “Críticas recentes sobre os estudos da percepção observam que a “audiência”, segundo concebida pelos pesquisadores de mercado, não existe como corpo social empírico. A audiência funcionária como instrumento conceitual que alimenta as atividades da indústria televisiva, mas não possui realidade face a face, não podendo, portanto, ser estudada sob essa perspectiva” (HAMBURGER, 2005, p. 17).

<sup>2</sup> Embora atualmente a Rede Globo não mantenha tranquilamente a hegemonia na produção de novelas, Hamburger afirma que nas décadas de 1970 e 1980, essa empresa dominou plenamente o mercado. Para a autora, “A Rede Globo praticamente exerceu o monopólio durante esse período, também caracterizado por intensa interferência política e econômica do regime militar nas emissoras, e alcançou posição dominante com uma grade de programação que tinha o “sanduíche” de novelas e o noticiário como ingredientes básicos. As novelas se tornaram o produto principal dessa indústria local competitiva [...]” (2005, p.30), sendo exportadas para diversos países.

desquite no jornal do pai de Nelson. Silvia Serafim também era jornalista e foi caracterizada como prostituta na época do crime. De modo semelhante, a jornalista criada por Aguinaldo Silva também pode constituir um estereótipo da prostituta do século XXI.

Nelson Rodrigues se apresenta como o revelador da realidade social brasileira e desmascarador dos desejos reprimidos dos seres humanos. E realiza seus propósitos principalmente por meio de suas personagens femininas, que geralmente são mulheres hipócritas e devassas. Apesar de seu estabelecimento como “anjo pornográfico”, consagrado no livro de Ruy Castro, seus contos e crônicas promovem um discurso de tendência mais obscena que pornográfica.

A obscenidade é definida por Maingueneau (2010, p.26) como a socialização de estereótipos patriarcais que são representados na malícia coletiva de caráter masculino, fortemente marcada nos discursos pornográfico e humorístico, devido à sua aparente marginalidade. Ainda conforme Maingueneau (idem, p.30), o discurso pornográfico propriamente dito visa principalmente à excitação sexual, por meio de linguagem explícita e sua eficácia depende da apropriação pessoal do leitor.

Se Nelson Rodrigues fosse um escritor tipicamente pornográfico, questionamos se sua obra seria conhecida e comentada nacionalmente; se sua vida seria digna de uma biografia transformada em livro de circulação nacional; se seus romances e tragédias seriam adaptados ao teatro, cinema e televisão; se seus contos e crônicas ganhariam o prestígio da perpetuação em livro; se seria aclamado como um autor clássico na ocasião de seu centenário...

### **1.1. *O anjo pornográfico*: a vida de Nelson Rodrigues por Ruy Castro**

Neste capítulo, apresentamos a imagem que Ruy Castro produziu de Nelson Rodrigues. Considerando o caráter sugestivo do título, partimos deste e da epígrafe do livro,

creditados nos agradecimentos (CASTRO, 1992, p.423) ao jornalista André Kallàs, quando de sua entrevista a Nelson Rodrigues publicada na edição de outubro de 1966 da revista *Manchete*:

Sou um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura. Nunca fui outra coisa. Nasci menino, hei de morrer menino. E o buraco da fechadura é, realmente, a minha ótica de ficcionista. Sou (e sempre fui) um anjo pornográfico (RODRIGUES, 1966, *apud* CASTRO, 1992, p.1).

Na “Introdução” de seu livro, Castro mantém a oposição entre sagrado e profano ao justificar o estilo romanesco de sua narração da vida de Nelson Rodrigues. Nas representações da opinião pública, este oscilava entre os papéis de herói e vilão, “santo” e “canalha” (1992, p.8).

O primeiro capítulo, intitulado “1912 – Pitangas Bravas”, aludindo ao clima de combate presente na política do estado de Pernambuco na Primeira República, traz na página de abertura as fotografias dos pais de Nelson Rodrigues, com nome e atribuição de caráter de ambos: “firmeza – Maria Esther”; “valentia – Mário Rodrigues”. Institui uma ascendência pornográfica ao apresentar Francisco Rodrigues, avô paterno de Nelson, como homem marcado pelo furor sexual. A dimensão angelical deve-se, em parte, ao protestantismo fervoroso da avó materna, Ana Esther Falcão.

Quanto à afinidade com o jornal, Castro diz ser uma herança direta de Mário Rodrigues, cuja inteligência precoce permitiu a confecção artesanal de um jornal aos cinco anos de idade, em 1890. Órfão de pai e mãe aos sete, Mário Rodrigues viveu sob a tutoria de um padrinho até os quinze, em 1900, quando largou os estudos e começou a trabalhar para se tornar independente.

Começou por ofícios braçais, mas seu lado poeta o impulsionou ao *Jornal do Recife*. Aos dezesseis anos ingressou como revisor tornando-se redator aos dezessete. Em 1903, aos

dezoito, conhece e se apaixona por sua futura esposa, Maria Esther Falcão. Apesar do amor recíproco, foi preciso enfrentar a resistência da tradicional e evangélica família Falcão.

Conseguiu desposar Maria Esther após um ano de noivado e conversão à Igreja Batista, em 1904. Após isso, Mário abandonou os cultos e retomou os estudos. Em 1909, formou-se advogado pela Faculdade de Direito do Recife. Por ser o primeiro da turma, recebeu como prêmio uma viagem à Argentina e ao Chile:

Viajou como advogado, mas, longe de procurar seus colegas de toga, preferiu a companhia dos jornalistas: visitou jornais e revistas de Buenos Aires e Santiago, muito mais avançados e agressivos que os nossos, aprendeu como funcionavam, trocou ideias e fez amizades. Na volta, iria aplicar tudo isto aqui [...]. (CASTRO, 1992, p.16).

Enquanto consolidava seu estilo jornalístico “avançado e agressivo”, Mário Rodrigues contribuía com Maria Esther para a multiplicação da família. O plano inicial de doze filhos foi superado. No Recife, tiveram seis; a mudança ao Rio de Janeiro lhes renderia mais oito.

Nelson foi o quinto filho do casal, e o quarto filho homem. Seu nome foi dado em homenagem avô paterno, o militar inglês Lord Nelson, vencedor da batalha de Trafalgar de 1805. Segundo Castro (1992, p.17), Mário Rodrigues não admirava a profissão militar, e sim a ousadia de certos militares ao assumirem riscos extremos que resultaram em vitória.

Por ser jornalista político, uniu-se a Dantas Barreto na fundação do *Jornal da República*, em 1910. O general Dantas, na ocasião governador de Pernambuco, podia ser considerado um herói militar por sua atuação na guerra do Paraguai, na campanha de Canudos e como ministro da Guerra do Marechal Hermes.

Ruy Castro relata ainda um episódio da época tranquila e confortável da vida da família Rodrigues em Pernambuco e apresenta um momento considerado por ele como pornográfico da infância de Nelson:

No verão de 1915, Mário arrendou uma mansão na rua do Sol, em Olinda, a um quarteirão da praia do Farol, onde passaram a temporada. De dia, alugavam cavalos para cavalgar na areia, entre as pitangueiras anãs. À noite, contratavam orquestras para animar suas festas. Casais dançavam quadrilha e se excitavam nos breves instantes em que seus corpos se roçavam. Nelson tinha menos de três anos, mas não se iluda: nada lhe escapava [...] (CASTRO, 1992, p.17).

Em 1915, uma crise no governo de Dantas conduz a opinião pública a voltar-se contra o governador e seus aliados. Com seu jornal representando uma voz solitária e transformado em principal alvo de ataque, Mário Rodrigues é obrigado a aceitar a derrota. Decide ceder à insistência da esposa, que não tinha esperança de um futuro melhor para a família em Pernambuco. Porém, acreditava que o marido conseguiria boas oportunidades na então capital federal, o Rio de Janeiro.

Para se instalar e conseguir emprego na nova cidade, contou com o apoio de dois filhos do herói abolicionista pernambucano José Mariano. O poeta Olegário concedeu sua casa para hospedagem e alimentação da família de Mário Rodrigues, que naquele momento totalizava oito pessoas; e o jornalista José Mariano Filho conseguiu uma vaga de redator parlamentar no jornal *Correio da Manhã*.

Referindo-se tanto ao ano em que Nelson Rodrigues descobriu a escola, o cinema e o futebol, quanto ao primeiro endereço carioca da família Rodrigues, o segundo capítulo intitula-se “1919 – Rua Alegre”. A fotografia de abertura é de Nelson, com a legenda “Diabolismo: Nelson aos oito anos”. Mário Rodrigues chegou ao Rio de Janeiro no final de 1915, e Maria Esther, com os filhos, em julho de 1916. Em agosto deste mesmo ano, Nelson

completou quatro anos e protagonizou mais uma cena pornográfica denunciada à sua mãe por uma vizinha que:

[...] vira Nelson aos beijos com sua filha Ofélia, de três anos, com ele sobre ela, numa atitude assim, assim. É claro que Nelson só havia *tentado*, esclareceu dona Caridade. Mas aquilo era suficiente para qualificá-lo, aos quatro anos completos, como um tarado de marca maior [...]. (CASTRO, 1992, p.23).

Evidentemente, naquele momento não era possível ter consciência da importância das próprias ações. No entanto, esse fato marcou a descoberta do caráter interdito e misterioso da sexualidade para Nelson Rodrigues, que se tornou diferente dos outros meninos, pois passou a se envergonhar do próprio corpo e não falava palavrões. Chegou a ser diferente da própria família Batista por demonstrar, aos dez anos, interesse pela igreja Católica, tornando-se frequentador esporádico. Averso a missas, no entanto, acreditava que o sagrado precisava ser sentido no silêncio da igreja vazia.

Sua timidez contribuiu para que se tornasse um atento observador das pessoas, principalmente das experiências dos irmãos mais velhos e das crises de ciúme do pai em relação à mãe. A curiosidade somada ao ambiente familiar lhe fez um leitor de toda espécie de literatura e subliteratura. As histórias preferidas tinham como tema: morte, sexo e castigo; ilustradas por amores proibidos, personagens dotados de bondade ou maldade extrema e punições aplicadas com doença e morte.

Seu lado escritor despertou aos oito anos, no concurso de redação do segundo ano primário. Acrescentando um final trágico a um fato comum nas redondezas da rua Alegre, a história da adúltera punida pelo marido com a morte, e este com a culpa por ter feito justiça com as próprias mãos. Foi premiada, mas não pode ser lida em classe. Pela primeira vez, Nelson sofreu a censura e apreciou “ser o centro das atenções”. Uma experiência decisiva

para consolidar sua principal “obsessão diabólica: o sexo e a morte de mãos dadas”. (CASTRO, 1992, p.25).

O terceiro capítulo tem por título “1924 – O Viveiro de Ódios” e inicia com a foto do pai de Nelson Rodrigues assim legendado: “Cornucópia verbal: Mário Rodrigues”, reproduzindo um elogio de Rui Barbosa a Mário Rodrigues. O título resume a crise envolvendo governo, exército e imprensa, em decorrência de acusações mútuas de corrupção, que resultou na prisão de Mário Rodrigues em agosto de 1924.

Apesar de ser diretor do jornal *Correio da Manhã*, o proprietário Edmundo Bittencourt reduziu o salário de Mário ao valor exato do aluguel da casa da família. A sobrevivência de Maria Esther e dos onze filhos, durante os doze meses de detenção, foi assumida pelo amigo Geraldo Rocha, dono do jornal *A Noite*.

A vulnerabilidade da família e as visitas ao pai na cadeia, castigado por dizer além do que podia, certamente traumatizaram os meninos. Naquele momento, não era possível ter consciência da gravidade das ações do pai. Entretanto, essa experiência serviu de alerta sobre aspectos repressivos do poder e proibidos do discurso.

Nessa época, Nelson Rodrigues tinha doze anos e vivia o início da adolescência. As paixões não correspondidas o deprimiam e acentuavam sua introversão. Para compensar as frustrações, refugiava-se na literatura de Machado de Assis, Eça de Queiroz, Camilo Castelo Branco, Fiódor Dostoiévski, Victor Hugo, Émile Zola e outros. A escrita também servia de abrigo para produzi textos que se tornavam secretos.

Aos catorze anos, sua rebeldia juvenil nas aulas de História e Português custou-lhe a censura na forma de expulsão do Colégio Batista. Nelson cobrava fundamentação de opiniões por parte dos professores. Além de exigir direito de liberdade de expressão dos próprios

argumentos. Sua mãe não foi compreensiva e quis surrá-lo, mas o pai a impediu de castigar o filho por reconhecer um comportamento hereditário e aprendido.

O quarto capítulo, “1926 – O Látego de Coriscos”, é uma metáfora dos artigos que Mário Rodrigues escrevia para desmoralizar os desafetos políticos. A página inicial traz a foto do jornal chamado *A Manhã*, fundado no final de 1925, após desentendimento com seu ex-patrão.

Nelson pediu ao pai que lhe deixasse trabalhar como repórter policial. A opção não se devia ao valor do salário, que era baixo, e sim ao prestígio. Na ocasião, ocorriam poucos assaltos e muitos crimes passionais. Às descrições banais e frias colhidas nos subúrbios cariocas, Nelson Rodrigues aplicava suas habilidades ficcionistas e dramatúrgicas. Dessa forma, um fato rotineiro e anônimo se transformava num acontecimento trágico e romanesco.

Em 1926, Nelson vive a iniciação sexual com prostitutas e sua curiosidade o leva a questioná-las sobre a opção de vida e trabalho. Percebendo a acomodação dessas mulheres, ele alimenta crenças contraditórias sobre vocação e autopunição.

O quinto capítulo intitula-se “1928 – Paixões Voláteis” e faz alusão às obsessões amorosas e temáticas que provocavam depressão em Nelson Rodrigues. É o ano em que foi promovido de repórter policial a editorialista. A foto de abertura é de Nelson com uma prima do Recife, representando a temporada na cidade natal que serviria de inspiração para a peça *Senhora dos afogados* (1947). No mesmo ano, Mário Rodrigues pai perde o jornal *A Manhã* para o sócio, Antônio Faustino Porto, e lança um novo, e mais agressivo, chamado *Crítica*.

No sexto capítulo, Ruy Castro usa como título o nome do irmão de Nelson Rodrigues, “Roberto”, que seria assassinado por uma mulher (Sylvia Seraphim) acusada de adultério no jornal do pai deles. Também ilustra a foto de abertura, onde aparece ao lado de uma cruz, com a legenda “A obsessão pela morte”. Desenhista de personalidade sombria e principal

colaborador da página policial de *Crítica*, Roberto influenciou Nelson na atração por histórias trágicas. A própria vida do irmão foi tirada, talvez por ironia do destino, por vingança, uma vez que Sylvia Seraphim, a jornalista e escritora desquitada que viu sua foto numa reportagem maliciosa publicada pelo jornal de Mário Rodrigues.

O sétimo capítulo traz a foto de Roberto com esposa e filhos na primeira página sobre o título “1929 – O Crime”. Encontra-se um relato do impacto causado na família Rodrigues, com a perda de Roberto, que resultou na morte de Mário Rodrigues, menos de três meses depois do assassinato de Roberto. Sentia-se culpado porque Sylvia Seraphim deseja assassinar o dono de *Crítica*, e não o filho. Sua saúde frágil se agravou com o drama e o excesso de bebida.

No oitavo capítulo, intitulado “1930 – O Grande Pastel”, com a foto de Mário Filho, destaca-se o julgamento e a inesperada absolvição da assassina de Roberto. Também se registra o comando de *Crítica* por Mário Filho no período entre a morte do pai, em março de 1930, e o fechamento do jornal, na Revolução de outubro do mesmo ano.

Do nono ao décimo primeiro capítulo, descreve-se o período de miséria vivido pela família Rodrigues, principalmente de 1931 a 1934, a internação de Nelson Rodrigues por um ano em Campos do Jordão para tratamento de tuberculose, que, embora Nelson tenha sobrevivido, vitimou seu irmão Joffre Rodrigues em 1936, mesmo ano em que Sylvia Seraphim se suicidou. Além das paixões despertadas por Nelson e as que ele alimentava, empregou-se como publicitário de filmes, crítico literário e de ópera, redator esportivo e de histórias em quadrinhos.

Em 1940, Nelson realizou seu primeiro casamento e a responsabilidade como chefe de família estimulou sua criatividade para escrever teatro. Por isso, os capítulos décimo segundo e décimo terceiro narram os obstáculos e os sucessos decorrentes das duas primeiras peças

escritas e encenadas: *A mulher sem pecado* (1941) e *Vestido de Noiva* (1943). Perante a crítica, o teatro brasileiro começava a adquirir originalidade por meio de um autor estreante. Para o público, era difícil compreender o conteúdo do texto ou aceitar o excesso de personagens adúlteros e prostitutas.

O décimo quarto ao décimo sétimo capítulos descrevem a repressão sofrida pelas peças *Álbum de Família* (1945), *Anjo Negro* (1946) e *Dorotéia* (1947). A ousadia e a complexidade desses textos impediram que fossem compreendidos pelo público e pela crítica do Brasil das décadas de 1940/50. Nelson Rodrigues começa a perder a imagem de autor sério e passa a ser considerado um subliterato. Consolidava-se a fama de obsceno e maldito. (CASTRO, 1992, p.200).

Ainda na década de 1940, nasceram os dois filhos que teve com Elza, a primeira esposa; houve outra internação, dessa vez com duração de três meses, em Campos do Jordão para tratamento de tuberculose; surgem as folhetinistas Suzana Flag e Myrna, dois alteregos femininos com perfis compreensivos e liberados, adotados por Nelson Rodrigues; o correio sentimental de Myrna: a correspondência por carta, com mulheres reais do subúrbio carioca, permitia, tanto a Myrna quanto às leitoras, a expressão autêntica de angústias e opiniões sobre conflitos familiares e amorosos.

Na década de 1950, Nelson Rodrigues teve três filhos, frutos de uma relação conturbada, mantida durante cinco anos, com uma mulher vinte anos mais nova, Yolanda. Menos complicados, apesar de numerosos, foram os envoltimentos platônicos e não-platônicos com diversas atrizes que trabalharam em suas peças. À agitada vida pessoal somavam-se as necessidades financeiras que obrigavam Nelson a manter emprego nos jornais e impediam a dedicação exclusiva à produção teatral.

