



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Jornalismo

A verdade e A mentira

O folhetim lítero-jornalístico de Nelson Rodrigues

Eduardo Barretto de Carvalho Milaré Fernandes

Brasília, dezembro de 2014



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Jornalismo

A verdade e A mentira

O folhetim lítero-jornalístico de Nelson Rodrigues

Eduardo Barretto de Carvalho Milaré Fernandes

Monografia apresentada ao Curso de Jornalismo da Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social.

Orientador: Paulo Paniago

Brasília, dezembro de 2014



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Jornalismo
Trabalho de conclusão de curso

—/—/—

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Paniago (Orientador)

Prof. Dr. Sérgio de Sá

Prof. Dr. Luiz Martins

Prof. Dr. Gilberto Costa (Suplente)

Brasília
Dezembro de 2014

*A Mainha, Pai, Dedê,
Euclides de Carvalho Rios (in memoriam),
Tio Beto
e toda a minha família.*

Agradecimentos

De prima, agradeço silenciosa e intensamente a Deus. Ele olha sempre por meus caminhos, abençoa-me, perdoa-me, me acorda todos os dias, e crê em mim incondicionalmente, com muito mais força do que eu consigo crer n'Ele. Obrigado à minha mãe do Céu, Nossa Senhora, pela intercessão e pelo amor puro com que me acolhe.

Obrigado à minha família. Obrigado a minha mãe Maria do Carmo, por me incentivar silenciosamente, pelo carinho, pela sensibilidade, pela determinação, por dizer “não tem nada não” quando sinto que alguma situação é irreversível. Por emocionar-se com minhas humildes conquistas. Obrigado a meu pai Onivaldo, que no serviço de bastidores deixa tudo como deve ser. Obrigado pelas cobranças duras, pelos choques de realidade, pelas descontrações inesperadas, pelo carinho filial, pela retidão. Obrigado a minha irmã Caroline, pela parceria, pelo cuidado, pelo carinho, pelo coração puro e enorme. Obrigado pela preocupação comigo. Vocês três me fazem muito feliz e tenho um amor inenarrável por vocês.

Obrigado à minha família que não mora sob o mesmo teto que eu. Tio Beto, Vovó Lila, Vó Ofélia, Vô Tonho, Renan, Thiago, Tio Paraíso, Karla, Tio Zé, Matheus, Marcela, Tia Penha, Tio Bolívar e todos. A todos os que não estão mais conosco nesta vida, em especial Vovô Euclides, Tio Osmar e Tio Eli. Obrigado à minha família sem laços sanguíneos comigo: meus verdadeiros amigos, que sempre esperaram por mim. Hermano, Isabella, Ivi, Jéssica, Renan, Yan.

Obrigado a Paulo Paniago, meu orientador. Obrigado pelo impulso, pela confiança, pela sabedoria, pela inventividade, pela veia questionadora, pelo texto lapidado. Obrigado a Luiz Martins, que no primeiro semestre me disse que na vida temos muito a conhecer, mas sobretudo o *Direito de Sonhar*. Obrigado a Sérgio de Sá, pelo pragmatismo, pela confiança, pelas profundas lições, pelo humor infame, pela sabedoria, pela ciência. Obrigado a Júnior e Seu Isaías, funcionários da Faculdade de Comunicação pelos quais nutro muito carinho.

Obrigado ao Movimento Empresa Júnior, que me ensinou lições profissionais e pessoais imensuráveis. Minha maior sala de aula na universidade. À Facto – Agência de Comunicação, lugar extremamente querido, minha segunda casa por 30 meses, à

Federação de Empresas Juniores do Distrito Federal – Concentro. Obrigado por todas as pessoas inesquecíveis, as oportunidades, os aprendizados, as emoções.

Obrigado à Universidade de Brasília, terra propícia à liberdade, à democracia, ao sentimento de mundo, às oportunidades, à vida real, ao ensinar-a-correr-atrás, ao superar, ao saber, ao sonhar, ao festejar.

O que detém um homem que pode rir de falar a verdade?

HORÁCIO

Eles amam a verdade quando ela se revela, e eles a odeiam quando ela os revela.

SANTO AGOSTINHO

Que é a beleza? Não é luz nem tampouco noite. Crepúsculo; um engendro de verdade e mentira. Uma coisa híbrida.

GOETHE

Resumo

Resumo: Este trabalho pretende analisar o romance *A mentira*, de Nelson Rodrigues, publicado originalmente como folhetim no semanário *Flan – O jornal da semana*, em 1953, e em livro em 2002. Para introduzir o primeiro romance em que Nelson Rodrigues não lança mão de pseudônimo, fez-se uma pesquisa sobre o surgimento do folhetim na Europa do século XIX, como o gênero influenciou o jornalismo e a literatura, e de que modo estes dois podem dialogar. Além disso, estudou-se como leituras são apreendidas, bem como quais são alguns dos desafios do jornalismo para este milênio; de que modo a trajetória de Nelson Rodrigues revela sua genialidade e explica o Nelson romancista, e de que forma todas essas questões podem relacionar-se com *A mentira*.

Palavras chave: Nelson Rodrigues, folhetim, literatura, jornalismo, romance

Abstract: This paper intends to examine the Nelson Rodrigues's novel *A mentira*, originally published as a *feuilleton* in the weekly newspaper *Flan – O jornal da semana* in 1953, and as a book in 2002. In order to enter the first novel in which Nelson Rodrigues does not use of a pseudonym, a research on the emergence of the *feuilleton* in nineteenth-century Europe was made, as well as a gaze at the genre's influences on journalism and literature, and how these two can talk. Thus, it was studied in which circumstances readings are reaped, and what are some of the challenges of journalism for this millennium; how Nelson Rodrigues's path reveals his genius and explains the novelist Nelson, and also how all these issues may be related to *A mentira*.

Keywords: Nelson Rodrigues, *feuilleton*, literature, journalism, novel

Sumário

Apresentação.....	11
Referencial teórico-metodológico.....	15
1. Palavra escrita, palavra lida.....	19
1.1 Preto no branco.....	19
1.2 Letras em afluência.....	22
1.3 Ver para ler.....	23
1.4 <i>Lead</i> : do helênico ao anglo-saxão.....	25
1.5 Texto em dimensão.....	28
2. Folhetim: frutinha de nosso tempo.....	30
2.1 História inacabada: continua... ..	30
2.2 A ascensão burguesa.....	30
2.2.1 Paris é uma mudança: panorama.....	31
2.3 Da torre de marfim aos lares: da nobreza à burguesia.....	36
2.4 Novo palco, novos roteiros: <i>feuilleton</i>	37
2.5 Agradar uma multidão.....	42
2.6 Folhetim tupiniquim.....	46
2.7 Lição de hoje: ditado.....	47
2.7.1 Lições do Velho Mundo.....	48
2.7.2 Declínio relativo da escravidão.....	49
2.8 Pó de plim-plim.....	49
3. Os pais do mestiço: jornalismo e literatura.....	52
3.1 Jornais e livros na mesa.....	52
3.2 A contaminação saudável.....	53
3.3 Jogo de soma zero: aqui e agora.....	57
3.4 Valor-notícia com valor estético.....	58
3.5 Previsão de mídia fechada.....	59
3.6 Tempos extremados.....	60
3.7 Ponto fora da curva.....	62
3.8 Extirpar partes do corpo.....	64

4. A mentira em análise.....	67
4.1 Do gênio dos palcos ao romancista disfarçado.....	67
4.1.1 Penúria, recato, temor	68
4.1.2 A aceitação da angelicalidade.....	70
4.1.3 Nome falso, dom verdadeiro.....	72
4.2 Interpretar com cautela.....	73
4.3 <i>Flan</i> : propagandas, design e ideias.....	74
4.4 <i>A mentira</i> em panorama.....	77
4.5 O título inquiridor.....	77
4.6 Encarar o precipício.....	78
4.7 No princípio era a mentira.....	79
4.8 Narrador presente.....	81
4.9 Cena do crime.....	84
4.10 Como eu vos tenho mentido.....	85
4.11 A vida como ela é.....	86
4.12 Dr. Maciel: o grande pai.....	87
4.13 Dona Ana: santa do pau oco.....	94
4.14 Flor de obsessão.....	99
4.15 Lúcia: inculta e bela flor.....	101
4.16 O veredicto.....	106
Considerações finais.....	110
Referências bibliográficas.....	112
Anexos.....	118

Apresentação

O momento em que se passa a ter noção de que se tem consciência pelos próprios atos é revelador. Pelo menos o foi para mim, aos seis anos, de forma clara. A primeira imagem que me vem é o chão do pátio do meu colégio, no primeiro dia de aula da primeira série. Eram muitos materiais novos na mochila, muito mundo para se entender.

Nessa época, eu morava no apartamento imediatamente em cima ao da minha vó, e neste costumava passar as tardes. Era um apartamento do começo de Brasília, anos 60, um dos primeiros prédios da quadra. Quente de dia; frio de noite. Quanto mais tempo passou, mais as coisas ficaram do mesmo jeito, mais a poeira baixou e fixou-se. Tapetes, sofás, livros, móveis, toca-discos, armários... tudo do mesmo jeito.

De alguma maneira, todo esse apreço por coisas mais velhas – músicas, livros, amigos e até jeito de escrever – foi confundindo-se com meu gosto, até que um virou o outro. As páginas amarelas de livro e seu cheiro não eram nada bons a minhas fortes alergias, mas a estante de livros era digna de admiração por tempos e tempos, como um belíssimo quadro. As tipografias antigas, as capitulares, as cores sisudas contrastando com lombadas escarlates, letras douradas, grafia antiga – *flôres* –, hino nacional quase sempre no começo dos volumes.

O menino alérgico que ia dormir com olhos anestesiados por ler livros vetustos – aí o gosto por palavras antigas – virou torcedor fanático do Fluminense, e os momentos epifânicos ao ver o time entrar em campo, ao gol, aos acréscimos, aos escanteios chorados, ao pó de arroz na arquibancada, ao grená... começaram a ser traduzidos por um Nelson Rodrigues.