O décimo oitavo ao vigésimo terceiro capítulos são dedicados ao processo de popularização de sua obra até a fase de conforto que possibilitou retomar o teatro. Apesar de terem como objetivos principais o exercício literário e a venda de jornais, os folhetins das modernas e sensíveis Suzana Flag e Myrna, além do correio sentimental de Myrna, possibilitaram a Nelson aprimorar a percepção da alma feminina e contribuíram para o autor acumular material para a construção de seu teatro, seus romances e a famosa coluna *A vida como ela é...*, que originou a obra escolhida para análise neste trabalho: *Não tenho culpa que a vida seja como ela é...* (RODRIGUES, 2009).

As crônicas-contos a serem estudadas foram produzidas no período de 1951 a 1961, época em que Nelson Rodrigues trabalhou no jornal *Última Hora*. Seu patrão, Samuel Wainer, precisava de uma coluna diária com textos de ficção inspirados nas notícias policiais, principalmente as que envolviam crimes passionais. Sugeriu a Nelson o título *Atire a primeira pedra* que foi contraproposto por *A vida como ela é...*, justificado por parecer mais profético e trágico.

Com a aprovação do chefe, Nelson começou a escrever. As primeiras crônica-contos foram muito sérias e abstratas. Consequentemente, desinteressantes para os trabalhadores de classe média residentes na Zona Norte. Para que os leitores se identificassem com as histórias, foi preciso criar personagens representantes do conservador subúrbio carioca.

O fato de as crônicas-contos apresentarem muitas mulheres devassas tornou *A vida como ela é...* uma atração popular entre os homens. Outro fator de sucesso foi a estruturação das histórias em situações de conflitos motivados por desejo, mas com traços de humor, principalmente nos finais inusitados para as famílias repressoras da época. Segundo Castro (1992, p. 240-241), os personagens libidinosos da coluna proporcionaram a Nelson Rodrigues uma estabilidade financeira, ao mesmo tempo em que cristalizaram sua imagem de pornográfico.

Do vigésimo quarto ao trigésimo segundo capítulos são descritos o sucesso crescente como personagem nas diversas mídias, além dos jornais e revistas de circulação nacional; por meio da inserção na televisão, como apresentador e comentarista; e a conquista de um público mais intelectualizado, por meio das memórias de Nelson Rodrigues editadas em jornal e livro.

A predominância da atribuição do caráter devasso sobre o angelical foi decorrente da insistência em mostrar a decadência moral das famílias e desmoralizar figuras destacadas da religião e da política. Os custos foram a constante interdição de sua literatura no teatro, no cinema, na televisão e nas editoras. Além da rejeição sofrida pela família de classe alta de Lúcia, sua segunda esposa. O excesso de trabalho e a saúde frágil causaram sua morte aos sessenta e oito anos, no ano de 1980.

## CAPÍTULO 2

### ANÁLISE DO DISCURSO À LUZ DE DOMINIQUE MAINGUENEAU

Se considerarmos o discurso como a manifestação de valores e crenças pressupostos a determinada comunidade ou campo discursivo, a literatura como instituição que envolve objetos artístico-culturais na forma de produtos verbais, sujeitos a condições de produção e circulação específicas, então, parece não haver problemas em afirmarmos que no discurso literário expressam-se comportamentos e contratos tácitos compartilhados por pessoas envolvidas com textos literários e seus agenciamentos (autores, leitores, editores, críticos).

O conceito de discurso implica, assim, algumas ideias-força que, segundo Maingueneau (2006, p.40-43), influenciam decisivamente a teorização sobre a literatura, quais sejam:

- a. *O discurso supõe uma organização transfrástica*: são os gêneros que determinam a constituição do discurso e, conforme Bakhtin (2010a, p.290-291), há gêneros de discurso político-sociais específicos que tornam uma única palavra um enunciado completo: “Paz!”, “Liberdade!”, etc.;
- b. *O discurso é uma forma de ação*: as práticas verbais estão diretamente ligadas a práticas não-verbais, seja visando à concordância, à informação, etc.; pode-se dizer que o discurso transforma e é transformado pelo mundo;
- c. *O discurso é interativo*: todo enunciado existe para confirmar, negar ou complementar enunciados anteriores e espera/provoca respostas, reconhecimento, algum retorno que justifique sua existência;
- d. *O discurso é orientado*: há graus diversos de direcionamento e controle dos enunciados: num livro é alto, numa conversa é baixo;
- e. *O discurso é contextualizado*: todo enunciado tem um cenário característico;

a obra literária implica escritores, leitores, gêneros discursivos típicos, mídias presentes na produção, na circulação e na recepção dos textos, etc., um conjunto de fatores inseridos em contextos históricos, culturais e políticos determinados;

f. *O discurso é assumido por um sujeito*: a responsabilidade de um discurso é atribuída a uma pessoa jurídica, um falante portador de um lugar institucional;

g. *O discurso é regido por normas*: a liberdade de expressão é limitada pela ordem do discurso;

h. *O discurso é considerado no âmbito do interdiscurso*: a produção de sentido depende da relação que o discurso estabelece com o arquivo que lhe é familiar.

Para Maingueneau (2001b, p.ix-x), numa perspectiva enunciativa, compreende-se o discurso literário como “ato de comunicação no qual o dito e o dizer, o texto e o contexto são indissociáveis”. Desse modo, o texto literário não produz sentido somente com a escolha de “belas palavras” ou apenas como resultado da expressão de um “gênio criador”. O escritor trabalha em circunstâncias determinadas, a partir de lugares sociais específicos (seu e dos leitores), realizando obras através de gêneros literários que direcionam tanto a produção quanto a interpretação de sentidos: “Esses gêneros são menos o ‘reflexo’ da mentalidade, dos valores de uma certa elite, do que estão associados a um modo de vida e contribuem para constituir e manter um *vínculo social*”. (MAINGUENEAU, 2001b, p.68).

Maingueneau ainda constata que:

A partir do momento em que não se podem separar a instituição literária e a enunciação que configura um mundo, o discurso não se encerra na interioridade de uma intenção, sendo em vez disso força de consolidação, vetor de um posicionamento, construção progressiva, através do intertexto, de certa identidade enunciativa e de um movimento de legitimação do próprio espaço de sua enunciação. (idem, p.43).

O discurso literário, no campo da linguística, pode ser considerado como tendo um uso restrito do sistema em oposição à língua, aceita como sistema de uso aberto por uma comunidade linguística. Nessa concepção, o discurso literário pode ser tanto o sistema que permite produzir textos, quanto os próprios textos (MAINGUENEAU, 2006, p.40). O discurso pode ser compreendido como a ordem estabelecida, o sistema regulador e, ao mesmo tempo, como o produto enunciativo, “o capital resultante do trabalho do historiador escritor/escritor historiador”. (CERTEAU, 2010, p.25).

Maingueneau e Certeau baseiam-se em Foucault, que compreende a história não como restauradora de memória, e sim como legitimadora do valor de documentos associados a uma comunidade discursiva. Para atingir a esse fim, a história busca na arqueologia o princípio fundador que deu direito à voz a um documento e o transformou em monumento. Consequentemente, o discurso é conceituado como unidade histórico-arqueológica:

Havia um tempo em que a arqueologia, como disciplina dos monumentos mudos, dos rastros inertes, dos objetos sem contexto e das coisas deixadas pelo passado, se voltava para a história e só tomava sentido pelo restabelecimento de um discurso histórico; poderíamos dizer, jogando um pouco com as palavras, que a história, em nossos dias, se volta para a arqueologia – para a descrição intrínseca do monumento. (FOUCAULT, 2009, p.8).

A história baseada numa perspectiva arqueológica se afasta de um caráter representativo e se aproxima de um olhar interpretativo. Os fatos se tornam irrelevantes diante da autoridade dos monumentos. Desse modo, cria-se uma historiografia oficial, monológica e homogênea, que sufoca a memória dos fatos e as versões de menos prestígio.

Para Foucault, no estudo de uma unidade discursiva, seja um livro como obra ou a literatura como ciência, é fundamental que se considere o caráter descontínuo e disperso da história através da problematização da estabilidade e da transparência dessas unidades: “Que são? Como defini-las ou limitá-las? A que tipos distintos de leis podem obedecer? De que

articulações são suscetíveis? A que subconjuntos podem dar lugar? Que fenômenos específicos fazem aparecer no campo do discurso?”. (FOUCAULT, 2009, p.29).

A partir desse questionamento, começa o acesso ao contexto de produção dos discursos, aos indícios de dominação e de resistência, aos critérios de investimento de autoridade que impulsionam determinados autores e obras para o reconhecimento de crítica e público, enquanto inúmeros outros são descartados do arquivo da imortalidade acadêmico-literária como se nunca houvessem existido.

No estudo da importância do lugar social para o fazer historiográfico, Certeau defende “A articulação da história com um lugar é a condição de uma análise da sociedade. Sabe-se, aliás, que tanto no marxismo quanto no freudianismo não existe análise que não seja integralmente dependente da situação criada por uma relação, social ou analítica”. (CERTEAU, 2010, p.77).

A tese de Certeau se relaciona com os fundamentos da AD porque as condições de produção do discurso não são explícitas e sim implicadas; não são os argumentos assumidos, mas as práticas que impõem quais estatutos se tornarão públicos e quais integram uma ordem que não é de conhecimento geral, mas sim restrita a determinados grupos seletos e seletivos.

Nosso objetivo é, isso posto, fazer uma leitura discursiva de *Não tenho culpa que a vida seja como ela*, procurando identificar as marcas que o aproximem ou o afastem do discurso pornográfico. Com o estudo dessa obra rodrigueana, pretendemos refletir sobre as relações de poder como fatores determinantes das práticas sociais. Sabemos que existem linguagens apropriadas para o estabelecimento das relações de poder. A pornografia, justamente por se apresentar numa linguagem considerada imprópria, marginal, pode contribuir para a compreensão representação social do poder.

A partir de Foucault (1979, p.241), definimos poder como “relações de força administradas por meio de tática e estratégia que oscilam entre dominação e resistência”. Em

outros termos, poder, nesta dissertação de mestrado, será compreendido como relações que envolvem tensão e conflito, submissão e transgressão dos sujeitos com as forças políticas, econômicas e ideológicas, com outros sujeitos e consigo mesmo.

O “sujeito” é, aqui entendido, como uma função, uma posição ocupada pelo indivíduo. Em outros termos, quando Pêcheux afirma: “não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia: o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e é assim que a língua faz sentido” (PÊCHEUX, 1975, p 17), está nos dizendo que o indivíduo, ao “falar”, o faz a partir de uma posição de sujeito.

Para compreender como se processa as relações de poder entre os sujeitos, precisamos analisar discursos. Estes são o ponto de intersecção entre língua e ideologia, e a base das representações ideológicas na conexão entre o homem e o mundo. O discurso é a ponte entre o linguístico e não-linguístico, devido às condições histórico-sociais de produção serem constitutivas da produção de sentido.

Doravante, apresentaremos uma visão panorâmica do livro de Maingueneau, *O Discurso Pornográfico* (2010), o qual traz as características de escrita pornográfica, reconstituindo sua evolução desde o Renascimento, destacando as revoluções atuais nesse campo, devido à diversificação das mídias e ao aumento do público feminino numa área em que o masculino domina.

Maingueneau apresenta a pornografia como categoria problemática, situada na fronteira da Análise de Discurso com a Literatura, inversamente ao senso comum, que estabelece uma oposição entre mistério e pornografia, esta simplificada como aparentemente evidente, que dispensa explicações, adjetivos desqualificadores de seu substantivo correspondente.

## 2.1 Obsceno, erótico e pornográfico à luz de Maingueneau

A produção pornográfica constitui um regime discursivo que requer teorizações sobre sua ordem, visto que se trata de objeto de estudo derivado da literatura, pois o sufixo *grafia* se relaciona diretamente ao prefixo *littera*, designando inscrição, literatura de temática social.

Trata-se de um objeto com significativa duração histórica que se sistematiza na Europa renascentista, ocasião em que o erotismo se torna gênero literário, com um modo próprio de representar a atividade sexual, e se desenvolve até atingir o ápice na indústria pornográfica globalizada atual.

Nomeada com prefixo derivado do grego antigo, *porné*, designando prostituta, no século XIX, pornografia passa a nomear representações de “coisas obscenas”. O prefixo *grafia* indica, por sua vez, tanto escrita quanto pintura. A palavra “quadro” designa, a partir do século XVIII, além da pintura, um dos termos chave dos textos pornográficos.

A pornografia costuma ser, por assim dizer, direta na apresentação da atividade sexual, visando à estimulação libidinal do leitor. Na delicada questão da censura, sobre a literatura pornográfica não há, para Maingueneau (2010), critérios fixos porque é o contexto sócio-histórico que determina o que é lícito, ilícito, tolerado. Há textos assumidamente pornográficos que circulam extraoficialmente; enquanto outros se tornam pornográficos na leitura, sem a vontade do autor.

É preciso diferenciar, ainda segundo Maingueneau (2010), escrita, sequência e obra pornográfica, se quisermos compreender bem o discurso pornográfico. Os quadros de representações de atividades sexuais nas obras pornográficas são difundidos por meio de signos predominantes no contexto.

Ainda nessa linha de apresentação, Maingueneau faz distinção também entre gêneros pornográficos e práticas verbais que investem na sexualidade: histórias obscenas, canções caseiras, insultos, manuais de educação sexual. Por exemplo, é a radicalização ocidental da

oposição mente/corpo, cultura/natureza, que provoca a rotulação pornográfica de obras didáticas como o *Kama Sutra* (MAINGUENEAU, 2010, p.21).

Assim, Maingueneau (idem, p.18) nos apresenta a literatura pornográfica como um tipo de discurso que se divide em

- a) **sequências pornográficas:** textos pornográficos que enfatizam os momentos estimulantes, com trechos suscetíveis de consumo pornográfico. Nos séculos XVI e XVII, o diálogo é o gênero predominante nas obras pornográficas. O padrão é a iniciação na prostituição ensinada por mulheres maduras a mulheres jovens.
- b) **obras pornográficas:** paraliteratura romanesca direcionada para o todo do texto, com intenção global de estimulação sexual. No século XVIII, o romance é o gênero representante do relato pornográfico.

Enquanto tipo discursivo, a literatura pornográfica sofre dupla negação (idem, p.24):

- 1) Ordem do fato: toda sociedade produz, mas não assume: palavrões, pornografia, etc.
- 2) Ordem do direito: a legitimação da pornografia fere a cultura.

A literatura pornográfica é um discurso atópico, situado num não-lugar, nos interstícios sociais, oscilando entre proibição e tolerância. Subjugada a uma censura universal, pois todas as sociedades estabelecem distinções entre o que é permitido e proibido na representação da sexualidade.

Nos próximos itens, apresentamos o ponto de vista de Maingueneau sobre os pares obsceno-masculino, erótico-feminino, objetivando deixar explícito os conceitos que serão utilizados na leitura do livro que compõe o *corpus* desta pesquisa.

Pretendemos demonstrar que o livro *Não tenho culpa que a vida seja como ela é* pode ser definido como predominantemente obsceno, com variações eróticas e pornografia canônica velada.

### **2.1.1 Obsceno e Masculinidade**

O traço mais forte do obsceno é a diferenciação sexual, pois a dominação discursiva masculina provoca a hostilização ao feminino e, ao tomar a mulher como objeto, retira-lhe o direito à voz.

Trabalhando sobre os deslizes possíveis da linguagem, o discurso obsceno busca evocar transgressivamente a sexualidade. Busca a inversão de valores. Promove a contestação verbal das hierarquias sociais, religiosas, políticas e econômicas. Há uma conexão entre prazer verbal e prazer sexual.

O núcleo do relato obsceno está no conflito entre um forte e um esperto, em que este consegue sua vitória enganando àquele. O objetivo do relato obsceno não é descrever a relação sexual, mas o prazer da transgressão jurídico-religiosa, tendo como principal alvo a instituição “casamento”.

A pornografia, pressupondo um leitor desejoso-solitário, incentiva a excitação sexual assumindo um caráter sério. Inversamente, a obscenidade implica um leitor malicioso-coletivo, buscando o riso como substituto do prazer sexual.

### **2.1.2 Erótico e Feminilidade**

O pornográfico apresenta uma vontade de verdade que se realiza, na visão de Maingueneau (2010), na descrição direta, com tendências masculinas, selvagens, grosseiras, prosaicas, comerciais, materiais. No erótico, observa-se, por sua vez, uma vontade de nobreza pela rejeição à pornografia, com a valorização do feminino, do civilizado, do refinado, do poético, do artístico, do espiritual.

A literatura se aproximaria, assim, mais do erótico do que do pornográfico. Enquanto este tem finalidades pragmáticas e mercadológicas, aquele assume uma postura estética e poética por meio de linguagens que enfatizam o deslocamento semântico, o embelezamento da representação, o duplo sentido, a indireção.

A pornografia é caracterizada por ausência de pontuação, forte oralidade, visando provocar a excitação sexual, recorrendo à aceleração rítmica, transparência nas descrições, foco nos órgãos genitais, ênfase no ato.

No erótico enfatizam-se as transições e ambiguidades, focalização de zonas erógenas indiretas, alusões (metáforas e metonímias), mediações (evocação de paisagens surreais, ênfase no pensamento e na emoção).

### **2.1.3 Pornográfico e Sexualidade Mercadológica**

A transformação da pornografia em mercadoria surge como reação dos dispositivos de poder, conforme Foucault (1979, p.147), à manifestação de resistência dos corpos que recorrem à busca de prazer visando contornar as normas morais impostas pelas diversas instâncias disciplinares.

A postura pornográfica revela, para Maingueneau (2010), tendências transgressoras à medida que promove uma invasão na intimidade e torna profano o que deveria ser mantido como sagrado. O espaço delimitador do pornográfico obedece, no entanto, às normas morais vigentes na sociedade, pois a eficácia da pornografia é obtida pela transgressão do limite.