Ele dizia que existia um Sobrenatural de Almeida – entidade futebolística –, um Gravatinha – que só assistia aos jogos que o Flu ganhava –, que o Fla x Flu começava 40 minutos antes do início, que os tricolores mortos saíam de suas tumbas se fosse preciso, que o jogo era de uma complexidade shakespeariana, que a seleção brasileira podia ganhar a Taça do Mundo, que o primeiro tricolor do Brasil tinha vocação para a eternidade, que o resto era time de três cores, que os outros eram grandes, mas o Flu era enorme.

Estavam postos os ingredientes na pia de mármore frio da casa da minha vó, em meio aos armários rubros e a um dia nublado e frio lá fora, depois do cobogó. Restava o

tempo encarregar-se de bater, untar, assar... e preparar. Não se sabem mais minúcias, afinal o cozinheiro era experiente, irônico e astuto. Passou do ponto no gosto por ler e escrever, confeitou demais, e deixou muita coisa crua por dentro. O menino de 21 anos é o de seis, olhando para o chão do pátio da escola pensando no tanto de coisa que ainda tem para aprender. É o menino que sonha com só uma obrigação quando estiver aposentado: ir todos os dias à biblioteca.

Se o Fla x Flu começa 40 minutos antes do apito do juiz, sem aviso prévio, talvez esta monografia tenha começado anos antes do meu oitavo e último semestre – de graduação – na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. Na preferência por “beque” a “zagueiro”, por “córner” a “escanteio”, por humanas a exatas, pelo jornal impresso ao online, pelos floreios à exatidão.

Creio que devemos aprender sempre a interpretar. Textos, placas de trânsito, nuvens, gestos, músicas, expressões faciais... e foi neste ponto que concentrei esta monografia: interpretar um romance de Nelson Rodrigues. “Ele tem romance?”, perguntavam-me, e a cada vez que isso acontecia, eu tinha mais certeza de que fugia da unanimidade burra. Por que não o teatro, ou a crônica de Nelson? Pois acredito que ele é muito mais do que esses dois gêneros.

Para completar a carreta, um romance que saíra em um jornal, picado, capítulo por capítulo. *Folhetim*. Gênero por excelência esquecido nos porões. Influências no romance. Nelson lançou *A mentira*, romance, em modo e conteúdo de folhetim – romance-folhetim, portanto. No século XIX, o mesmo romance e o folhetim viveriam em fronteiras.

Se o jornalismo literário tem pouca bibliografia, o folhetim tem quase nenhuma. E quanto mais distante eu ficava da terra firme, do seguro, mais eu me aproximava do trabalho pretendido. Não encontrei trabalho científico algum sobre a literatura de Nelson Rodrigues no campo da Comunicação. Mais de 95% dos trabalhos que consultei são das Letras, e o restante é da História ou Artes Cênicas. Isso foi mais uma motivação para mim: avistar seixos sem caminhos traçados. O risco de se perder é maior, mas vale o risco da ciência, que mesmo assim serve de lição para a formação do espírito científico, diz Gaston Bachelard, conforme mostrou em *A formação do espírito científico*. De algum jeito, um bocado de literatura, história, prudência, jornalismo e canja de galinha podem não fazer mal a ninguém.

Jornalismo e literatura conviviam tão próximos, no mesmo suporte, nas mesmas tintas... natural para Nelson Rodrigues, que é híbrido por natureza. É brasileiro. Cronista, contista, romancista, dramaturgo, escritor, jornalista... é sempre um por todos. Também acredito na hibridização, nos papéis da literatura e do jornalismo, na crítica mordaz – apurada, lapidada, estética, somente escrita – quando necessário. Literatura em jornal, jornalismo em livros. Por que não?

“Você vai analisar um livro na monografia de jornalismo?” Sim. “Com que ferramentas?” Com as que tenho, e as que conseguir incorporar. “Você vai escrever uma monografia?” “Com que ferramentas?” Para todas as perguntas a resposta haveria de ser a mesma. Eu iria tentar. O principal não seria me enfiar em amarras teóricas, mas ampliadores de horizontes. Não em lentes tele, mas em grandes angulares, olhos de peixe. Se possível, uma de 360 graus com funções de telescópio. “Que tristes os caminhos se não fora a presença distante das estrelas”, diria Mário Quintana.

Procurei pesquisar de que forma jornalismo e literatura podem conversar, fazer fronteiras permeáveis, ensinar um ao outro; de que forma o folhetim se fez gênero híbrido, e como isso afetou o jornalismo e a literatura; como a leitura, seja qual for o conteúdo, é apreendida, e como o leitor estabelece contratos com o escritor da mensagem; como o jornalismo deste milênio enfrenta os desafios; como telenovelas e teatro estão interligados a Nelson; contextos artísticos, históricos, sociais, políticos; e várias outras relações que pretendem desembocar em uma análise de *A mentira*, romance-folhetim escrito por Nelson Rodrigues em 1953, publicado semanalmente em *Flan – O Jornal da Semana*.

Boa parte das relações mais frutíferas de ideias a que consegui chegar nesta monografia me ocorreram quando não estava estudando; o livro de que mais utilizei foi encontrado na biblioteca por engano; um considerável naco dos destaques do estudo foi encontrado de modo inesperado durante a labuta, em momentos memoráveis e cheios de sensações boas; as horas mais produtivas foram as em que faltava tempo. Em suma, um trabalho feito por um ser humano com a melhor das intenções, tentando fugir da idiotice da objetividade, do óbvio ululante. Se não consegui, sei que estou mais perto do que estava, e perto e longe são medidas relativas. Ainda bem.

Talvez alguma contribuição desse recorte virá. E se ela for mínima, ínfima, uma partícula de pó de arroz na chuva do Maracanã, já estarei com o coração cheio de gratidão e as mãos em prece.

Referencial teórico-metodológico

Para este trabalho, a principal medida é o livro *A mentira*, lançado em 2002 pela editora Companhia das Letras, em edição inédita – 49 anos depois de o romance ter sido publicado em jornal. Para balizar contextos, a vida de Nelson também foi examinada, principalmente em *O anjo pornográfico*, biografia escrita por Ruy Castro, e o livro de memórias autobiográfico *A menina sem estrela*. Como acabei de fazer, para cada grande área do trabalho vou elencar as duas principais obras que me referenciarão.

Outra seara explorada foi a da ficção, da narratologia, da personagem, da literatura em si, da interpretação. *A personagem de ficção*, de Antonio Candido, e *Introdução à análise do romance*, de Yves Reuter foram obras dignas de nota para esta monografia.

Já no campo do folhetim, destaco *Folhetim: uma história*, de Marlyse Meyer, e a tese de mestrado em Letras da USP *Os folhetins de Nelson Rodrigues: um universo de obsessões em fatias parcimoniosas*, de Sandra Maria Pastro.

Para as relações entre jornalismo e literatura, acentuo *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*, organizado por Gustavo de Castro e Alex Galeno, e *O jornalismo como gênero literário*, de Alceu Amoroso Lima.

Destaco na parte de jornalismo, *The changing business of journalism and its implication for democracy*, organizado por David A. L. Levy e Rasmus Kleis Nielsen, e o artigo *Retórica, Grécia e Roma Antigas: vestígios da futura linguagem jornalística*, de Francisco José Castilhos Karam.

Para traçar contextos históricos, ressalto *Era dos extremos*, de Eric Hobsbawm, e *Imprensa e ficção no século XIX: Edgar Allan Poe e a narrativa de Arthur Gordon Pym*, de José Alcides Ribeiro.

Nas mudanças históricas e mídia, me vali principalmente de *Os meios de comunicação como extensões do homem*, de Marshall McLuhan, e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin.

Já nos contextos literários, saliento *Literatura brasileira: tempos, leitores e leituras*, de Maria Luiza M. Abaurre e Marcela Pontara, e o artigo *Panoramic Literature in 19th Century Paris: Robert Macaire as a Type of Everyday*.

Livros de ficção também foram citados para efeitos comparativos, como *Zen e a arte da manutenção de motocicletas: uma investigação sobre valores*, de Robert M. Pirsig, e *Cai o pano*, de Agatha Christie.

Na seara da bibliografia sobre telenovelas, enfatizo *A telenovela*, de Samira Youssef Campedelli, e *O fascínio de Scherazade: os usos sociais da telenovela*, de Roberta Manuela Barros de Andrade.

Literatura e jornalismo sempre estiveram juntos, de alguma forma. Seja por escritores-jornalistas, pelo jornalismo literário, pelo Novo Jornalismo, por literaturas realistas, por reportagens zelosas com a forma. No fim, o que vale é transmitir bem a mensagem, e esta não pede código de barras para ser lançada. Quanto mais híbrida melhor, penso.

Rildo Cosson, literato brasileiro, vale-se de duas metáforas para ilustrar a literatura e o jornalismo em *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*, organizado por Gustavo de Castro e Alex Galeno. A primeira seria o “jardim da imaginação”, e o último, o “império dos fatos” (COSSON *apud* CASTRO e GALENO [orgs.], 2005: 58). Para simbolizar o hibridismo, mas com um novo olhar, “o império foi contaminado pelo jardim da imaginação”, em evidência “inelutável”. Mas a ideia de contaminação difere da que é tida em relação a epidemias indesejadas. Deve-se, ao contrário, buscar uma epidemia.

Esse outro sentido pode ser delineado a partir de um dos significados da palavra contaminação ainda no latim. Entre os romanos, a contaminação era também usada como uma explicação para as relações de empréstimos e apropriação entre a comédia latina em construção e a comédia grega já estabelecida. [...] O termo era usado para indicar mais que um relacionamento espúrio, pois havia também o sentido da mistura do conhecido para gerar o novo. A *contaminatio* era uma forma de assegurar uma nova existência, uma estratégia empregada para construir um novo texto e através dele uma nova cultura. (COSSON *apud* CASTRO e GALENO [orgs.], 2005: 69)

Procurei fazer uma análise do romance-folhetim de Nelson Rodrigues tendo essas leituras mencionadas como parte do guarda-chuva teórico que abrangeu minha pesquisa, que tem o intento de transbordar a leitura que um leitor comum faria, sem preocupações, por entretenimento.