O conteúdo da pornografia é baseado em relações sexuais comuns, orgias e estupros. Para atingir o objetivo de despertar a libido do leitor, é preciso valer-se de atividades sexuais extraordinárias, visando a sensação libertadora da ficção e realistas, facilitando a identificação com os personagens.

Considerando o princípio de cooperação ou satisfação partilhada, Maingueneau apresenta três zonas reguladoras do mercado pornográfico:

- 1) **Pornografia canônica:** cooperação e representação de atividades aceitáveis do ponto de vista dos valores sociais.
- 2) **Pornografia tolerada:** satisfação partilhada mantida, porém realizada através de práticas anormais, oriundas de comunidades marginalizadas.
- 3) **Pornografia interdita:** desobediência à regra de satisfação partilhada e infração legal: pedofilia, estupro.

A pornografia canônica revela uma vontade de permissividade, por meio de incentivo à exposição aberta dos desejos, sem grandes consequências morais ou legais. A legitimação decorre da ênfase nas questões biológicas, porque se trata de adultos buscando sua satisfação sexual.

As obras pornográficas propriamente ditas não necessitam de convencimento na descrição do estabelecimento voluntário de parceiros sexuais. No entanto, nas obras atípicas, as sequências pornográficas precisam ser justificadas.

Partindo da conversação mundana do século XVII, a natureza se estabelece como reguladora do desejo e da convivência coletiva. A autenticidade no reconhecimento do próprio desejo é vista como caminho direto que torna os parceiros sexuais desinibidos e desenvoltos.

A televisão, em tempos atuais, restringe a exibição de filmes pornográficos aos provenientes da pornografia canônica. Em primeiro lugar, por necessidades comerciais de atender a maior parte do público e contornar a censura. Além das restrições ideológicas de preservação da suposta transparência da sexualidade normal e da harmonia imaginária entre natureza, sexualidade e vínculo social.

A literatura pornográfica permite, por sua vez, maior liberdade de criação tanto ao autor quanto ao leitor, se comparada ao cinema e à televisão. Nas três zonas descritas, essa relativa ausência de controle se deve, conforme Maingueneau (2010), a três fatores:

- a) O alcance social do texto pornográfico é baixo;
- b) Os personagens não são sujeitos de direito;
- c) O leitor que desenvolve os personagens e que aplica maior ou menor agressividade na história.

A pornografia canônica funciona, para esse autor, como acordo entre as regras sociais e a agressividade sexual, criando uma suposta reciprocidade do desejo dos parceiros. Esse pacto se relaciona, segundo Maingueneau, à tese de Freud sobre a história obscena como resolução do conflito entre agressividade sexual masculina e resistência feminina, produzindo uma imagem da mulher inacessível como objeto.

Para Maingueneau (2010, p.49), contrariamente ao funcionamento da pornografia canônica, a obra de Sade integra, por exemplo, a pornografia não canônica, pois a negação do

princípio de satisfação partilhada põe em crise a suposta harmonia entre sociabilidade e desejo sexual, identificando a natureza como violência.

O dispositivo pornográfico visa à plenitude, por isso o desejo deve ser intenso e satisfeito. A cena pornográfica se desenvolve no intervalo entre o reconhecimento dos parceiros sexuais e o orgasmo, e o relato obedece, por sua vez, às restrições de uma sexualidade masculina que organiza o período entre o nascimento do desejo e sua satisfação.

A distância entre literatura, fotografia, filme pornográficos é marcante porque, na fotografia, no cinema e no teatro, há certas limitações quanto à representação de cenas extravagantes. Já na literatura, a imaginação do leitor torna infinita a possibilidade de cenas. Portanto, a fantasia flui intensamente na ficção escrita. Porém, para atingir os objetivos do “pornográfico”, o texto em movimento oferece melhor resultado.

Um exemplo clássico de dramatização da iniciação sexual é a representação de oponentes que simbolizam censores ou interditos. No dispositivo pornográfico canônico, os censores são desqualificados por meio de personagens ridículos ou hipócritas. O interdito não pode ter vínculo com o desejo para não quebrar a plenitude da natureza inocente.

A iniciação sexual visa provocar no leitor a formalização, a satisfação e a desculpabilização dos desejos. O herói do texto pornográfico tem uma trajetória que justifica a recompensa e é portador de valores vigentes no universo da pornografia, os quais defendem a existência de uma enunciação atópica, carregada de traços considerados anormais e imorais. O relato pornográfico é um mediador entre um mundo que proíbe e um mundo que suspende a proibição. O texto pornográfico socializa o desejo.

No discurso pornográfico, o léxico se restringe a expressões referentes a partes do corpo e atos sexuais. A escrita pornográfica tem caráter simplista porque o limite da linguagem é o desejo. O vocabulário pornográfico funciona como nomeação do desejo, pela

utilização de palavras tendenciosas, tornando natural o que é, na realidade cotidiana, constrangedor. A naturalização é excitante porque transgride.

O eufemismo costuma ser eficaz em culturas avançadas, nas quais a palavra tendenciosa marca o desejo pelo desvio, aumentando a excitação. Conforme Maingueneau (2010, p.85), voltando a Sade, quando o personagem focalizador é vítima, o eufemismo provoca tanto a verossimilhança quanto a excitação.

Para o estudo da literatura pornográfica, parece-nos imprescindível observar e distinguir mundo representado e enunciação, o que é dito e como é dito. Geralmente predominam personagens fálicos desnudos, numa enunciação que visa mostrar tudo por meio de uma linguagem sem preconceitos. Constrói-se um mundo onde o desejo de ambos os sexos é correspondido simultaneamente. A sexualidade pode ser equacionada e resolvida com variáveis que atendem a todos, em todos os momentos.

Sobre a relevância do interdiscurso, Maingueneau (2010, p.88) retoma Foucault para alertar que o estudo do discurso da sexualidade requer a análise dos discursos jurídicos, médicos, religiosos e literários que se referem à sexualidade numa determinada sociedade. É inegável a distinção de tratamento do discurso sexual numa sociedade onde a religião domina e noutra que a ciência domina, numa cultura que condena os métodos anticoncepcionais e noutra que os defende.

Nos países cristãos, costumam-se efetivar simultaneamente: revolução intelectual, contestação do poder religioso e liberação de costumes. A pornografia dos séculos XVI e XVII é caracterizada pelo diálogo de iniciação entre mulheres com prostitutas. No século XVIII, o gênero típico é o romance com personagens masculinos representando a elite: clero e nobreza. No século XX, ocorre o enfraquecimento da literatura, a consolidação da democracia, da indústria, e a pornografia se torna uma mercadoria predominantemente audiovisual.

Em uma sociedade disciplinadora/ditatorial/censuradora, toda alusão a atividades sexuais parece ameaçar a estabilidade, os bons costumes, de modo que os censores polarizam a questão moral e a questão política, o que se pode (conveniente) fazer e o que se pode (inconveniente), mas não se deve fazer, as mulheres decentes e as prostitutas. Discutindo a função social do crítico de arte na Era Vargas, Pereira constata que

A liberdade de manifestação só pode ser respeitada enquanto se mantém nos limites de uma concepção de “normalidade” que ele pressupõe unânime na sociedade. As situações em que os indivíduos e os grupos demonstram-se insatisfeitos ou inadaptados às convenções de comportamento são consideradas patológicas. Por esse alibi, ficam fora dos limites dentro dos quais se prega a tolerância e o respeito individual. O discurso liberal abre parênteses, ao caracterizar qualquer fato perturbador como uma exceção, tornando aceitáveis as medidas autoritárias. Para esses casos, funcionam, com a aprovação dos defensores da liberdade e críticos da ditadura getulista, os mecanismos de repressão por esta desenvolvidos (PEREIRA, 1998, p.29).

Maingueneau ainda destaca que o ano de 1968 simboliza o auge da exaltação da liberdade política e sexual. Pornografia e liberação sexual são vistas, de certa forma, como sinônimas, ocasionando a consolidação do pornô. A ênfase no discurso político se desenvolve paralelamente à ênfase no discurso sobre a sexualidade. Em contraposição à censura oficial, os personagens desqualificados pelos relatos pornográficos são os modelos de referência social e moral.

A Internet, em relação ao universo do pornográfico, foi uma ferramenta das mais significativas, tendo em vista que ela preserva, embora não plenamente, o anonimato do consumidor. Os textos são imateriais, infinitos e localizados em espaços indefinidos e discretos. A escrita pornográfica permite, desse modo, que todos possam ser autores, leitores, produtores e consumidores.

Porém, as transformações causadas pelas novas tecnologias trazem como consequências: a desvalorização simbólica do texto verbal, além de riscos envolvendo a

televisão e a Internet, que passam a exercer influência significativa na definição da identidade sexual.

Atualmente, televisão e Internet se apropriam do papel formador da literatura. Para sobreviver, esta se obriga a apelar para temas fortes: sexualidade, violência, biografias escandalosas. O sexo perde a aparência de tabu e ganha traços de naturalidade no debate midiático. A presença cada vez mais abrangente das mídias no cotidiano, como fator fundamental da globalização, provoca a indistinção entre vida privada e vida pública. O indivíduo sente a necessidade de ser transparente e recorre ao exercício de confissões/ficções.

Conforme Foucault (1988, p.72), essa incitação a falar de si, especialmente de sua sexualidade, não é um comportamento espontâneo, decorrente da liberação ou da modernidade do ser humano ocidental e moderno, e sim uma transformação dos dispositivos de poder. Ao longo da história, a confissão deixa de ser monopólio da igreja e da polícia para tornar-se atribuição da medicina, da psicanálise, e do policiamento do desejo, exercido pelo próprio sujeito.

## CAPÍTULO 3

### UMA ANÁLISE DISCURSIVA DE *NÃO TENHO CULPA QUE A VIDA SEJA COMO ELA É*

#### 3.1 O gênero textual crônica-conto

Falar sobre o gênero textual crônica-conto implica considerar a teoria dos gêneros do discurso de Mikhail Bakhtin. Segundo esse autor, é por meio do enunciado que a interação verbal se realiza, daí o teórico russo considerá-la um fenômeno social. Por interação verbal, Bakhtin entende todas as formas de diálogo, sejam eles orais ou escritos (2010a, p.261).

Por enunciado, Bakhtin (2010a, p.276) compreende a unidade concreta da rede discursiva que está em constante evolução, visto que as relações sociais também estão em evolução. Para o pensador, o enunciado como um todo pleno de sentido se realiza no discurso como atividade de linguagem determinada que atende aos objetivos sociais de comunicação (2010a, p.291).

Os enunciados constituem um conjunto de fatores de linguagens, signos e demais elementos que caracterizam um gênero. Demandam, por parte dos interlocutores, uma série de informações prévias acerca do gênero discursivo em foco. Tais informações viabilizarão a construção de sentido e a compreensão responsiva, caracterizando o enunciado como um meio de produção dialógica com potencial artístico, literário, científico, etc (idem, p.263-279).

Ainda de acordo com Bakhtin, três fatores se relacionam na construção de sentido nos enunciados (2010a, p.281):

- a) a exauribilidade semântico-objetiva ou relativa conclusibilidade do tema do enunciado que possibilita um efeito de posição responsiva;

- b) intenção discursiva ou finalidade enunciativa pretendida pelo autor;
- c) as formas estáveis de gênero de discurso escolhidas.

Para Bakhtin (2010a, p.282), os gêneros do discurso são formas-padrão relativamente estáveis de enunciados, determinadas sócio-historicamente.

Para fins de classificação de um gênero discursivo, faz-se necessário que sejam considerados alguns aspectos definidos por Bakhtin (2010a, p.261-262), são eles:

- 1 Conteúdo temático (objeto, idéia, assunto);
- 2 Estilo (seleção de recursos linguísticos que melhor se adaptam à relação valorativa com o objeto);
- 3 Construção composicional (forma típica de enunciado).

Estas características estão totalmente relacionadas entre si e são determinadas em função das especificidades de cada esfera de comunicação, principalmente devido à finalidade enunciativa.

Ainda segundo Bakhtin (2010a, p.263), os gêneros se dividem sob as formas de gêneros primários e secundários.

a) *gêneros da interação cotidiana*: conversas informais sobre temas da vida cotidiana, cartas, diários íntimos, bilhetes, etc., os quais mantêm uma relação imediata com as situações nas quais são produzidos (primários);

b) *gêneros mais formais*: romances, teatros, editoriais, livros didáticos, teses, palestras, discursos científicos etc., os quais se vinculam a instituições sociais e se realizam no âmbito de uma comunicação cultural mais complexa, organizada, formalizada e

sistematizada (secundários).

Como visto, a crônica-conto é um gênero secundário e, para caracterizá-la, faz-se necessário apresentar alguns traços dos gêneros literários de modo geral. Sobre o conteúdo, o objeto semântico da literatura corresponde à representação ficcional do homem no mundo, seus condicionamentos histórico-culturais, às relações entre os homens e à percepção de si mesmo. Conforme afirma Bakhtin:

O interesse vital (ético-cognitivo) pelo acontecimento da personagem é abarcado pelo interesse artístico do autor. Nesse sentido, o rumo em que segue a objetividade estética difere do rumo da objetividade cognitiva e ética; esta última é uma avaliação equânime, imparcial de uma dada pessoa e do acontecimento do ponto de vista do valor ético e cognitivo, de significação geral ou aceito como tal e empenhado em atingir a significação geral; para a objetividade estética, o centro axiológico é o todo da personagem e do acontecimento a ela referente, ao qual devem estar subordinados todos os valores éticos e cognitivos; a objetividade estética abarca e incorpora a ético-cognitiva (BAKHTIN, 2010a, p.11-12).

A objetividade ético-cognitiva refere-se às leis jurídicas, naturais, científicas, religiosas do mundo real. Este tem seus modelos de representantes das verdades belas, justas e boas. A finalidade maior dessas leis é a homogeneização, o consenso. A objetividade estética cria personagens que simbolizam valores justos, injustos, fúteis e nobres. Na obra de ficção o personagem que parece herói, tem o perfil do bom e justo da vida real, pode vir a ser reconhecido como injusto, o fútil como nobre. A arte pode concordar com os valores do mundo real, pode negá-los e também provocar a suspensão da certeza, do limite do nosso conhecimento.

Em relação ao estilo, por ser direcionado pelo propósito dialógico do autor, pode ser reconhecido como responsividade de concordância, que estabelece uma representação apreciativa (epopeia), ou responsividade crítica, via representação questionadora (romance):

Com um só e único participante não pode haver acontecimento estético; a consciência absoluta, que não tem nada que lhe seja transgrediente, nada distanciado de si mesma e que a limite de fora, não pode ser transformada em consciência estética, pode apenas familiarizar-se mas não ser vista como um todo possível de acabamento. Um acontecimento estético pode realizar-se apenas na presença de dois participantes, pressupõe duas consciências que não coincidem. Quando a personagem e o autor coincidem ou estão lado a lado diante de um valor comum ou frente a frente como inimigos, termina o acontecimento estético e começa o acontecimento ético que o substitui (o panfleto, o manifesto, o discurso acusatório, o discurso laudatório e de agradecimento, o insulto, a confissão-relatório, etc.); quando, porém, não há nenhuma personagem, nem potencial, temos um acontecimento cognitivo (um tratado, um artigo, uma conferência); onde a outra consciência é a consciência englobante de Deus temos um acontecimento religioso (uma oração, um culto, um ritual) (BAKHTIN, 2010a, p.19-20).

Por consciência transgrediente, pode-se compreender o caráter transgressor da literatura e da arte em geral. O acontecimento estético surge para exceder os limites do que se considera como realidade concreta. Além de imaginar um mundo diferente, a arte precisa oferecer direito à palavra ao rei, ao pobre, ao forte, ao excluído, etc. Para que a literatura se efetive, é necessário o diálogo entre pontos de vista que não são idênticos, em que se manifesta a doutrinação, mas que não se excluem reciprocamente, no caso da desqualificação do discurso do outro.

Quanto à forma, se estabelece por gêneros textuais de ficção que têm como matéria-prima a palavra deslocada de seu caráter gramatical e trabalhada em sua dimensão polissêmica:

O poeta cria a imagem, a forma espacial da personagem e de seu mundo com material verbal: por via estética assimila e justifica de dentro o vazio de sentido e de fora a riqueza factual cognitiva dessa imagem, dando-lhe significação artística. [...] Por outro lado, a linguagem como material não é suficientemente neutra em face da esfera ético-cognitiva, onde é empregada como auto-expressão e comunicação, ou seja, como recurso expressivo, e nós transferimos essas habilidades expressivas da linguagem (de traduzir a si mesmo e designar o objeto) para a percepção das obras de arte verbal (BAKHTIN, 2010a, p.87).

Para ser considerado estético, o texto literário precisa estimular tanto as ideias, a

razão, quanto os sentimentos, a emoção. Deve unir sentidos cognitivos e afetivos somente por intermédio de palavras. Estas não apreendem a totalidade dos objetos que nomeiam, nem dizem tudo de forma exata e transparente. É graças contexto histórico-cultural que uma obra produz sentidos. Autor e leitor interagem mediados pelo texto com todas as condições espaço-temporais, ideológico-semânticas dos discursos vigentes em determinada situação.

### **3.1.1 As crônicas-contos de Nelson Rodrigues**

Os textos de *Não tenho culpa que a vida seja como ela é* foram publicados originalmente na coluna “A vida como ela é...”, do jornal carioca *Última Hora*, entre 1951 e 1961. Diferente de *A vida como ela é... – cem contos escolhidos* (2006) e *Elas gostam de apanhar* (2007), as 39 crônicas reunidas pela Editora Agir em 2009 são inéditas em livro. Nas palavras do editor, tais crônicas “tem o poder do jornalismo, de falar direto ao público, e da literatura, de fazer tremer suas convicções”. (*apud* RODRIGUES, 2009, p.257).

Outro destaque é a inclusão de dois textos publicados pelo pseudônimo Suzana Flag, a folhetinista criada e interpretada por Nelson Rodrigues para atender a encomenda de seu patrão, Freddy Chateaubriand, na década de 1940. Além das crônicas e folhetins, Suzana Flag publicou um romance autobiográfico chamado *Minha Vida*.