Redigi o trabalho em ordem muito parecida com a que aqui está, à exceção da apresentação, referencial teórico-metodológico e considerações finais. Cada parte era feita independentemente.

Mesmo que o trabalho aborde muitos temas e seja amplo, a intenção foi dar o máximo de ferramentas interpretativas ao leitor, em uma análise ao alcance de uma apreensão dos temas discutidos. Em vez de ser um estudo muito específico sobre literatura e jornalismo, por exemplo, optei pelo caminho mais largo – e mais custoso de abraçar – por entender que há muitas relações que seriam deixadas de fora.

Ignorar a relação do folhetim com a novela, por exemplo, pode custar além de pontes não perpassadas, o interesse do leitor, que quer ver impactos cotidianos do que lê. Por isso, procurei fazer metáforas de futebol, música e meios de comunicação, sabendo que são condizentes com o universo rodrigueano.

Tive acesso a todas as edições digitalizadas de *Flan* na louvável iniciativa da Hermeroteca Digital Brasileira, no sítio da Biblioteca Nacional Digital do Brasil (ver anexos). Da mesma forma, consultei o acervo digital do jornal *O Globo* e o do *Última Hora*, este por iniciativa nobre do governo de São Paulo.

Ainda, pretendi, seguindo o rigor das regras para estudos científicos, fugir da linguagem pasteurizada científica, e também da extremamente poética. Busquei um meio termo, almejando como mais relevante ponto a compreensão e apreensão possível da minha mensagem.

A divisão dos tópicos também não está hermética, por ter ciência de que dois temas podem coexistir com um mesmo título, e as transições entre as nuances de um mesmo intertítulo, por exemplo, deixam o trabalho e a apreensão mais fluidos, em vez de uma leitura em blocos. O conhecimento não se dá em blocos.

O primeiro capítulo pretende trazer alguns conceitos e reflexões sobre o modo como lemos, e relacionamo-nos com a literatura, um passo antes de análises sobre o texto. Foi dita, por exemplo, a importância da letra como imagem, como forma, além de conteúdo.

Os outros três têm abordagem de caráter mais geral, e respeitam o número mínimo de divisões julgadas possíveis para esta monografia.

Por afinidades com os campos político, social e econômico, por exemplo, dei atenção também a contextos históricos internacionais, que podem ajudar a entender o mundo em

que hoje se vive, já que a obra de Nelson Rodrigues ainda hoje tem novas interpretações, e possui partes ainda veladas. Nesse sentido, entre os assuntos abordados estão também a crise de 2008 dos Estados Unidos – e do globo –, desafios do jornalismo deste milênio, Primavera dos Povos, revoluções burguesas e análises de Eric Hobsbawm sobre o extremo século XX, pelas quais tenho profundo apreço. Foi uma tentativa de dar contextos, reverberações desses fatos, e trazer o estudo também para perto do leitor na linha do tempo da História – que também é desnovelada.

No fim das contas, é uma interpretação por meio de uma narração. E deve-se saber narrar cada vez mais: seja para fazer relatos jornalísticos mais fiéis, úteis e estéticos, bem como para interpretar o que está ao redor – e que às vezes cerceia, dada a ignorância.

Discorreu o pesquisador em Comunicação Luiz Gonzaga Motta em *Análise crítica da narrativa*:

Narrar é uma forma de dar sentido à vida. Na verdade, as narrativas são mais que representações: são estruturas que preenchem de sentido a experiência e instituem significação à vida humana. Narrando, construímos nosso passado, nosso presente e nosso futuro. As narrativas criam o ontem, fazem o hoje acontecer e justificam a espera do amanhã. (MOTTA, 2013: 19)

1) Palavra escrita, palavra lida

1.1) Preto no branco

Deixando à parte, por um momento, a profusão de ideias, sensações, sentimentos, e toda sorte de impulsos que um texto – *lato sensu* – provoca, o único objeto real, concreto e tangível ali é o suporte onde ele está escrito. Aí estão livro, jornal, e panfleto, por exemplo, como *canvas* pintados. Em *A mentira*, ao menos o suporte físico deve ser verdadeiro.

É certo que esse fluxo, jorrado por esses canais, cria símbolos, incorpora significados ao que está em volta, e ao que está em nos pensamentos. Para exemplificar: *A mentira* remonta à família do leitor, e a uma imagem consolidada inconscientemente de todas as famílias com as quais ele já teve contato, bem como os dramas, acusações e falcatruas que já lhe aconteceram. Com um texto, consegue-se dar sentido a experiências, fazer reconhecimentos e debruçar-se sobre novos conceitos. Mas tudo isso é causado por tipos, tinta e papéis.

É custoso, mas honesto, atribuir a martelos de feltro percutindo cordas esticadas, ou a uma trama de linho pigmentada, os efeitos da música e da pintura, e a papel e tinta os da literatura – na acepção ampla de Antonio Candido, relevante crítico literário brasileiro, *honoris causa* pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Sem tinta e papel não existe literatura, de acordo com Candido – talvez um folclore, oral, mas não literatura. Em *A Personagem de Ficção*, Candido leva em conta como literatura “tudo o que aparece fixado por meio de letras” (CANDIDO, *et al.*, 1992: 11). São a parte real, a possibilidade da aurora de entendimento – ou, na seara das funções da linguagem a fim de compatibilizar os já mencionados canais, o começo da recepção.

Em última análise, o escrito mais poético, fantástico ou mitológico tem um plano palpável – assim como a notícia factual. Essa totalidade do real facilmente torna-se uma ínfima fatia, uma parte irrelevante do processo de ler, a não ser que as funções fática – ênfase no canal – ou metalinguística – código em relevo – eclodam. No momento da imersão e da apreensão da história, o que as palavras transmitem deixa sobreposta a partícula materialmente dada, o plano concreto – pois não é mais tão concreto assim. Em *A mentira*, em nenhum momento a tinta no papel chama atenção para ela mesma, como mensageira. O

foco é a mensagem, a história de loucura em uma família tijuana. “Este plano, embora essencial à fixação da obra literária, não tem função específica na sua constituição, a não ser que se trate de um texto concretista” (CANDIDO, *et al.*: 13).

Com “texto concretista”, depreende-se que aqui não há uma condição exclusiva de esse ser da poesia concreta, ou poesia visual, escritos que no Brasil da década de 1950 – em que foi publicada *A mentira* – eram também objetos, dividiam com a subjetividade do leitor a ordem de leitura, e tinham a página despovoada também como tela de arte em branco, sem receios puristas de destrinchar palavras. Isso torna o plano concreto referido anteriormente relevante.

Assim, por exemplo, é possível encontrar tais traços em duas obras anteriores à poesia visual da metade do século passado: uma do século XVIII, e outra do XIX. Seria surpreendente se somente há 70 anos o suporte comesse a ser valorizado na criação textual.

No século XVIII, o romancista inglês Laurence Sterne iria a fundo no canal da mensagem – como se cuidasse não só da carta, mas também do mensageiro –, ampliando as possibilidades de compreensão dos vocábulos para além das orações constituídas. Sinais gráficos, por exemplo, não indicavam apenas mudanças tônicas: “_____Feche-se a porta_____” (STERNE, 1964: 12, tradução minha). O trecho, de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, aparece após Sterne sugerir que o leitor pule o capítulo se não for “curioso” ou “indiscreto” (*ibidem*), em ousada ironia com quem lê e até com o que é lido, os romances como que alvos de paródia.

Sterne foi referência para Machado de Assis, que o cita na apresentação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Publicada pela primeira vez em 1880, como folheto – como *A mentira* –, de março a dezembro na *Revista Brasileira* e depois em 1881 como livro, a obra é amplamente considerada a inaugural da escola realista no Brasil. Também se empresta grande importância nessa transição de corrente literária a *O mulato*, de Aluísio de Azevedo, também de 1881.

Na referida obra de Machado, no capítulo 125, denominado “Epitáfio”, retomam-se recursos utilizados por Sterne um século antes.

AQUI JAZ
D. EULÁLIA DAMASCENA DE BRITO
MORTA
AOS DEZENOVE ANOS DE IDADE
ORAI POR ELA!

(ASSIS, 1970: 124)

Além de “fotografar” o instante de uma lápide, e colocar satiricamente mais uma pá de terra viva – merecedora de homenagens do eu-lírico no prólogo – no sepultamento do Romantismo brasileiro, *Memórias...* apresenta ainda vários outros momentos notadamente óticos, em que a apreensão literal não é a única possível. A título de exemplo está um capítulo feito somente de reticências, denominado “De como não fui ministro d’Estado”, ou quando palavras são colocadas de modo a compor formas no papel, em operações que seriam depois ditas *gestálticas*, dado o apelo inconsciente do leitor de compreender visualmente primeiro o todo, as formas, e depois os detalhes. Tal noção é um dos frutos de estudos alemães a partir dos anos 1870 para entender melhor a percepção humana, principalmente a visão, a partir de obras pictóricas.