Grande parte das crônicas-contos de *Não tenho culpa que a vida seja como ela é* trata de inveja entre irmãs, ciúme entre filhos e mães, maridos que trocam esposas ricas por mulheres simples. Para ilustrar um tipo de análise, selecionamos a crônica que intitula e inicia a obra, além de crônicas representativas dos discursos obsceno e pornográfico, para figurarem nesta dissertação.

Nelson Rodrigues preservava o estilo da “velha imprensa”, predominante até a década de 1950, que dedicava um tratamento ficcional à notícia. O gênero típico desse jornalismo considerado sinônimo de literatura era a crônica, pois, apesar da presença marcante de elementos imaginários, o objetivo era reforçar os componentes próprios do real. Conforme Sá (2007, p.10-11), a crônica tem especificidades relacionadas ao suporte jornalístico: aparente simplicidade associada à urgência da produção de notícias, sintaxe informal com caráter de conversa cotidiana, coloquialismo que não reproduz e sim representa os fatos, e o dialogismo que provoca a tensão entre a objetividade que pode anular o valor de um fato e o lirismo que procura a complexidade humana envolvida no contexto.

Sobre a mudança de suporte, Sá (idem, p.86) afirma que a transferência da crônica do jornal para o livro, torna o texto mais literário que jornalístico, pela ampliação do investimento ficcional, e das possibilidades de análise das relações interdiscursivas e intertextuais, principalmente por meio do estudo das circunstâncias de inserção das crônicas no livro em questão, enfatizando a crônica-título.

Entretanto, precisamos lembrar que Nelson era jornalista e teatrólogo, por isso é válido ler os textos de *Não tenho culpa que a vida seja como ela é* também como se fossem contos. Segundo Massaud Moisés (2004, p.89), o conto se aproxima do teatro à medida que o escritor exercita a sua capacidade de espanto e comoção diante de rotinas aparentemente óbvias e frias. Moisés (idem, p.89-90) parece dialogar com Maingueneau (2010, p.76-86), ao apontar outras semelhanças entre teatro e conto, como as unidades de ação, tempo e lugar, além da preferência pelo diálogo como forma de expressão. Tais aproximações indicam a necessidade de analisar como se processa a relação entre mundo representado e enunciação, entre o que é dito e como é dito.

No texto *A criação literária: prosa 2*, Moisés (2003) afirma que há duas categorias de textos que fazem parte de um “jornal”: os textos que são escritos *para* o jornal (editoriais,

matérias, reportagens) e aqueles que são publicados *no* jornal (resenhas críticas, literárias, contos, etc.). E questiona: “[...] e a crônica, que também se publica em jornal, em qual das categorias se inscreve?” (idem, p.104). Para o autor, a crônica “move-se entre ser *no* e *para* o jornal, uma vez que se destina, inicial e precipuamente, a ser lida na folha diária ou na revista” (p.104), muito embora, parece fazer questão de frisar, não vise necessariamente a informar, como uma reportagem.

Ainda segundo Moisés, quando o autor consegue dar certo “caráter literário” às crônicas, acentuando seus aspectos narrativos (p.108), enfatizando o “não-eu” (p.114), constrói o crônica-conto; quando prioriza a contemplação, faz-se a crônica-poema. É por esse motivo que, neste trabalho, elegemos o termo “crônica-conto” para nos referirmos às produções em análise. Moisés também afirma que o “humor” é uma das características predominantes das crônicas-contos (idem, p.105), fato que pode ser comprovado ao lermos *A morte pornográfica, Viuvíssima e Vendida*.

### **3.2 O contexto sócio-histórico das crônicas-contos de Nelson Rodrigues**

Nelson Rodrigues foi um jornalista e teatrólogo que iniciou sua carreira artística na década de 1940. É considerado o fundador do teatro brasileiro contemporâneo. Contrariando a tendência do teatro humorístico, promoveu o renascimento de personagens trágicos. Autodenominava-se um “autor desagradável” devido a seu característico conflito com o “espírito de massa” (PEREIRA, 1998, p. 17-18).

Na década de 1920, o Modernismo afirma o subdesenvolvimento do Brasil, diferindo do romantismo com a ideia de um país novo. Promove-se uma investigação dos recalques históricos, sociais e étnicos. Além do estímulo ao diálogo entre o particular e o universal, o localismo e o cosmopolitismo, o país precisava de modernização social e política, fortalecimento da nação e reconstrução do Estado, como ilustra a leitura do seguinte trecho da

conferência nomeada “Arte moderna”, proferida por Menotti del Picchia, em 15 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo:

Aos nossos olhos riscados pela velocidade dos bondes elétricos e dos aviões, choca a visão das múmias eternizadas pela arte dos embalsamadores. Cultivar o helenismo como força dinâmica de uma poética do século é colocar o corpo seco, enrolado em bandagens, de um Ramsés ou de um Amnésis, a governar uma república democrática, onde há fraudes eleitorais e greves anarquistas (PICCHIA, 1922 *apud* CALDEIRA, 2008, p.481).

Nos anos 1930, a reflexão sobre subdesenvolvimento nacional provoca o surgimento da literatura engajada. Por meio de uma visão crítica, de caráter artístico/político, o fortalecimento da arte estimula o desenvolvimento de outros campos de saber: sociologia, história social, etnografia e teoria política. Segundo Pereira

No fim do Estado Novo, Nelson Rodrigues representava, para influente parcela de nossos intelectuais, a primeira manifestação, no teatro brasileiro, do espírito moderno que se afirmara nas outras artes a partir da Semana de Arte Moderna de 1922 (PEREIRA, 1998, p.17).

Entretanto, Pereira (*idem*, p.91-92) observa que nos anos 1940 havia três discursos predominantes sobre a arte teatral no Brasil. Um de ênfase intelectual, que defendia a democratização de conhecimento visando ampliar espectadores. Outro de base profissional, que propunha o aprimoramento técnico a partir da importação de modelos internacionais. E o terceiro de caráter mercadológico, que defendia a modernização do setor teatral a partir do reforço dos fins lucrativos.

Na prática, venciam os “profissionais” e os “empresariais” pelo atendimento aos anseios modernizadores da burocracia estatal. Portanto, o setor teatral exercia seu ofício à medida que produzisse peças identificadas com os projetos culturais dominantes ou textos com lucro garantido. No Estado Novo, as palavras de ordem dos artistas eram: “progresso”, “inovação” e “seriedade” (PEREIRA, 1998, p.93).

A despeito dessa caracterização elitista que Pereira (1998) faz do Movimento Modernista e de sua associação com a obra de Nelson Rodrigues, Drucker (2010, p.31) concebe o Modernismo como uma conscientização das diferenças entre cultura europeia e cultura brasileira e a consequente busca da identidade nacional por meio da valorização do uso real da língua nos textos literários, um traço característico das obras de Nelson. Porém, Drucker afirma que há mais diferenças que semelhanças entre Modernismo e Nelson Rodrigues, pois aquele tinha como principal objetivo projetar internacionalmente a arte brasileira, e este, apesar de se considerar nacionalista, produzia sua obra teatral e literária baseando-se em critérios universais.

É imprescindível mencionar as duas Guerras Mundiais que destruíram vidas, sonhos, crenças e identidades no século XX. Uma consequência estrutural foi a desestabilização do modelo familiar tradicional. Com as inúmeras perdas de homens das famílias, as mulheres ficaram sem apoio afetivo e econômico, e se viram forçadas a se portar de forma independente e ir à busca de sua sobrevivência. Tais transformações certamente provocavam tensões e instabilidades nos modelos de identidade sexual baseados nas diferenças biológicas. Segundo Souto (2007, p.62), “a mulher era Outro, um outro do homem, alienada na imagem que a sociedade masculina emitia sobre ela mesma”.

No período de 1940 a 1960, Nelson Rodrigues era visto como intelectual revolucionário. O caráter libertário e subversivo do seu teatro o definia como único autor maldito e obscuro do país. Todavia, a partir de 1960, ideologias revolucionárias provocam uma crise nos padrões artístico-culturais. O antropólogo Darcy Ribeiro apresenta uma visão otimista das transformações culturais brasileiras:

Algumas das novas alterações transfigurativas servem de base a grandes esperanças. Primeiro que tudo, o acesso de todo o povo à civilização letrada e aos novos sistemas mundiais de intercomunicação cultural. Isso significa que a criatividade popular não se fará exclusivamente, doravante, no nível do futebol, da música e outros valores e tradições transmitidos oralmente pela

população. Segundo, em razão da revolução da pílula e da liberação do orgasmo, que mudaram radicalmente a posição da mulher na sociedade, convocando-a a continuar trabalhando como sempre fez, mas em melhores condições de existência (RIBEIRO, 2006, p.241).

Discordando do consenso em torno das novas ideias (COSTA, p.60), Nelson Rodrigues combate tanto os movimentos progressistas quanto os liberais, posicionando-se como intelectual defensor da moral burguesa tradicional e da ditadura militar, por valorizar romanticamente os heróis solitários em detrimento das questões referentes ao sentimento coletivo. Defensor da domesticação e contrário à desinibição, sua literatura funcionava como profetização do esfacelamento moral decorrente da liberação de costumes. O sexo deveria ser visto como sagrado e secreto, enquanto mulher e homem deveriam obedecer às imposições naturais e culturais (COSTA, p.71).

No livro *Nelson Rodrigues e a Obs-Cena Contemporânea*, Pereira (1999 p.21) concebe a obscenidade como tendência cultural, científica e política contemporâneas. Tendo como finalidades primordiais a racionalização dos meios de produção e a consequente eficiência e acumulação de informações e capital, elaboram-se métodos de apreensão do real por meio da comprovação de dados objetivos das coisas e de subjetividades controladas por dispositivos de confissão.

### **3.3 Interdiscurso: “Não tenho culpa que a vida seja como ela é”<sup>3</sup>**

Conforme dissemos, o discurso não é autônomo e precisa ser observado na relação com o interdiscurso. Portanto, os efeitos de sentido resultam da posição que o enunciado ocupa dentro do arquivo que lhe corresponde, pois, segundo Foucault: “O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como

---

<sup>3</sup> 13 de junho de 1952. (RODRIGUES, 2009, p.8-13).

acontecimentos singulares" (2009, p. 147).

Próximo ao que afirma Foucault, Maingueneau (2008a, p. 33-34) parte da *Arqueologia do Saber* para construir uma metodologia de análise do discurso, baseada no conceito de instituição discursiva, definido como a interdependência entre prática linguística e lugar de enunciação. Ressaltando o caráter imprescindível da noção de arquivo, afirma:

Quanto à problemática do *arquivo*, ela permite a não redução do espaço do discurso a uma topografia de textos de múltiplos tipos: o discurso não é jamais um dado, ele surge sustentado por um ruído de práticas obscuras que o configuram e o fazem circular segundo trajetórias que se confundem com seus múltiplos modos de existência (MAINGUENEAU, 2008a, p.32).

Visando elaborar uma leitura que considere o caráter complexo do discurso da sexualidade, faz-se necessário observar a presença do interdiscurso no texto que intitula o livro e explica a origem da coluna “A vida como ela é...” – “*Não tenho culpa que a vida seja como ela é*”.

Nelson inicia o texto narrando o momento da conversa com Samuel Wainer, seu patrão durante os dez anos (1951-1961) de trabalho no jornal *Última Hora*, em que recebeu a proposta de criar uma seção que promovesse uma visão mais humanizada e misteriosa das notícias policiais:

Tratava-se de valorizar o fato policial, de dar ao fato policial uma categoria, digamos assim, poética, dramática. Um atropelamento deixava de ser apenas um acidente de trânsito. Passaria a ser uma tragédia, com seu clima específico, o seu grande sopro. Outra hipótese: um suicídio ou um assassinato ou um adultério. [...] Em vez da fixação rotineira, da reportagem meramente objetiva e convencional – uma penetração mais profunda e uma visão mais poética que jornalística (RODRIGUES, 2009, p.9).

A credibilidade que Rodrigues confere à literatura, em relação ao jornalismo, aproxima-se da relevância atribuída à arte, em detrimento da história, presente em

Schopenhauer<sup>4</sup> (2001, p. 431):

É, portanto, bom meditar sobre a vida e os atos dos santos, senão confrontando-nos com eles, o que seria uma sorte muito ocasional, pelo menos consultando a imagem que a história e a arte nos dão deles, sobretudo esta última que está marcada com um cunho infalível de verdade (SCHOPENHAUER, 2001, p.431).

Schopenhauer defendia ser o mundo a representação que cada homem constrói enquanto sujeito de percepção:

O mundo é a minha representação. - Esta proposição é uma verdade para todo ser vivo e pensante, embora só no homem chegue a transformar-se em conhecimento abstrato e refletido. [...] Tudo o que existe, existe para o pensamento, isto é, o universo inteiro apenas é objeto em relação a um sujeito, percepção apenas, em relação a um espírito que percebe (SCHOPENHAUER, 2001, p.9).

Também encontramos posicionamento semelhante em Nietzsche<sup>5</sup> (2008, p.260), que opunha o perspectivismo ao positivismo, preferindo as inúmeras interpretações possíveis à ideia do “fato ‘em si’ (idem)”.

Contra o positivismo, que fica no fenômeno “só há fatos”, eu diria: não, justamente não há fatos, só interpretações [*Interpretationen*]. Não podemos verificar nenhum fato “em si”: talvez seja um absurdo querer uma tal coisa.

“Tudo é *subjetivo*”, dizeis: mas já isso é *interpretação* [*Auslegung*]. O “sujeito” não é nada de dado, mas sim algo a mais inventado, posto por trás. – É afinal necessário pôr o intérprete por trás da interpretação? Isso já é poesia, hipótese.

Tanto quanto a palavra “conhecimento” tem sentido, o mundo é conhecível: mas ele é *interpretável* de outra maneira, ele não tem nenhum sentido atrás de si, mas sim inúmeros sentidos. “Perspectivismo”.

Nossas necessidades são *quem interpreta* [*auslegen*] *o mundo*; nossas pulsões e seus prós e contras. Cada pulsão é uma espécie de ambição despótica [*Herrschaft*], cada uma tem a sua perspectiva, perspectiva que a

---

<sup>4</sup> “Todo conhecimento de um objeto propriamente dito, ou seja, de uma representação intuitiva no espaço, só existe através de e para o entendimento” (SCHOPENHAUER, 1966, p.45 *apud* MARZANO, 2012, p.918).

<sup>5</sup> “O mundo [...] é diversamente *interpretável*, ele não tem um sentido que lhe seja próprio, mas sentidos inúmeros, ‘perspectivismo’” (NIETZSCHE, 1980, p.315 *apud* MOSÉ, 2011, p.53).

pulsão gostaria de impor como norma para todas as outras pulsões (NIETZCHE, 2008, p.260).

Continuando a leitura do texto de abertura da obra analisada, o jornalista-dramaturgo explica que “a crônica policial tem suas raízes nas grandes paixões humanas, nos problemas eternos do homem” (RODRIGUES, 2009, p.10). Por isso, “a força de um acontecimento está, não no mês, dia e hora, mas na sua substância trágica” (RODRIGUES, 2009, p.10-11).

Nelson Rodrigues destaca a necessidade de preservação do anonimato dos praticantes reais dos crimes, realizada com a atribuição de nomes e residências fictícios. Considerando que o objetivo da coluna não é punir as pessoas, e sim buscar a motivação de suas ações:

Com a eliminação do endereço e nome reais, a seção atinge, em cheio, um resultado, qual seja o de atenuar a vergonha dos personagens. Ninguém os identificará debaixo do disfarce criado. Só não altero nem falsifico as suas palavras e os seus crimes (RODRIGUES, 2009, p. 11).

Ao justificar que a tristeza de “A vida como ela é...” se devia à natureza de seu conteúdo, por se tratar de histórias inspiradas em fatos de caráter tanto atual quanto atemporal: “paixões, crimes, velórios e adultérios” (RODRIGUES, 2009, p.11), Nelson relata o questionamento de uma leitora sobre a predominância da vilania feminina, apelando para argumentos positivistas:

Um dia, o telefone bateu. Voz de mulher, perguntando por mim. Atendo e, do outro lado da linha, vem a pergunta:

- É o senhor que escreve aquela seção “A vida como ela é...”?

- Perfeitamente.

Continuou a voz:

- Aqui fala uma leitora. Me diz uma coisa: o senhor é inimigo das mulheres?

Caio, automaticamente, das nuvens:

- Eu, minha senhora?! Pelo amor de Deus!...

– Então, como é que, nas suas histórias, as mulheres fazem o diabo? Hein?

Estava criado o drama. Na maior das confusões, na mais dolorosa das perplexidades, tentei explicar o equívoco. Lembro-me de que um de meus argumentos foi este: não tenho nada com os fatos, que os fatos ocorrem à minha inteira revelia (RODRIGUES, 2009, p.11-12).

O grande combatente dos “idiotas da objetividade”, conforme denominava alguns de seus críticos, também tinha seus momentos de contradição. Esta se relaciona com a própria constituição do discurso, como esclarece Foucault:

O discurso é o caminho de uma contradição a outra: se dá lugar às que vemos, é que obedece à que oculta. Analisar o discurso é fazer com que desapareçam e reapareçam as contradições; é mostrar o jogo que nele elas desempenham; é manifestar como ele pode exprimi-las, dar-lhes corpo, ou emprestar-lhes uma fugidia aparência (FOUCAULT, 2009, p.170-171).

Nelson Rodrigues deixa ver uma situação polêmica com um Outro, no caso a mulher como simulacro, como representação. Discutindo a relação entre estereótipos e identidade nas piadas, Possenti (2010, p. 40) toma como referência Maingueneau para propor que, tal como o conceito de simulacro, o estereótipo funciona, no discurso humorístico, como “um efeito necessário da relação interdiscursiva, em especial no caso de tal relação ser polêmica (idem, p. 40)”. Para realizar seus estudos, Possenti parte de dois pressupostos:

Primeiro, que a identidade é social, imaginária, representada [...], tese que se opõe à suposição de que a identidade se caracteriza por alguma espécie de essência ou realidade profunda. No entanto, assumo também que o fato de que a identidade é uma representação imaginária não significa necessariamente que não tenha amparo no real. Significa apenas que não é seu espelho, sua cópia. Segundo, e como consequência, o estereótipo também deve ser concebido como social, imaginário e construído, e se caracteriza por ser uma redução (com frequência negativa), eventualmente um simulacro. Assim, o simulacro é uma espécie de identidade pelo avesso – digamos, uma identidade que um grupo em princípio não assume, mas que lhe é atribuída de um outro lugar, eventualmente, pelo seu Outro. (POSSENTI, 2010, p.40).

Segundo Maingueneau, “a polêmica aparece exatamente como uma espécie de homeopatia pervertida: ela introduz o Outro em seu recinto para melhor afastar sua ameaça, mas esse Outro só entra anulado enquanto tal, simulacro” (2008b, p.108). Sobre a relação

identidade e diferença nas questões de sexualidade, também podemos nos filiar a Maingueneau quando afirma: “o outro representa esse duplo cuja existência afeta radicalmente o narcisismo do discurso, ao mesmo tempo em que lhe permite ter acesso à existência” (idem, p.118).

Prosseguindo com a análise do texto *Não tenho culpa que a vida seja como ela é*, além de incomodar as leitoras, as personagens criadas por Nelson Rodrigues também provocavam questionamento por parte do público masculino:

Um noivo me faz parar no meio da rua; e diz:

- Seu Nelson, não deixo a minha noiva ler a sua seção.

Delicadamente, pergunto por quê. Ele explica: porque as minhas personagens femininas dão mau exemplo. Eu não entro em discussões, mas fico pensando. Discordo desse ideal de noiva cega, surda e muda diante da vida. Uma moça só deve ser esposa quando está em condições de resistir aos maus exemplos. Considero monstruosa a virtude que se baseia, pura e simplesmente, na ignorância do mal. Cada mulher deveria ter um conhecimento teórico, minucioso, do bem e do mal. Chamo virtude a opção consciente e voluntária pelo bem. (RODRIGUES, 2009, p.12-13).

A virtude de Nelson Rodrigues aproxima-se dos dois conceitos cruciais para a salvação, no sentido foucaultiano proposto na *Hermenêutica do Sujeito* (2011, p.167):

Os dois grandes temas, a ataraxia (ausência de perturbação, domínio de si que faz com que nada nos perturbe) e a autarcia (autossuficiência que faz com que de nada mais se necessite senão de si mesmo), são as duas formas nas quais a salvação, os atos de salvação, a atividade de salvação que se exerceu por toda a vida, encontram a recompensa. A salvação é portanto uma atividade, atividade permanente do sujeito sobre si mesmo, que encontra sua recompensa em uma certa relação consigo, ao tornar-se inacessível às perturbações exteriores e ao encontrar em si mesmo uma satisfação que de nada mais necessita senão dele próprio (FOUCAULT, 2010, p.167).

Portanto, compreendemos a ataraxia no sentido de autocontrole – ou o que Rodrigues define como momento apropriado, “quando está em condições de resistir aos maus exemplos” – e a autarcia como a autonomia propriamente dita, que Nelson define como “a opção

consciente e voluntária pelo bem" (idem, p. 13). Foucault observa que

A salvação é sempre considerada como uma ideia religiosa. [...] Quando encontramos o tema da salvação no pensamento helenístico, romano, ou no pensamento da antiguidade tardia, vemos sempre a influencia de um pensamento religioso. [...] Não obstante, [...] o essencial, é que, qualquer que seja sua origem, qualquer que seja o reforço que, [...] recebeu da temática religiosa na época helenística e romana, a salvação funciona, [...] como noção filosófica, no campo mesmo da filosofia. A salvação se tornou, [...] objetivo da prática e da vida filosóficas (FOUCAULT, 2010, p.164).

Nos últimos parágrafos do texto *Não tenho culpa que a vida seja como ela é*, Nelson Rodrigues explica que o pessimismo de sua coluna se deve, em primeiro lugar, à matéria prima das histórias ser proveniente da realidade, segundo ele “tão triste e tão feia” (RODRIGUES, 2009, p. 13). Em segundo lugar, a tristeza de “A vida como ela é...” faz parte de seu papel de dramaturgo, pois Nelson defende que “o teatro se reduz ao gênero trágico (idem)” e tem como função social alertar sobre “o dever de participar das desgraças dos outros (ibidem)”.

### **3.4 A enunciação pornográfica**

Segundo Maingueneau (2010, p.69), para ser considerado pornográfico, um texto precisa apresentar determinadas práticas languageiras, referentes aos modos de representação da relação sexual, dos seres desejantes, das consciências focalizadoras e do vocabulário sexualizado:

#### **1 - Exposição e afetos**

A escrita pornográfica deve reunir duas condições: dimensão configuracional (explicitação do ato sexual) e afetos eufóricos (representativos de uma ou várias consciências desejantes). Portanto, as sequências pornográficas se dividem em três modalidades: aquelas

em que o afeto se destaca (deixam de ser pornográficas e passam a ser eróticas); as que privilegiam a descrição; e as que moderam os dois fatores:

- a) Exemplo de escrita, aparentemente pornográfica, em que predomina o lado emocional e não o sexual:

A música me provoca, me eletriza e, atrás de mim, o corpo sarado de Marc irradia um calor de fornalha. Minhas costas o decifram, eu sinto sob minhas omoplatas sua barriga musculosa, a fivela de seu cinto contra minha coluna vertebral e, na altura de minha cintura, a proeminência inocente de sua braguiilha, que eu gostaria de ver explodindo...

Me lembro dele ontem à noite, de seu magnífico caralho procurando Tristan, achando-o, forçando-o... Ah! Eu me deixaria possuir do mesmo modo, se ele quisesse...

Entendo perfeitamente por que eles vivem embalados pela música, os dois. Trata-se de um verdadeiro princípio de cumplicidade. A harmonia, no sentido etimológico do termo. Dizem que isso modera os costumes? Os deles são de uma mansidão que provocaria risos em mais de um cretino. Sem deixar, às vezes, de serem bem rudes...

Agora, mãos diferentes estão pousadas em minhas ancas. Abro os olhos. Tristan está diante de mim, se balançando também, ritmadamente... Até hoje, eu nunca percebera a felicidade de uma maneira tão material, tão tangível, tão ingênua... Filosofia... Um pedaço de presunto é feliz quando está no meio do sanduíche que ele recheia? Sinto a tentação de dizer que sim... (REY, 1996, p.97-98 *apud* MAINGUENEAU, 2010, p.71).

- b) Sequência em que a dimensão configuracional domina:

Uma vez, o banqueiro queria ficar no meio e meter no meu cu, enquanto o jovem metia no traseiro dele; uma vez, com ele sentado em uma cadeira, eu me acomodava sobre suas coxas, e ele metia no meu cu, e o rapaz ficava de pé entre minhas coxas e metia na minha buceta; e o amigo dele ficava manipulando a bunda do rapaz; era assim que nós trepávamos (GALDERISI, 1987, p. 95-96 *apud* MAINGUENEAU, 2010, p.70).

- c) Escrita em que se busca o equilíbrio entre afeto e cena:

Lavou-se o caralho monstruoso; duas ou três putas sustentaram Vitnègre, uma de cada lado, oferecendo-lhe seus peitos; Rosemauve lhe acariciou as bolas e o buraco do cu; Traïdamour estendeu-se no chão, de costas, por

baixo de minha menina ajoelhada, e passou a fodê-la; Mlle. Linguet beijou cinco a seis vezes o grande caralho, correspondendo aos movimentos de seu fodedor. Quando estava para gozar, ela engoliu, fazendo ir e vir o enorme caralho da beira de seus lábios de coral ao fundo de sua garganta acetinada. Gozando, ela mordeu... (BRETONNE, 2005, p.218 *apud* MAINGUENEAU, 2010, p.73).

## 2 – Uma euforia necessária

Percebemos, nas sequências acima, um silenciamento da diferença sexual na questão do surgimento e da satisfação do desejo, visando o estabelecimento da cooperação entre homem e mulher. Entretanto, Maingueneau traz uma sequência de *Os infortúnios da virtude* em que tal princípio não é respeitado, e ainda pode ser classificada como pornográfica:

Antonin me agarra com um braço seco e nervoso, e entremeando suas frases e suas ações com juramentos aterradores, em dois minutos, faz minhas roupas pularem e me expõe nua aos olhos da assembleia.

- Eis aqui uma bela criatura, diz Jérôme, que o convento me esmague se, em trinta anos, eu tiver visto uma mais bela.

- Um momento, diz o guardião, ponhamos um pouco de ordem em nossos procedimentos: caros amigos, vocês conhecem nossas fórmulas de recepção; que ela seja submetida a todas, sem exceção de nenhuma, que durante esse tempo, as três outras mulheres fiquem em torno de nós para atender a nossas necessidades ou para excitá-las.

Imediatamente um círculo se forma, sou levada para o meio, e ali, durante mais de duas horas, sou examinada, avaliada, apalpada por aqueles quatro libertinos, experimentando a cada vez, de cada um deles, elogios ou críticas. A senhora me permitirá, madame, diz nossa bela prisioneira enrubescendo prodigiosamente aqui, poupá-la de alguns dos pormenores obscenos que se observaram nessa cerimônia (SADE, 1966, p.116-117 *apud* MAINGUENEAU, 2010, p.75).

Segundo Maingueneau, o caráter pornográfico do texto acima ocorrerá se o leitor se identificar com o sujeito desejante dominador, no caso, os religiosos devassos.

A dimensão passional torna o dispositivo pornográfico ineficaz. Esse ponto de vista defendido por Maingueneau que, ao citar Molinié:

Com o pornográfico puro, nada de tratamento sentimental, nada de pulsão de destruição, nada de tormentas de ciúme, nada de movimento de posse, nada de dinamismo de morte, nada de deterioração por suspeita – três características da paixão.

O pornográfico é simplesmente corajoso, claro, límpido, em sua repetição indefinida de gestos, do sexo ao olhar: ele é luminoso (MOLINIÉ, 2006, p.76 *apud* MAINGUENEAU, 2010, p.76).

Os critérios apresentados como antipornográficos constituem temas dos textos rodrigueanos, como nos exemplos a seguir, retirados do texto *Vivíssima*, no qual encontramos traços de ciúme e posse:

Faltando uns 15 dias para o casamento, ela crava no peito do noivo, o seguinte pedido: – ‘Deixa que eu te chame de Alexandre, deixa!’ Toma um susto: – ‘Pra quê? E que piada é essa?’ Diva, porém, fora de si, apertou-lhe o rosto entre as mãos e sorveu-lhe a boca, num beijo sem fim. E, depois, dizendo: ‘Alexandre, Alexandre.’ **O pobre diabo sentia que ela estava beijando, através dele, o defunto marido.** Ao se despedirem, Diva insistia: ‘Deixa que eu te chame de Alexandre!’ Fez das tripas coração e admitiu: – ‘Está bem, está bem’ (RODRIGUES, 2009, p.254-256, grifos nossos).

Além de pulsão de destruição e deterioração por suspeita:

Enfim, casaram-se. [...] estão sós, no quarto nupcial. Ela se lança nos seus braços e há um primeiro beijo, depois outro, um terceiro. Súbito, Diva desprende-se com violência. [...] e tem um fundo lamento de mulher: – ‘Não é a mesma coisa. Ninguém beija como meu marido, ninguém’.

Ele estaria disposto a ser chamado de Alexandre o resto da vida. [...] a ser o médium entre a esposa e o marido anterior. Mas o episódio do beijo o alucinou. **Deu-lhe uma raiva cega, obtusa, um ódio contra tudo e contra todos.** Primeiro investiu contra os móveis: afundou o pé no espelho; arremessou pela janela o rádio de cabeceira. Em seguida, virou-se contra a mulher apavorada: – deu-lhe uma surra tremenda. A partir de então, foi amado (RODRIGUES, 2009, p.254-256, grifos nossos).

### 3- Um Focalizador

O autor atribui a uma consciência focalizadora a escolha das cenas excitantes para os leitores, por meio de duas opções:

- Narrador focalizador
- Personagem(ns) focalizador(es)

Conforme Maingueneau (2010, p. 76-86), é preciso analisar como se processa a relação entre mundo representado e enunciação, entre o que é dito e como é dito. Portanto, devem-se observar duas dimensões:

1. A dimensão referencial implica marcadores linguísticos (pessoas, tempos verbais, indicadores de tempo e lugar) observados por meio das questões: o narrador é ator?; a representação é simultânea ou anterior à enunciação?
2. A dimensão modal implica a distância estabelecida entre enunciador e enunciado percebida por marcas de subjetividade (opiniões, sentimentos).

Quando narrador e personagem focalizador são distintos, facilita-se a exposição das cenas, porém, dificulta-se a expressão de subjetividade. Na escrita pornográfica predomina a ênfase na exclamação e termos avaliativos positivos. Pois, o dispositivo pornográfico implica um narrador testemunha que se torna a referência subjetiva da perspectiva que o leitor tende a se identificar.

#### 4 – O vocabulário

Na escrita pornográfica, a regulação da linguagem se exerce pelo desejo sexual. Conforme observamos nos trechos citados de Maingueneau (2010), o léxico se reduz a descrever as partes do corpo e atos sexuais. A palavra tendenciosa torna natural o que é constrangedor na realidade. Portanto, a naturalização é excitante porque transgride.

Entretanto, numa sociedade liberada, o eufemismo aumenta a excitação. Nesse caso, a palavra tendenciosa marca o desejo pelo desvio. Percebemos no trecho da obra de Sade, no qual o personagem focalizador é a vítima, que o eufemismo provoca efeitos de verossimilhança e de excitação.

A enunciação pornográfica privilegia personagens liberados visando mostrar o lado real das coisas por meio de uma linguagem sem preconceitos. Para isso, constrói um mundo simplificado onde o desejo de ambos os sexos é correspondido simultaneamente. A sexualidade pode ser equacionada e resolvida com variáveis que atendem a todos, em todos os momentos.

### 3.5. Algumas análises

#### 3.5.1 Discurso Erótico: “A Morte Pornográfica”<sup>6</sup>

Heliodoro e Odaleia são noivos. Ele é descontraído nos modos e na linguagem, morador da periferia. Ela é refinada na educação, delicada nos gestos e tem uma timidez indicativa de família tradicional. Três dias antes do casamento, o noivo se queixa do

---

<sup>6</sup> 28 de outubro de 1959. (RODRIGUES, 2009, p.40-44).

constrangimento que a diferença entre eles lhe causa. Então pede que ela fale um palavrão, alegando que iriam se casar por isso não deveriam ter pudores entre si. Apesar de chocada com o apelo, a noiva não se exaltou e reagiu desconversando.

Ele teria preferido que, em vez dessa polidez extraterrena, a pequena lhe cuspsisse na cara. Foi para casa numa humilhação atroz. Eis a verdade: - aquela menina, que jamais dera uma gargalhada, fazia-o sentir-se inferior. A pornografia, que ele pedira, seria uma solução igualitária ou, por outra, viria nivelá-los.

A caminho de casa, Heliodoro fez para si mesmo a graça lúgubre: - “Não sei como é que Odaleia tem uma coisa tão deselegante como a saliva!” Mais tarde, no quarto, enfiando-se no pijama, gemia: - “Ah, se ela me dissesse um palavrão!”

No dia seguinte, ele saiu de casa muito cedo. Já de férias no emprego, ia fazer o cabelo para o casamento. [...] mal pôs o pé fora do meio-fio, quando acontece tudo: - um loteação que vinha numa velocidade assassina o apanha, de raspão. [...] Só foi acordar 24 horas depois, no pronto socorro. [...] E mal sabia que o médico chamara os parentes e avisara: - É o fim. [...]

Dir-se-ia que o moribundo precisava de um nome feio para morrer em paz. Mas a pequena resistia. Um tio do rapaz ofereceu-lhe para dizer a pornografia no lugar da noiva. Heliodoro reagiu: - “Quero Odaleia... Um palavrão, diz...” Então, a família fez pressão sobre a pequena. Até o médico pigarreia: - “Escuta, não custa. É o último pedido.” Por fim, com alívio geral, ela decidiu-se. Mas esbarrou com um problema: - qual? – Seu olhar é interrogativo. A mãe a puxa para um canto e sopra a sugestão. Então, a menina volta e diz o nome feio baixinho. O agonizante exige: - “Alto...” Com um leve rubor, Odaleia pronuncia, nitidamente, todas as letras. Ao ouvir, o rosto de moribundo tomou uma expressão de felicidade sobre-humana. Assim morreu (RODRIGUES, 2009, p.40-44).

Apesar do direcionamento do título, com a leitura do texto acima, confirmamos a tese de Maingueneau (2010, p.33-35) de que a literatura costuma se aproximar mais do discurso erótico do que do pornográfico. Pois, enquanto este tem finalidades pragmáticas e mercadológicas, aquele assume uma postura estética e poética por meio de linguagens que enfatizam o deslocamento semântico, o embelezamento da representação, o duplo sentido, a indireção.

Ainda segundo Maingueneau (idem), as diferenças entre pornografia e erotismo são marcadas por polarizações. O pornográfico é distinto pela vontade de verdade por meio de

descrição direta, tendência machista, biologia como norma e grosseria, conforme observamos nas seguintes passagens: “Ele teria preferido que, em vez dessa polidez extraterrena, a pequena lhe cuspsse na cara”; “Não sei como é que Odaleia tem uma coisa tão deselegante como a saliva!”.

O erótico se apresenta, por sua vez, como vontade de nobreza, pela superação das características simplistas da pornografia, valendo-se de polissemia, romantismo, princípios morais como forças educadoras e reguladoras, além da delicadeza, presentes nos trechos a seguir: “Mais tarde, no quarto, enfiando-se no pijama, gemia: - ‘Ah, se ela me dissesse um palavrão!’” e “Então, a menina volta e diz o nome feio baixinho. O agonizante exige: - ‘Alto...’ Com um leve rubor, Odaleia pronuncia, nitidamente, todas as letras.”