O leitor que se deparar de supetão com os exemplos citados – Machado e Sterne – em tais obras vai, provavelmente, absorvê-los de forma distinta. O capítulo de reticências de Machado abafa, por um instante, o ouvido interior, e desperta outra profusão de sensações – desta vez, acrescentada de uma dose louvável de ironia e autodepreciação injetada sem anestésias por um morto que fala, em uma obra *realista*. Se no excerto machadiano não há qualquer letra, o recado monárquico de Sterne começa a ser recebido mesmo antes de “Feche-se a porta” realmente aparecer – e, depois que as palavras surgem, as sub-linhas (*underlines*) que se seguem chegam a ser constrangedoras, não fossem um deleite, justamente por vir de alguém a quem o leitor dedica tempo, atenção e sentidos. Exemplifica didaticamente o crítico literário britânico James Wood, em *Como funciona a ficção*:

A literatura nos ensina a notar – a notar como minha mãe, por exemplo, costuma enxugar a boca antes de me beijar; o som de britadeira que faz um táxi londrino quando o motor a diesel está em ponto morto; os riscos esbranquiçados numa jaqueta velha de couro que parecem estrias de gordura num pedaço de carne; como a neve fresca ‘range’ sob os pés; como

os bracinhos de bebê são tão rechonchudos que parecem amarrados com linha. (WOOD, 2014: 63)

No universo amostral selecionado para esta monografia, o plano dos sinais tipográficos não costuma ter ofício específico. Segundo Antonio Candido de Mello e Souza, as outras camadas, irreais, os são por que precisam, na falta de autonomia ôptica própria, de uma atividade concretizadora do apreciador, do leitor. O leitor tem a peça que falta.

Candido cita, entre os planos, um dos fonemas e configurações sonoras na forma de orações, notado apenas pelo ouvido interior, quando se lê o texto, mas fornecido de modo direto quando o texto é declamado. Além disso, há relações atribuídas a objetos citados, e suas consequentes qualidades. Por exemplo: se há a menção de uma rosa, sem mais explicações, pode-se concebê-la rubra, alva, cheirosa, agradável, desagradável... a depender do leitor. A mesma palavra “rosa”, percebida, pode ter cheiro tanto de namoro quanto de funeral. São alegorias da mente.

Acerca disso, o escritor estadunidense Robert M. Pirsig, em *Zen e a arte da manutenção de motocicletas*, traz o filósofo prussiano Immanuel Kant, do século XVIII, e seu idealismo transcendental, em um belo romance sobre viagens de pai e filho pelos Estados Unidos da América sobre duas rodas. “Existe na nossa imaginação uma motocicleta apriorística, cronológica e espacialmente contínua, capaz de mudar de aparência quando a observamos de ângulos diferentes, e que não é refutada pelos dados sensoriais que recebemos” (PIRSIG, 1984: 135).

Pirsig compara as imagens que se tem das coisas a uma conta bancária: se ele, Pirsig, for ao banco e pedir para que veja o dinheiro que possui depositado, os atendentes dos caixas o estranharão. O tostão dele não é guardado em alguma gaveta passível de ser aberta, separadamente, ali na agência. Há apenas uma gravação em fita magnética, na memória de um computador. O autor conta que, se for preciso, o banco localizará as cifras, assim como nossa mente vai encontrar essas imagens “apriorísticas” quando são invocadas.

É possível também que a alegoria esteja filiada a um inconsciente coletivo. Nesse caso, há o arquétipo na acepção de Carl Gustav Jung, que inaugurou, no começo do século passado, a psicologia analítica, ou junguiana.

1.2) Letras em afluência

Como quase todas as monografias, dissertações e teses utilizadas como arcabouço para este trabalho, *A vida real de A Vida como ela é*, de Patric Moreira de Abreu, da Universidade de Brasília (UnB) é uma monografia do campo das Letras – nenhuma é do jornalismo, tão escasso o olhar para o folhetim do ponto de vista do jornal, canal de difusão, e para as relações entre jornalismo e literatura por parte do primeiro. A fim de elucidar conceitos de percepção, traçando contextos em uma monografia de Letras sobre o teatro de Nelson Rodrigues, Abreu cita Georg Lukács, filósofo húngaro de destaque no século XX, que olhou com esmero para o romance, principalmente sua marca histórico-filosófica, em *A teoria do romance*. “Georg Lukács (1938) também diz que ‘as vivências e as sensações são parte de um complexo conjunto da realidade’ (ABREU, 2012: 25).

Para reafirmar a importância que o leitor tem nesse processo todo, Antonio Candido lança mão de uma imagem frutífera: uma bola de bilhar sem movimento é uma visão; outra totalmente distinta seria a bola movendo-se. Formato, tamanho, cor, textura: tudo mudaria, mas seria, mesmo assim, uma imagem, e do mesmo objeto. Quando avivam-se as palavras nas mentes, enquanto a bola rola, há uma outra percepção – até que a esfera pare, e depois até a próxima tacada.

Mesmo sobre bolas de marfim, e não de capotão, Nelson haveria de exclamar que “a mais sórdida pelada é de uma complexidade shakespeariana. Às vezes, num córner mal ou bem batido, há um toque evidentíssimo do sobrenatural”, como o fez n’*O Globo* de 18 de novembro de 1963, na crônica esportiva *O divino delinquente*, para assuntar com luzes transcendentais o bicampeonato mundial do Santos conquistado em tento sobre o Milan, por 1 a 0 no Maracanã – estádio batizado de “jornalista Mário Filho”, irmão de Nelson. O material foi consultado no acervo digital do jornal *O Globo*.

De modo análogo às diferenças sensitivas entre a bola de bilhar imóvel e dinâmica, como ilustrou Candido, as orações em um texto são descontínuas – ora, são divididas por espaços –, mas na recepção há uma frequência, como os fotogramas não são mais estáticos quando assistimos a um filme.