Os personagens Heliodoro e Odaleia foram caracterizados de modo a representar o conflito entre pornografia e erotismo. E o mecanismo que equilibra essa luta se encontra na linguagem, pois, segundo Preti (2010, p. 84), o palavrão tem função catártica, proporcionando um relaxamento em relação às pressões sofridas pelas pessoas de todas as classes sociais. Posicionamento semelhante encontramos em Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 377), quando definem o erotismo como a força que move o ser humano, comum à pornografia, à literatura refinada e às relações marcadas por traços espirituais.

### **3.5.2 Discurso obsceno: “Viuvíssima”<sup>7</sup>**

Josué é um solteiro convicto de 45 anos. Apesar de sedutor de mulheres bem mais jovens, encontra-se seduzido por uma senhora de 46 anos, com filhos adultos e viúva, chamada Diva. Durante um ano e meio, Josué tentou conquistar a “mulher difícil” e apaixonada por Alexandre, o finado marido. Após dois anos de namoro recatado, noivaram.

---

<sup>7</sup> Assinado por Suzana Flag em 30 de junho de 1955 (RODRIGUES, 2009, p.250-256).

Faltando uns 15 dias para o casamento, ela crava no peito do noivo, o seguinte pedido: – ‘Deixa que eu te chame de Alexandre, deixa!’ Toma um susto: – ‘Pra quê? E que piada é essa?’ Diva, porém, fora de si, apertou-lhe o rosto entre as mãos e sorveu-lhe a boca, num beijo sem fim. E, depois, dizendo: ‘Alexandre, Alexandre.’ O pobre diabo sentia que ela estava beijando, através dele, o defunto marido. Ao se despedirem, Diva insistia: ‘Deixa que eu te chame de Alexandre!’ Fez das tripas coração e admitiu: – ‘Está bem, está bem’.

Podia ser uma extravagância, que, todavia, apresentava uma vantagem: – ‘Diva pensava no outro, mas beijava a ele.’ Enfim, casaram-se. [...] estão sós, no quarto nupcial. Ela se lança nos seus braços e há um primeiro beijo, depois outro, um terceiro. Súbito, Diva desprende-se com violência. [...] e tem um fundo lamento de mulher: – ‘Não é a mesma coisa. Ninguém beija como meu marido, ninguém’.

Ele estaria disposto a ser chamado de Alexandre o resto da vida. [...] a ser o médium entre a esposa e o marido anterior. Mas o episódio do beijo o alucinou. Deu-lhe uma raiva cega, obtusa, um ódio contra tudo e contra todos. Primeiro investiu contra os móveis: afundou o pé no espelho; arremessou pela janela o rádio de cabeceira. Em seguida, virou-se contra a mulher apavorada: – deu-lhe uma surra tremenda. A partir de então, foi amado (RODRIGUES, 2009, p.254-256).

Esta crônica-conto está relacionada ao episódio presenciado por Nelson Rodrigues, e narrado por Ruy Castro, em que um marido submisso era constantemente maltratado pela esposa. Um dia, cansado da humilhação, bate na esposa e, finalmente, ela o reconhece como homem e passa a lhe respeitar.

Merece destaque o fato de o texto ser assinado por pseudônimo, pois conforme Maingueneau em *Elementos de linguística para o texto literário*, no capítulo sobre a polifonia, discutindo a diferença entre sujeito falante e locutor:

O simples fato de que bem frequentemente os escritores publicam sob um **pseudônimo** é revelador do corte que o discurso literário estabelece entre a instância produtora e a instância que assume a enunciação. Assinar por pseudônimo é construir ao lado do “eu” biográfico a identidade de um sujeito que só tem existência na e pela instituição literária. O recurso ao pseudônimo implica a possibilidade de isolar, no conjunto ilimitado das propriedades que definem o escritor, uma propriedade particular, a de escrever literatura, e de fazer dela o suporte de um nome próprio (MAINGUENEAU, 2001a, p. 87).

Desse modo, o sujeito falante corresponde à pessoa física do escritor ou autor empírico. Enquanto o locutor remete ao narrador enquanto pessoa jurídica, autor institucional. O enunciado estaria mais relacionado ao produtor concreto, à pessoa real que escreveu de fato o texto. A enunciação deriva das questões pragmáticas que constituem o discurso literário, da dimensão transcendental que demonstra seus ideais de beleza, bondade e justiça.

O *archéion* é a transcendentalidade que atribui o estatuto do discurso constituinte no interior do interdiscurso. Os enunciadores se comprometem com seus princípios fundadores para responder quem pode falar e quem deve ouvir, o que falar em tal momento e em tal lugar, quais os gêneros textuais adequados para cada situação.

Segundo Maingueneau (2010, p.25), o texto obsceno visa à transgressão de forma justificada pelas circunstâncias. É uma prática discursiva identitária, pois se fundamenta em valores característicos de determinados grupos. Sua origem está na oralidade, na interação informal entre representantes de comunidades culturais. Por isso, tende a expressar valores politicamente incorretos, ou agressivos a outros grupos.

A obscenidade também tem princípio na convivência dos grupos formados por maioria masculina (MAINGUENEAU, p.26). A fórmula básica implicaria: o contador da história, o ouvinte cúmplice e a mulher agredida. Visando à substituição imaginária do gozo sexual pelo riso, o narrador provoca o humor, o narratário avalia a cena, e a mulher é excluída do diálogo.

Essa fórmula deriva do conceito de chiste obsceno, desenvolvido por Freud em 1905. Enquanto o chiste hostil visa principalmente à agressividade, o chiste obsceno busca o desnudamento:

As esferas da sexualidade e da obscenidade oferecem a maior ocasião para a obtenção do prazer cômico juntamente com uma agradável excitação sexual; pois elas podem mostrar os seres humanos em sua dependência das funções corporais (degradação) ou podem revelar os requisitos físicos subjacentes à proclamação do amor mental (desmascaramento) (FREUD, 1996, p. 207).

O chiste constitui produção verbal que causa riso em seu enunciador à medida que este adota o ponto de vista de observador e não de observado (FREUD, 1996, p. 17). Busca-se uma contradição, algo constrangedor a alguma pessoa ou coisa, e emite-se uma opinião que relativiza o escândalo, ao mesmo tempo, que o expõe.

Em *Viuvíssima*, Josué é o observador que reprimiu seus desejos em relação à Diva, a observada, durante todo o tempo de namoro e noivado, cumprindo todas as condições estabelecidas, esperando que ela cumprisse sua parte na noite de núpcias. Porém, a partir do momento em que ela resiste, alegando que o finado marido é insubstituível, o leitor cúmplice se identifica com a indignação de Josué, justifica a punição recebida por Diva, e instala-se o riso.

O texto obsceno promove a carnavalização literária por meio da troca de papéis, do deslocamento de lugares sagrados e profanos (MAINGUENEAU, p.26). No caso de Josué, o marido inverte a posição dominada e assume a posição dominante no casamento. O filósofo-linguista russo Mikhail Bakhtin afirma que a origem histórica da carnavalização e do discurso romanescos está ligada ao riso e ao plurilinguismo presentes na cultura popular da Antiguidade Greco-Romana. O riso tem o poder de promover a quebra de hierarquia cultural e social nas obras artístico-literárias como forma de resistência da classe popular (BAKHTIN, 2010b, p.371-377).

A consciência artístico-literária dos romanos não concebia uma forma sem o seu equivalente cômico. [...] A literatura romana, em particular a que era inferior, popular, produziu imensa quantidade de formas de travestimento paródico. [...] A cultura européia aprendeu com os romanos a rir e ridicularizar. [...] Deste modo, a Antiguidade, ao lado dos grandes modelos dos gêneros diretos e do discurso direto não-alusivo, constituiu um mundo complexo, rico das mais variadas formas, tipos e variações paródico-travestizantes do discurso indireto e alusivo. (BAKHTIN, 2010b, p.377).

O relato obsceno não focaliza a relação sexual, mas o prazer da transgressão para a

própria satisfação (MAINGUENEAU, p.27). Josué transgrediu a lei imposta por Diva de anular-se para não tomar o lugar de Alexandre, o marido morto. O leitor é interpelado como participante de uma malícia coletiva (MAINGUENEAU, p.27). Esse coletivo costuma assumir discursos de caráter egoísta e irresponsável que se manifestam tanto na história vivida pelos personagens quanto na postura do narrador.

No caso de “Viuvíssima”, precisamos refletir sobre os valores implícitos, pois, se as mulheres aceitam as atitudes de Josué porque consideram a surra recebida como presente por Diva, como manifestação legítima de força; aceitam tais comportamentos como afirmação do marido como homem capaz de oferecer segurança, proteção; o texto constitui apologia à violência contra a mulher.

A esperança na superação da agressividade masculina depende da quebra da oposição binária entre homem e mulher, complexificação do olhar e da atribuição de papéis privados e públicos a ambos os sexos, respeito efetivo aos indivíduos não heterossexuais, integração do sexo a outras atividades humanas.

Conforme Maingueneau (2010, p.132), o discurso obsceno/pornográfico não é a verdadeira sexualidade masculina, e sim uma compensação das angústias causadas pelos combates entre identidade masculina e feminina. A valorização da linguagem politicamente correta demonstra que a obscenidade extrapola o campo sexual. Mas os novos interditos mantêm relação direta com a sexualidade, que reforça o que a sociedade omite (MAINGUENEAU, 2010, p. 132).

### 3.5.3 Discurso pornográfico: “Vendida”<sup>8</sup>

Jandira e Ronaldo são um casal em lua de mel. Ela, oriunda de família rica, acreditava que depois de casada deveria ser sustentada pelo marido; ele abandonou o emprego na véspera do casamento, contando com a ajuda do pai da noiva. Após quinze dias de casados, as expectativas são expostas e frustradas. Confirmada a decisão de Jandira de não pedir ajuda à família, Ronaldo avisa que vai sair, voltará para jantar com visita e tem um plano para conseguir dinheiro. Na volta, apresenta à esposa um senhor chamado Portela. Jandira estranha a forma insistente com que o marido e a visita elogiam sua beleza. Após o jantar, Ronaldo sai para comprar cigarros e deixa a esposa a sós com Portela. Ele se sente à vontade para se aproximar de Jandira, insiste em elogiar a beleza da mulher e começa beijar-lhe as mãos. Assustada, ela corre pela sala e ameaça chamar o marido. Portela não entende e se irrita com a resistência. Então,

Passa-lhe o cheque, que Jandira apanha e examina. Ofegante, não resiste mais; balbucia, no seu assombro: — “Quer dizer que foi ele?... Vendeu-me por cem contos?... E na lua de mel? Cem contos?” Então, na sua fúria meticulosa, rasgou o cheque em pedacinhos e atirou para o ar o papel picado como confete. Portela pergunta: “Que é isso?” E ela:

— Não resistirei mais. Pode me beijar, mas de graça. Vou ser de um, de muitos, de todos, mas não quero custar nada, um tostão, um vintém!

Uma hora depois, aparece Ronaldo. Portela já estava de saída. Jandira leva-o até a porta. E Ronaldo ouviu-a dizer:

— Volte quando quiser, mas de graça. Avise a seus conhecidos que o cão do meu marido não vai ganhar um tostão comigo! (RODRIGUES, 2009, p.150).

Este recorte pode ser relacionado ao trecho do romance de Zola, analisado por Maingueneau em *O Discurso Pornográfico* (2010, p.52), por se tratar de um relato pornográfico sob a forma de elisão de cena:

---

<sup>8</sup> 23 de outubro de 1958. (RODRIGUES, 2009, p.146-150).

Então, como que tomada por uma necessidade de sono, ela se deixou cair sobre o ombro de Henri, ela se deixou levar. Atrás deles, a outra cortina da portinhola escapou da braçadeira.

Quando Hélène voltou, de pés nus, a procurar seus sapatos diante do fogo que morria, ela pensava que eles jamais tinham se amado tão pouco quanto naquele dia (ZOLA, p.359 *apud* MAINGUENEAU, 2010, p.52).

Apesar de não ter sido descrita, a cena foi concluída, cumprindo o contrato tácito do texto pornográfico. Segundo Maingueneau (2010, p.51), entre o momento do reconhecimento mútuo dos parceiros sexuais e a satisfação do desejo, ocorre a cena. Esta não pode ser interrompida antes do orgasmo.

Considerando-se a finalidade do texto pornográfico de representação, não do desejo, mas sim de sua satisfação (MAINGUENEAU, 2010, p.51), do estabelecimento do contrato pornográfico na sentença: “Não resistirei mais [...]” à finalização comprovada em “Uma hora depois [...]”, no espaço em branco entre dois parágrafos, encontramos, de forma implícita, a efetivação do relato pornográfico.

Na frase: “Pode me beijar [...]”, identificamos o princípio de cooperação (MAINGUENEAU, 2010, p.44-45), o qual estabelece o natural como norma, pressupondo que, ao assumir os próprios desejos, os parceiros automaticamente correspondem às expectativas do outro participante da relação.

Os personagens são apresentados sem sobrenome, visando uma identificação universal e a focalização na vida sexual (MAINGUENEAU, 2010, p.63). Exceto Portela, identificado pelo sobrenome para simbolizar a inserção social relacionada ao dinheiro<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> No poema “Quadrilha”, Carlos Drummond de Andrade constrói uma cena semelhante à de Nelson Rodrigues, em relação à utilização de nomes e sobrenomes para ilustrar as diferenciações entre classes sócio-econômicas: “João amava Teresa que amava Raimundo / Que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili / Que não amava ninguém / João foi prá os Estados Unidos, Teresa para o convento, / Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia, / Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes que não tinha entrado na história”. Observemos que nessa “dança”, nessa “formação”, apenas Lili (em geral, apelido) e J. Pinto Fernandes

Nas histórias pornográficas, em geral, as mulheres inexperientes demonstram inibição no início do relato, mas a ajuda de uma mulher vivida ou de um homem sedutor proporciona o resultado esperado, a satisfação do desejo.

Quando as protagonistas são mulheres já iniciadas, como é o caso da personagem Jandira que consumou o casamento na lua de mel, a partir do momento em que aceitam o contrato pornográfico, agem como se não houvessem obstáculos relacionados às diferenças de gênero (MAINGUENEAU, 2010, p.65).

Ao manifestar sua revolta com a atitude do marido: “— ‘Quer dizer que foi ele?... Vendeu-me por cem contos?... E na lua de mel? [...]’”, Jandira decide se vingar: “[...] não quero custar nada, um tostão, um vintém!”. Dessa forma, o relato pornográfico justifica sua legitimidade visando aliviar o sentimento de culpa do personagem e do leitor, como observamos no exemplo retirado de *Cônjuges em Orgia*, em que a protagonista decide se liberar sexualmente após constatar a traição do marido:

É interessante como alguém pode passar, sem escalas, de um estado de espírito para outro. Faz poucas semanas, eu só pensaria com horror numa situação dessas, em sentimentos assim. Hoje, uma espécie de sangue novo estava circulando em minhas veias, trazendo à tona uma espécie de torrente de loucuras e de extravagâncias, como uma bebida forte e atordoante. Atravessei uma espécie de fronteira entre uma terra e outra. Abandonei a antiga casca de minha educação e de meus princípios (CANTERNEUIL, 1976 *apud* MAINGUENEAU, 2010, p.67).

Na sentença “Vou ser de um, de muitos, de todos [...]”, a personagem expressa sua decisão de assumir uma nova vida, caracterizada pela permanente troca de parceiros (MAINGUENEAU, 2010, p.64). O protagonista feminino é típico do relato pornográfico, pois visa aproximar a mulher da sexualidade masculina, pressupondo-se que o homem é “liberado”

---

(sobrenome) não têm nome. O que nos permite dizer que Lili não se casou com alguém (um nome), por amor, mas com um sobrenome, comercial, burguês. Não há amor entre eles; apenas firmaram um contrato casando-se. Cf. SILVA, 2009.

por natureza (idem, p.64-65). Encontramos em Maingueneau um trecho de *Uma mulher muito especial*, no qual a heroína expõe uma libido espontânea que prescinde de envolvimento:

Eu sou uma mulher que foge sem encontrar ninguém. O tirano que carrego em mim, que eu arrasto ao longo de paredes cinza e de janelas fechadas, é meu sexo. Ele me revira o ventre, queima meus passos e vai além de mim [...]. Não ousou olhar para as pessoas, com medo de ser atraída... (CANTERNEUIL, 1976 *apud* MAINGUENEAU, 2010, p.65).

O discurso/estilo pornográfico constrói uma cena por meio da qual se pode falar dos outros e de si mesmo. Os sentidos expressam inversão da ordem circunscrita na imaginação. Desse modo, a pornografia mantém a ordem, legitimando a necessidade de interditos, dos papéis de repressão e fiscalização instituídos socialmente (SANTOS, 2005, p.35). Maingueneau afirma que “a fala se torna, então, estritamente performativa: dizer é fazer” (2010, p.61) e demonstra citando trecho de *O rei das fadas*:

Às cavernas, muito tempo depois, sucederam-se os castelos, para cenas mais íntimas. Eram salões de verão, sombrios e silenciosos. Várias vezes por semana, as primas declaravam, depois da refeição, que tomariam café sozinhas na saleta amarela, e a família não via nisso nada de estranho. Quando eu entrava, elas não lentavam nem a cabeça. Eu punha a bandeja sobre a mesinha de centro diante de suas poltronas e me ajoelhava. Eu tirava meu sexo de minha calça e esperava, porque eram elas que, a partir daquele momento, decidiam o menor de meus gestos. Diante de mim, em voz alta, elas discutiam o que viria a seguir: eu devia tocar punheta com a mão direita, com a mão esquerda, ou com as duas? E faria isso sentado, ajoelhado ou de pé? Ou, ao contrário, iria roçar meu sexo contra o tapete, no pé de uma cadeira, nas cortinas, em cima de uma mesa? (CHODOLENKO, 2001, p.80-81 *apud* MAINGUENEAU, 2010, p.61).

A pornografia é uma forma de consciência que se realiza na imaginação, operando sobre a fantasia de modo transgressor diversificado, conforme o indivíduo que interage com o material pornográfico. Seu estudo pode ser um meio esclarecedor das transgressões que se realizam extraoficialmente. Portanto, a pornografia age na manutenção da ordem e da cultura pelo alívio tensional do conflito entre emoção e razão (SANTOS, 2005, p.36).

A escrita pornográfica se mostra desprovida de censura, mas, conforme Maingueneau (2010, p.66), sua origem está na censura que nega as diferenças comportamentais existentes na forma de lidar com a verdade do sexo por parte de homens e mulheres.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de certa a imagem de “pornográfico” de Nelson Rodrigues, construída por Ruy Castro, no livro *O Anjo Pornográfico*, bem como a caracterização dos conflitos com a sociedade brasileira de sua época, percebemos um simulacro de autor escandaloso. Apesar de fortemente marcado por influência de religiosidade, insistia em representar personagens dominados pelos instintos sexuais e de morte.

Ainda considerando Castro, encontramos indícios de que Nelson Rodrigues ora reforçava seu papel de escritor ofensivo, ora justificava que tal lugar lhe era atribuído devido à incapacidade do público de aceitar suas fragilidades. Quando precisava impor sua originalidade, exagerava nas histórias de adultério, suicídio, assassinato. Para conseguir certo acolhimento, valia-se do humor.

Com a leitura da obra *Não tenho culpa que a vida seja como ela é*, tomando como perspectiva de análise os conceitos de discurso erótico, obsceno e pornográfico desenvolvidos por Dominique Maingueneau (2010), encontramos a predominância de traços obscenos, com algumas variações eróticas e a presença mínima de pornografia, mesmo assim de forma implícita.

Nos textos analisados, confirmamos certa tese de Maingueneau (2010, p.28) de que o relato obsceno não visa à descrição do ato sexual, mas o prazer da transgressão jurídico-religiosa, por meio da destruição simbólica de instituições sérias e sagradas, como o “casamento”. Enquanto a pornografia, pressupondo um leitor desejoso-solitário, incentiva a excitação sexual assumindo a verossimilhança, a obscenidade implica um leitor malicioso-coletivo, adotando o humor como substituto do prazer sexual.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Bernardini [et. al.]. São Paulo: Hucitec, 2010b.

CALDEIRA, Jorge (org.). *Brasil: a história contada por quem viu*. São Paulo: Mameluco, 2008.

CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico: A vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva... [et. al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COSTA, Tiago Leite. *Confissões/Ficções de Nelson Rodrigues* (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: PUC, 2007.

DRUCKER, Claudia. *A palavra nova: o diálogo entre Nelson Rodrigues e Dostoiévski*. Brasília: UNB, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. *A Hermenêutica do Sujeito*. Trad. Márcio Alves da Fonseca... [et. al.]. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Trad. Maria Thereza Albuquerque [et. al.]. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREUD, Sigmund. *Os Chistes e a Sua Relação com o Inconsciente*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HAMBUERGER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da Enunciação*. Trad. Maria Cecília Pérez de Sousa e Silva [et. al.]. São Paulo: Parábola Editorial, 2008a.

\_\_\_\_\_. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. *Elementos de linguística para o texto literário*. Trad. Maria Augusta Bastos de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

\_\_\_\_\_. *Gênese dos discursos*. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008b.

\_\_\_\_\_. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

\_\_\_\_\_. *O Discurso Pornográfico*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MARZANO, Michela (org.). *Dicionário do corpo*. Trad. Lucia Pereira de Souza [et. al.]. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa II*. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 2004.

MOSÉ, Viviane. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Trad. Marcos Fernandes [et. al.]. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1975.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A Musa Carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

\_\_\_\_\_. *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

POSSENTI, Sírio. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.

PRETI, Dino. *A linguagem proibida - um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: LPB, 2010.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RODRIGUES, Nelson. *Não tenho culpa que a vida seja como ela é*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 2007.

SANTOS, João M. L. Nelson Rodrigues: o Anjo não silencia. Mediação do erótico na construção de um discurso sobre o poder. Notas para uma investigação. *Focus: Comunicação, Cultura e Conhecimento*. Recife, v.1, n. 1, out-dez/2005, p.27-38. Disponível em <<http://www.facipe.edu.br/revista/index.php/focus/article/viewArticle/7>>.

Acesso em: 16 abr. 2012.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SILVA, Andréia A. Quadrilha: uma análise da relação poesia e música. In: *Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários*. 3, 2007, Maringá. ANAIS. 2009, p. 138-149. Disponível em <[http://www.ple.uem.br/3celli\\_anais/trabalhos/estudos\\_literarios/pdf\\_literario/014.pdf](http://www.ple.uem.br/3celli_anais/trabalhos/estudos_literarios/pdf_literario/014.pdf)>. Acesso em 4 de julho de 2012.

SOUTO, Carla. *Nelson Rodrigues: o inferno de todos nós*. Araraquara: Junqueira & Marin, 2007.

## **ANEXOS**

## NÃO TENHO CULPA QUE A VIDA SEJA COMO ELA É

Há cerca de um ano Samuel Wainer chamou-me: “Senta aí”, disse-me. Sentei-me. Ele apanhou um cigarro e o acendeu. Antes, afrouxara o colarinho e o nó da gravata. E fez a pergunta:

- Queres fazer uma seção assim, assim?

- Como?

E ele:

- Presta atenção: o negócio é o seguinte.

Comigo já animado, planeja, ainda sem título, “A vida como ela é...” Vou ouvindo e tomando notas mentais. Há muito tempo, ele sonhava com uma seção que fazia falta na imprensa brasileira. Tratava-se de valorizar o fato policial, de dar ao fato policial uma categoria, digamos assim, poética, dramática. Um atropelamento deixava de ser apenas um acidente de trânsito. Passaria a ser uma tragédia, com seu clima específico, o seu grande sopro. Outra hipótese: um suicídio ou um assassinato ou um adultério. Alguém, que seria eu, daria ao fato um novo tratamento. Em vez da fixação rotineira, da reportagem meramente objetiva e convencional – uma penetração mais profunda e uma visão mais poética que jornalística. Em 15 minutos de conversa, deixei-me tocar pelo que a ideia de Samuel tinha de persuasiva, de irresistível. Ele perguntou:

- Você faz um negócio assim?

- Faço.

### O poeta dramático

Assim se resolveu, na redação do *Última Hora*, a criação de “A vida como ela é...” que veio colocar, pela primeira vez, na reportagem policial, um poeta dramático. Pena é que esse poeta dramático fosse, entre tantos mais imaginosos e brilhantes, eu, precisamente eu. Fora esta restrição, de ordem pessoal, considero uma coluna como “A vida como ela é...” imprescindível num jornal. E passo a explicar por quê.

O fato de polícia, seja qual for, representa o grande manancial poético de cada dia. Seja homicídio, cabeça quebrada, atropelamento, adultério, agressão, facada, tiro – não importa. A verdade é que do homicídio ao furto de galinha – a crônica policial tem suas raízes nas grandes paixões humanas, nos problemas eternos do homem. Quando o repórter apura a “Tragédia em Copacabana” – está diante de uma Anna Kariênina. E, então, pergunto: por que ignorar a aura trágica que marca a pecadora da vida real e carioca? Por que negar o valor dramático de um simples atropelamento? Para o jornal, alguns dos maiores dramas do coração humano se resolveriam assim: “Por motivos ignorados, pôs termo aos seus dias, Anna Kariênina, branca, casada, de tantos anos, residente etc., etc.” Quanto a Emma Bovary, teria “ingerido” violento tóxico, sendo o cadáver remetido para o Instituto Médico Legal etc., etc.

Eis por que um dos objetivos desta seção foi de preservar, tanto quanto possível, o nível lírico e dramático de cada acontecimento; de fazer sentir a fatalidade superior e

apavorante que existe mesmo nas simples trombadas de automóveis.

### **Nome e residência**

Continuamos, ainda, com a gênese de “A vida como ela é...” Idealizada a seção, restava criar a sua técnica. De início, resolvi dispensar o “fato do dia”. A força de um acontecimento está, não no mês, dia e hora, mas na sua substância trágica. O episódio de ontem, de hoje, de amanhã comove da mesma maneira. Ele depende de “atualidade”. Assim, “A vida como ela é...” não discrimina os fatos atuais dos outros. Muitas vezes, vou buscar uma história que ocorreu no Rio, mas há trinta anos.

Outra característica da seção: suprimir os verdadeiros nomes e residências de personagens. Meus personagens têm sempre um domicílio vago ou não têm nenhum. Posso admitir a indicação sumária de bairro; de rua, nunca. O que me importa são os atos e, mais que os atos, os sentimentos.

Com a eliminação do endereço e nome reais, a seção atinge, em cheio, um resultado, qual seja o de atenuar a vergonha dos personagens. Ninguém os identificará debaixo do disfarce criado. Só não altero nem falsifico as suas palavras e os seus crimes.

### **Coluna triste**

Enfim, estabelecidos os critérios de “A vida como ela é...”, ela iniciou o seu destino no *Última Hora*. Desde o primeiro momento, apresentou uma característica quase invariável: era uma coluna triste. Impossível qualquer disfarce, qualquer sofisma. Por uma tendência fatal, irresistível, só tratava de paixões, crimes, velórios e adultérios. Criou-se uma dupla situação: sofriam os personagens e os leitores. A princípio, ninguém disse nada. Um mês depois, porém, começaram as reclamações. Os próprios companheiros me chamavam, repetiam:

- Que diabo! Vê se dá um final menos trágico a teu negócio! Todo dia você mata um!

Eu procurava ser jocoso: - “Vou tratar disso.” Sempre que estava escrevendo, na redação, havia quem perguntasse:

- Muita morte hoje?

- Mais ou menos.

Um dia, o telefone bateu. Voz de mulher, perguntando por mim. Atendo e, do outro lado da linha, vem a pergunta:

- É o senhor que escreve aquela seção “A vida como ela é...”?

- Perfeitamente.

Continuou a voz:

- Aqui fala uma leitora. Me diz uma coisa: o senhor é inimigo das mulheres?

Caio, automaticamente, das nuvens:

- Eu, minha senhora?! Pelo amor de Deus!...

A leitora, porém, insiste:

- Então, como é que, nas suas histórias, as mulheres fazem o diabo? Hein?

Estava criado o drama. Na maior das confusões, na mais dolorosa das perplexidades, tentei explicar o equívoco. Lembro-me de que um de meus argumentos foi este: não tenho nada com os fatos, que os fatos ocorrem à minha inteira revelia. Por fim, disse que só me responsabilizava pelos meus próprios pecados e que nada tinha a ver com os pecados alheios. A pessoa desligou e, se não me engano, pouco convencida. A partir de então, as observações não pararam mais. Todos acham “A vida como ela é...” muito triste. Sugerem: “Escreve umas coisas mais alegres!” Explico, em vão, que a minha coluna é assim mesmo, triste por natureza, triste por destino.

### **Drama**

Senão vejamos. “A vida como ela é...” tem suas raízes onde? Nos fatos policiais. É, por sua vez, uma seção de polícia, embora com características próprias. Muito bem. A matéria-prima que necessariamente uso são, e aqui faço dois pontos: punhalada, tiro, atropelamento, adultério etc., etc. Interpelo o leitor: posso fazer de uma punhalada, de um tiro, de uma morte um episódio de alta comicidade? Devo fazer rir com o enterro das vítimas? Posso transformar em chanchada as tragédias cariocas? Parece a mim que não.

Um noivo me faz parar no meio da rua; e diz:

- Seu Nelson, não deixo a minha noiva ler a sua seção.

Delicadamente, pergunto por quê. Ele explica: porque as minhas personagens femininas dão mau exemplo. Eu não entro em discussões, mas fico pensando. Discordo desse ideal de noiva cega, surda e muda diante da vida. Uma moça só deve ser esposa quando está em condições de resistir aos maus exemplos. Considero monstruosa a virtude que se baseia, pura e simplesmente, na ignorância do mal. Cada mulher deveria ter um conhecimento teórico, minucioso, do bem e do mal. Chamo virtude a opção consciente e voluntária pelo bem.

### **O sofrimento**

“A vida como ela é...” se tornou justamente útil pela sua tristeza, imensa e vital. Uma pessoa que só tem uma visão unilateral e rósea, que ignora a face negra da vida, é uma pessoa mutilada. Por outro lado, nego a qualquer um o direito de virar as costas à dor alheia. Precisamos ter, continuamente, a consciência, o sentimento dessa dor. Eu sei que nenhum de nós gosta de se aborrecer. Mais importante, porém, que o nosso conforto, o nosso egoísmo, a nossa frivolidade – é o dever de participar das desgraças dos outros.

E houve, ainda, um episódio que marcou ainda mais a minha coluna. Dias antes de ser iniciada a publicação de “A vida como ela é...” estive, acidentalmente, numa Policlínica. Lá, numa sala apinhada, esperando a vez, estava um menino de 3 ou 4 anos, no colo materno. E, súbito, a criança começa a chorar. Mas seu pranto era diferente: ele chorava pus! Viva eu trezentos anos e terei cravada em mim essa lágrima espantosa de menino. Durante meses eu tive vergonha de mim, da minha pouquíssima alegria, da minha problemática felicidade e,

mais do que isso, vergonha de minhas lágrimas normais e apresentáveis.

E, como se não bastasse a vida mesma, tão triste e tão feia, restaria ainda, para amargurar esta coluna, minha condição teatral. Bem ou mal, sou dramaturgo. E, para mim, o teatro se reduz ao gênero trágico. Acho a peça para rir tão absurda e falsa como o seria uma missa cômica.

13/6/1952

## A MORTE PORNOGRÁFICA

Três dias antes do casamento, Heliodoro vira-se para a noiva:

- Posso te dizer um troço?

E ela:

-Diz.

O rapaz não sabe por onde começar. Finalmente, toma coragem:

- Você tem um defeito.

Faz um espanto discreto:

- Só um? E qual?

Apanha entre as suas as mãos da pequena:

- O defeito de ser perfeita.

Achou graça:

- Pobre de mim! Eu me acho tão normal, tão igual às outras!

Vagamente irritado, insiste: “Igual às outras, vírgula! Como você, nunca vi! Até hoje, desde que te conheço, você nunca usou um termo de gíria!” Suspira:

- Acho gíria tão feio! Tão sem poesia!

### A flor

Era, de fato, uma flor de pequena. Fisicamente fina, ainda o era mais nos modos, nos sentimentos, nas ideias e, em suma, na educação. Tinha inclusive uma saúde delicada, que não resistia a um golpe de ar, a uma mudança de temperatura. Na sua fragilidade intensa, certos perfumes ou certas músicas a faziam desfalecer. O contraste entre ela e o namorado causava mal-estar. Realmente, o Heliodoro criara-se em Vila Isabel; fora um moleque tremendo, de quebrar vidraças, de pular muros e de raspar pernas de passarinho a canivete. Aos 8 anos, assustava a vizinhança com a pornografia de Bocage precoce: - “Que boca suja tem esse menino”, rosnavam as senhoras da rua e do bairro. Tornara-se adulto e não sabia dizer uma frase, sem intercalar três gírias. Pois bem: - e esse rapaz desbocado, inconveniente e suburbano apaixonara-se por Odaleia, que era o oposto. Ele jamais a vira altear a voz, exaltar-se, perder a linha. Na sua espiritualidade requintada, era incapaz de comer pipocas porque achava “pipoca” uma coisa antiestética.

Nas vésperas do casamento, ele resolveu fazer um teste:

- Tu me fazias um favor?

- Qual?

E o rapaz:

- Primeiro, responde: - você faz esse favor?

Vacila. Admite, por fim:

- Faço.

O outro pigarreia, nervoso. Baixa a voz:

- Olha: - diz no meu ouvido, baixinho, bem baixinho, diz um nome feio, diz?

Balbuciou:

- O quê?

Heliodoro poderia argumentar que a linguagem tão asseada da menina, a linguagem tão nobre, de um rigor tão puro, já o exasperava. De resto, jamais a vira num abandono. E imaginava que, na noite de núpcias, ela se comportaria na alcova como na sala de visitas. Insiste, sôfrego:

- Meu anjo, escuta: diz de brincadeira, diz – é uma brincadeira – diz um nome feio, no meu ouvido!

Era uma menina tão correta que não quis fazer uma injustiça. Antes de tomar uma atitude, tratou de certificar-se:

- Você está sugerindo que eu diga uma pornografia? É isso ou entendi mal?

Ele começou a se exasperar:

- Minha filha, sou teu noivo, vou ser teu marido. Deve haver entre nós uma intimidade total. Você entendeu direito: - eu pedi, sim, para você dizer um nome feio, uma pornografia!

Estavam sentados. Odaleia ergueu-se. Apesar do grotesco odioso da situação, não se exaltou como o faria uma mulher vulgar. Discretamente repreensiva, exclamou:

- Oh, Heliodoro!

Ele já avançara muito para recuar. Bate na mesma tecla:

- Coração, sabe o que é que eu penso, às vezes, sob a minha palavra de honra? Que você não é humana. Até hoje eu não te vi dar um espirro, entendeu? E outra coisa: - pode parecer sem cabimento o meu pedido, mas há uma razão: - eu quero sentir que você é como eu, humana como eu, de carne e osso como eu. E, depois, pensa bem: o que é pornografia? Há momentos – não sempre – mas há um momento em que a pornografia é necessária. Diz um nome feio, diz!

Muito nobre, contida e, por assim dizer, hierática, disse apenas:

- Vamos entrar?

Ele teria preferido que, em vez dessa polidez extraterrena, a pequena lhe cuspsse na cara.

### **A catástrofe**

Foi para casa numa humilhação atroz. Eis a verdade: - aquela menina, que jamais dera

uma gargalhada, fazia-o sentir-se inferior. A pornografia, que ele pedira, seria uma solução igualitária ou, por outra, viria nivelá-los. A caminho de casa, Heliodoro fez para si mesmo a graça lúgubre: - “Não sei como é que Odaleia tem uma coisa tão deselegante como a saliva!” Mais tarde, no quarto, enfiando-se no pijama, gemia: - “Ah, se ela me dissesse um palavrão!”

No dia seguinte, ele saiu de casa muito cedo. Já de férias no emprego, ia fazer o cabelo para o casamento. Morava no Boulevard 28 e, mal pôs o pé fora do meio-fio, quando acontece tudo: - um loteação que vinha numa velocidade assassina o apanha, de raspão. Ele foi projetado longe, com espantosa violência: bateu de encontro a um poste e perdeu, instantaneamente, os sentidos. Só foi acordar 24 horas depois, no pronto socorro. Por alguns minutos, teve um fiapo de vida, de lucidez, de sentimento. Via uma porção de caras em volta da cama, inclusive a noiva. Não se lembrava de nada. Parecia perguntar: - “Estou aqui por quê?” E mal sabia que o médico chamara os parentes e avisara:

- É o fim.

Entraram todos. O moribundo vê a noiva e a chama, quase sem voz. Bem-educada até na dor, ela aproxima-se, apanha a mão do desenganado. Ele torce a boca e diz:

- Diz um palavrão, diz o palavrão.

Houve, ali, um espanto; os presentes se olharam. Surpresa, e, ainda assim, contida, ela julga do seu dever explicar:

- Não tem cabimento. Imaginem!

O infeliz tem, no canto, da boca, um filete de sangue; repete o pedido:

- Um palavrão, diz. Um palavrão.

Dir-se-ia que o moribundo precisava de um nome feio para morrer em paz. Mas a pequena resistia. Um tio do rapaz ofereceu-lhe para dizer a pornografia no lugar da noiva. Heliodoro reagiu: - “Quero Odaleia... Um palavrão, diz...” Então, a família fez pressão sobre a pequena. Até o médico pigarreia: - “Escuta, não custa. É o último pedido.” Por fim, com alívio geral, ela decidiu-se. Mas esbarrou com um problema: - qual? - Seu olhar é interrogativo. A mãe a puxa para um canto e sopra a sugestão. Então, a menina volta e diz o nome feio baixinho. O agonizante exige: - “Alto...” Com um leve rubor, Odaleia pronuncia, nitidamente, todas as letras.

Ao ouvir, o rosto de moribundo tomou uma expressão de felicidade sobre-humana. Assim morreu.

28/10/1959

## VIUVÍSSIMA

Aos 45 anos, encontrava-se heroicamente celibatário. E como fosse um conquistador tremendo, os amigos, os conhecidos, os parentes, sugeriam: - “Taí, por que não casa?” Mais do que depressa, Josué batia na madeira: - “Isola! Isola!” – Num cinismo verbal, com muito efeito, ajuntava:

- Esposa, só a dos outros!

Falava assim, da boca para fora. A verdade era muito outra: - não gostava de mulher casada. Dedicava-se, exclusivamente, às solteiras e mocinhas. Piscava o olho e explicava: - “Comigo o negócio é assim! – só tolero mulher de 14 anos.” Riam; ele, mascarando o charuto, derramando cinza pelo tapete, insistia: - “Vai pra palco!”. De certa feita, tomava chope com os amigos, num bar qualquer. Um deles, trincando batatinhas fritas, objetou:

- Alto lá! Uma viúva tem sua graça! Tem, como não?

Josué corroeou-se:

- Viúva? Toma jeito! – e exagerava: - Nem por um decreto! E te digo mais: - a viúva carrega um defunto nas costas! O sujeito tem que fazer sociedade da mulher com o falecido! Espera lá!...

O outro, porém, lambendo os beiços, argumentou profusamente:

- Sim, senhor, perfeitamente. Uma viúva, nova, recente, pintadinha de freira, é uma especialidade!

Josué ergueu-se, enfiou as duas mãos nos bolsos, anunciando:

- Pois eu, cá, fico com meus brotos.

## Nova conquista

Dizem: - “O castigo anda a cavalo!” Foi o que aconteceu com o Josué. Cerca de uns 15 dias depois, era visto, em Laranjeiras, de braço com uma mulher que era o antibroto, por excelência. O amigo, que os surpreendera, foi taxativo:

- Quero ser mico de circo se a Fulana não tem, no barato, uns 40 ou quarenta quebrados. Bonita, vistosa, mas superbalzaquiana.

Mais alguns dias o outro conhecido descobria, num canto da Brasileira, o Josué com uma senhora que devia ser e só podia ser a mesma. Esse amigo, em conversa com o outro, exagerou: - “O Josué só faltava babar como cachorro de desenho animado!” Uma semana depois, alguém trouxe a novidade maior: - ainda por cima, viúva!

## Viuvez

O próprio Josué não saberia explicar o romance. Sempre tivera a ideia fixa da mulher

nova, novíssima e, de preferência, colegial, de uniforme. Súbito, deixa-se fascinar por uma senhora de 46 anos, um ano mais velha que ele, mãe de filhos homens, de filhas casadas. Mas o fato, que ele próprio teve que admitir, era o seguinte: - estava apaixonado. Foi cercado pelos amigos, que o crivaram de perguntas. Sem jeito, coçava a cabeça:

- Sei lá, sei lá! Aconteceu e pronto. Esse negócio de amor é assim mesmo!

- Mas por que foste escolher logo uma viúva, logo uma viúva?

Protestou:

- Ninguém escolhe ninguém. O sujeito gosta sem querer e até contra a vontade.

Um gaiato tentou a blague: - “Quer dizer que vais rachar a mulher com o defunto marido?” Era uma grosseria e Josué reagiu à altura:

- Olha aqui, Fulano: - na próxima vez que você soltar essa piada, eu lhe arrebento a cara, percebeu?

### **Mulher difícil**

Todo mundo pensou que se tratava de uma paixão recente. Engano. Embora não dissesse nada a ninguém, a verdade é que há um ano e meio que, sem prejuízo de outras conquistas, tentava envolver a esplêndida senhora. Mas encontrou, desde o primeiro momento, uma resistência muito séria. Diva (chamava-se Diva) parecia uma viúva alegre. Era, porém, uma alegria de fachada, que escondia uma funda e constante saudade do finado. Josué andou apurando aqui e ali e soube que, de fato, tinha havido, no casal, uma paixão medonha. Tanto que, ao descobrir uma das infidelidades do marido, ela tentara o suicídio, tomando permanganato. E, então, Josué tratou de se aproximar com o máximo de tato. O interessante é que, na primeira conversa que tiveram, Diva foi clara:

- Gosto muito de conversar sobre o meu marido. Digo mais: - só gosto de conversar sobre o meu marido. É o único assunto que me interessa.

Josué inclinou-se, formal:

- Pois não, perfeitamente. E acho muito louvável. Aliás, tudo que interessa a você, também me interessa.

### **O finado**

Josué fez seus cálculos: - “Isso é fricote de viúva. Mas passa.” Durante todo o primeiro mês, ele, de indústria, era quem começava a fazer perguntas sobre o finado Alexandre. E, assim, veio a saber coisas do arco-da-velha. Diva contou-lhe toda a lua de mel, de fio a pavio. Quando ela fazia uma pausa, ele, mais do que depressa, punha mais lenha na fogueira: - “E teu marido era carinhoso?” Diva era premonitória: - “Homem tão carinhoso como meu marido pode haver. Mas, duvido.” Uma vez por outra, numa surda tentação contra esse marido implacável, Josué tentava introduzir um assunto diferente. Sentia, porém, que a bem-amada se desinteressava, ficava distraída, ausente, entediada. E não tinha outro remédio

senão voltar ao único tema que a fazia vibrar. Ao término de um mês, quis segurar-lhe na mão. Só vendo a reação de Diva. Crispou-se, na cadeira:

- Não me toque!

Admirou-se:

- Mas que foi que eu fiz?

Ainda trêmula, com palpitações, Diva explicou:

- Quando você me segurou na mão, eu senti, direitinho, como se estivesse traindo meu marido.

Ponderou:

- Meu anjo, nem 8, nem 80 – e argumentou: - Teu marido não morreu? Então, minha filha. Lembre-se que você é viúva dele, e não esposa. Ninguém é esposa de um morto.

Diva, que chorava, assoou-se no lençinho:

- Talvez seja bobagem minha. Mas não posso, não está em mim!

### **Obstinação**

De 15 em 15 minutos, aumentava o interesse de Josué. Como não adorar uma senhora que se fazia intocável, inatingível? Essa resistência inumana produzia nele uma dupla reação: - de raiva e deslumbramento. Por vezes, na solidão do seu quarto, tinha suas revoltas impotentes: - “É uma mascarada! Uma palhaçona!” No dia seguinte, porém, estava, de novo, diante dela, prostrado em adoração. E o patético é que se tomou de um ódio medonho e inofensivo contra o morto. Quando ela contava as noites de amor que vivera com o extinto Alexandre, Josué experimentava toda a dor, superaguda, do homem traído, passado para trás. Disfarçava, porém – furioso por dentro, sorria por fora. No fim de ano e meio de namoro, ainda não beijava a mão da viúva. Provava: - “Eu devia estar num picadeiro, virando cambalhotas!” Continuavam a só conversar sobre os beijos, os carinhos, que ela recebia do execrável Alexandre. Simulava um interesse imenso. Mais tarde, porém, junto aos amigos, dramatizava ao infinito:

- Qualquer dia, vocês vão me ver, de quatro, uivando à lua! Uivando de ódio contra esse Alexandre! Oh, que bestalhão de tigela! Oh, que cretino de pai e mãe!

### **Vitória**

Mas acabou vencendo pela tenacidade. Em torno de dois anos do namoro mais casto do mundo, ficaram noivos. No dia do pedido oficial, Josué, no seu desejo contido e numa humildade de menino, de colegial, pediu: “Quer me dar um beijinho, quer?” Resposta: “Já, não. Mais tarde.” Apesar da idade, apesar de tudo, Josué teve que trincar os dentes, para não explodir em soluços. Limitou-se a gemer: - “Meu anjo, eu acho que você devia ter pena de mim!” Ela suspirou:

- Espera, primeiro, que eu esqueça o Alexandre. Pra que pressa?

Passou-se o tempo. Faltando uns 15 dias para o casamento, ela crava no peito do noivo, o seguinte pedido: – “Deixa que eu te chame de Alexandre, deixa!” Toma um susto:

- Pra quê? E que piada é essa?

Diva, porém, fora de si, apertou-lhe o rosto entre as mãos e sorveu-lhe a boca, num beijo sem fim. E, depois, ainda continuou, dizendo, num desvario: “Alexandre, Alexandre.” O pobre diabo sentia que ela estava beijando, através dele, o defunto marido. Ao se despedirem, Diva insistia: - “Deixa que eu te chame de Alexandre!” Fez das tripas coração e admitiu: - “Está bem, está bem.” Podia ser uma extravagância, que, todavia, apresentava uma vantagem: - Diva pensava no outro, mas beijava a ele.

### **Noite de amor**

Enfim, casaram-se. Cerca de meia-noite, estão sós, no quarto nupcial. Ela se lança nos seus braços e há um primeiro beijo, depois outro, um terceiro. Súbito, Diva desprende-se com violência. Aperta a cabeça entre as mãos e tem um fundo lamento de mulher:

- Não é a mesma coisa. Ninguém beija como meu marido, ninguém.

Ele estaria disposto a ser chamado de Alexandre o resto da vida. Estaria disposto a ser o médium entre a esposa e o marido anterior. Mas o episódio do beijo o alucinou. Deu-lhe uma raiva cega, obtusa, um ódio contra tudo e contra todos. Primeiro, investiu contra os móveis: afundou o pé no espelho; arremessou pela janela o rádio de cabeceira. Em seguida, virou-se contra a mulher apavorada: - deu-lhe uma surra tremenda. A partir de então, foi amado.

Suzana Flag, 30/6/1955

## VENDIDA

No telefone, a mãe perguntava:

- Como é, minha filha? Tudo bem?

Jandira desmanchou-se no telefone:

- Ah, mamãe! Se eu soubesse que era tão bom já tinha me casado há mais tempo!

A velha, que se chamava Isaura, D. Isaura, suspira:

- Benza-te, Deus! – pausa e pergunta: - Outra coisa, teu marido já está trabalhando?

Toma um susto: - “É mesmo!” Riu, no telefone: - Mamãe, eu me sinto tão feliz, mas tão feliz, que nem me lembrei que Ronaldo tem emprego, trabalha, precisa ganhar a vida!

D. Isaura geme: - “Pois é! Infelizmente, não se pode viver só de amor!” E ela: - “É pena, mamãe! É pena! Se eu pudesse, continuava nessa vidinha até morrer!” Ao sair do telefone, Jandira vem até a escada e grita para o alto:

- Meu amor, quer descer, meu amor?

## Boa vida

Estavam casados há 25 dias e justiça se lhe faça: - não se podia desejar uma lua de mel mais linda e mais perfeita. Que faziam os dois, ali, encerrados, como num claustro? Carinho, só carinho, nada mais que carinho. Ele, um belo rapaz, atlético. Jandira o vira pela primeira vez no vôlei de praia e a impressionara o busto moreno e largo, que lembrava os havaianos de fita de cinema. Ela, Jandira, uma filha de pai rico, criada com muito mimo e muito luxo. Apaixonara-se pela primeira vez e com uma violência desesperadora. Tudo fora fácil e rápido: - namoro, noivado e, por fim, o casamento de grande pompa. Há vinte dias que viviam imersos numa lancinante felicidade e, quando o marido desceu, de pijama e chinelos, Jandira o recebeu com a pergunta:

- Meu filho, e teu emprego?

- Que emprego?

E ela:

- O teu, ora! Quantos dias te deram de licença?

Novo bocejo:

- Meu anjo, eu não te disse, mas acontece o seguinte: na véspera do casamento, eu me despedi.

Vira-se, atônita: - “Por quê?” Ronaldo acende um cigarro:

- Briguei lá.

Jandira senta-se, apavorada. Começa a fazer perguntas: - “Mas vamos viver de quê? De brisa? E por que é que você não contou?” Levanta-se e vem beijar a esposa:

- Você está fazendo um bicho de sete cabeças. Afinal de contas, teu pai é rico e...

Jandira corta:

- Mas não vamos viver às custas de papai, o que é que há? Papai é duro na queda e, além disso, tenho o meu brio. Posso pedir a qualquer um, menos a papai.

Continuaria falando se ele, de repente, não lhe fechasse a boca com um beijo tremendo. Em seguida, carregou-a no colo e ria ainda:

- Está tão bom assim. Não está? Confessa. Está sim!

E, quando Ronaldo deu-lhe um novo beijo, eletrizou-se de volúpia, nos seus braços. Pedia:

- No pescoço, não! Eu tenho cócegas! No pescoço, não!

### **Cinismo**

Mas, no dia seguinte, depois do café da manhã, volta-se para a garota:

- Olha, acabou-se meu dinheiro. E o jeito é recorrer a teu pai.

Jandira pulou: - “A meu pai, nunca, e tira isso da cabeça! Nem morta, ouviu? Nem morta!” Quis argumentar: - “Mas que é que tem? Tão natural! Um homem que não sabe como gastar o dinheiro! E se ele dá fortunas às amantes, por que não iria dar algum à filha?” A outra exaltou-se: - “Esqueça meu pai! Tenho meu orgulho, graças a Deus, e não vou mendigar nada com a minha família!” Espantado com a violência da esposa, apanha outro cigarro. Levanta-se, vai até a janela e volta:

- Bem – admite -, já vi que tenho de me virar.

A mulher, ainda exaltada, diz:

- Arranja outro emprego! Emprego, papai arranja, talvez arranje. Dinheiro é que não.

Há um silêncio. Por fim, Ronaldo levanta-se:

- Vou sair. E olha: - hoje, temos visita para o jantar. Bolei um golpe genial.

Subiu para o quarto. Quando voltou, já pronto, perguntou:

- Quer dizer que você não pede a seu pai? Nem hoje, nem nunca?

- Nem hoje, nem nunca!

Saiu, depois de avisar:

- Vou buscar o dinheiro.

### **A visita**

Chegou com um senhor, meio claro, já barrigudo. Apresentou:

- Portela, conhece minha mulher?

O outro inclinava-se:

- Muito prazer – e insistia: - Satisfação.

Jandira sorria: - “Da mesma forma.” Quando sentaram-se para o jantar, Ronaldo pergunta ao Portela: - “Não é o que eu te dizia? Linda, não é?” Portela, admitia, com o olho rútilo:

- Realmente, uma beleza. Uma das senhoras mais bonitas que eu vi em toda a minha vida.

Surpresa e constrangida, ela não entendia esse tom direto e brutal. Depois do jantar, Ronaldo vira-se para a mulher: - “Vou descer para comprar cigarros. Faz companhia ao Portela.” A sós com o visitante, senta-se. Ele puxa a cadeira para perto dela; baixa a voz, sôfrego:

- Sabe que eu não podia imaginar que você fosse tão linda?

E, rápido, antes que ela pudesse evitar, apanha as mãos de Jandira e beija uma e outra. A pequena, desprende-se, com violência: - “O que é isso? O senhor está louco? Largue-me! Chamo meu marido!” Portela continua:

- Você vale os cem contos que seu marido pediu! Vale! E até mais!

Persegue-a pela sala. Atrás de um móvel, ela está desatinada: - “Meu marido parte-lhe a cara!” Fora de si, ele berrou:

- Que palhaçada é essa? Seu marido disse que por cem contos... Cem contos por uma hora com você... E vale... Seja boazinha! Eu trouxe o dinheiro! Olha aqui o cheque!

Passa-lhe o cheque, que Jandira apanha e examina. Ofegante, não resiste mais; balbucia, no seu assombro: — “Quer dizer que foi ele?... Vendeu-me por cem contos?... E na lua de mel? Cem contos?” Então, na sua fúria meticulosa, rasgou o cheque em pedacinhos e atirou para o ar o papel picado como confete. Portela pergunta: “Que é isso?” E ela:

— Não resistirei mais. Pode me beijar, mas de graça. Vou ser de um, de muitos, de todos, mas não quero custar nada, um tostão, um vintém!

Uma hora depois, aparece Ronaldo. Portela já estava de saída. Jandira leva-o até a porta. E Ronaldo ouviu-a dizer:

— Volte quando quiser, mas de graça. Avise a seus conhecidos que o cão do meu marido não vai ganhar um tostão comigo!

23/10/1958