1.3) Ver para ler

Como um fotógrafo em um jardim exótico com uma máquina *lomo* – à primeira vista simples aparelho analógico dos anos 1980, sem recursos, mas de brilhante cunho experimental e artístico –, sem o artifício do zoom, é preciso fazer um recorte do que será

fotografado, ou visto. Necessita-se emoldurar um quadro justamente para que suas cores, ao serem contempladas, não se percam na parede – ou em o que quer que esteja ao redor –, e a fim de que se pense: por um instante, o universo é esta fotografia 10 cm x 15 cm, se a base for a fotografia com tamanho padrão para revelação.

Deste modo, a visão, significando uma percepção do mundo, é fragmentada, com várias zonas de penumbra – intelectual, afetiva, sensitiva, por exemplo. Atentar para algo significa também ignorar outros elementos, como em um *trade off* econômico – também chamado custo de oportunidade, ou o que se perde por usufruir de outro elemento.

Não que as zonas de penumbra, ou lacunas, sejam inúteis: elas lançam no desconhecido, são dúbias, levam a fazer relações, suposições e reflexões – como pontua Gaston Bachelard, filósofo francês do século XX, em *A formação do espírito científico*, ao cunhar a ideia de obstáculo epistemológico, que faz, em última etapa, o conhecimento e a ciência progredirem a partir da zona de meia-luz, da dúvida. E só há penumbra se for jogada luz sobre algo. Mas as orações – finitas – de um texto projetam um mundo ainda mais fracionado, e isso contribui para o texto ganhar em vida, como mostra Antonio Candido.

O curioso é que o leitor [...] não nota as zonas indeterminadas [...]. Antes de tudo porque se atém ao que é positivamente dado e que, precisamente por isso, encobre as zonas indeterminadas; depois, porque tende a atualizar certos esquemas preparados; finalmente, porque costuma ‘ultrapassar’ o que é dado no texto, embora geralmente guiado por ele. (CANDIDO, *et al.*, 1992: 34)

Se a visão – também como compreensão – fragmentária que se tem é uma marca inerente, e estabelece-se mediante anuência dessa condição, em textos literários há uma gênese, um estabelecimento dessa percepção, que é direcionada ao leitor, direta ou indiretamente. Por meio de frases, apetrechos e tiques da personagem, por exemplo, que dão impressão de vida ante o leitor, o autor vai desenrolando, simplificarmente – sem significar necessariamente um modo simplório ou simplista, mas orações fisicamente limitadas –, personagens e situações. Mesmo que em *A mentira* Nelson concentre os rumos da história nos diálogos das personagens, há adjetivações e destaques do autor – poucos, mas há, como quando aborda o vizinho paraplégico da família protagonista: “Fosse como fosse, era uma criatura perdida e sua existência uma cotidiana agonia” (RODRIGUES, 2002: 61).

Nelson Rodrigues soube diferenciar que era possível usar a linguagem das ruas em textos gramaticalmente corretos, como mostra reportagem especial da revista *Veja*, edição 2283, de 22 de agosto de 2012, pelos cem anos do nascimento de Rodrigues. A respeito da peça *Vestido de noiva*, que “inventou o teatro brasileiro”, encenada pela primeira vez em 1943, a matéria também diz que somente a partir dessa peça “os atores começaram a falar o português das ruas”. Além disso, é dito popularmente que a expressão “batata!”, ou “vai que é batata”, significando algo fácil, certo, foi disseminada pelas obras de Rodrigues. A *mentira* tem um trecho com a expressão:

Pouco depois, estava no consultório do amigo. Tirando o avental, já encerrado o expediente, doutor Godofredo confirmou, integralmente, tudo. Lívido, doutor Maciel exclama: “Não pode ser!”. Desesperado, argumenta:

– Ela nunca me mentiu e jurou! Jurou pela minha vida.

O outro, enfiando o paletó, suspirou:

– Não há a menor dúvida. Batata, meu filho, batata! (RODRIGUES, 2002: 31)

Uma história permite que o leitor a contemple, por meio de vivências de situações extremas e forte participação emocional. Se tais acontecimentos estivessem sendo vividos realmente, na pele, o leitor não poderia parar para apreciá-lo, principalmente porque poderia estar incorrendo em situação iminentemente fatal ou trágica, como fugir de um jacaré a nado.

É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo de ser irreal de suas camadas profundas, graças ao quase-juízo que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais”. (CANDIDO, *et al.*, 1992: 46)

No entanto, se o relato fosse de outro cunho – filosófico, científico, jornalístico –, não haveria as mesmas sensações. O foco seria no rigor, na informação, nas características do jacaré, do habitat, e não no suspense em *crescendo* para o final da história. Muito provavelmente, a história já começaria, a princípio paradoxalmente, pela situação final.

1.4) Lead: do helênico ao anglo-saxão

Podem ter surgido na Grécia alguns alicerces decisivos para o jornalismo ocidental. É certo que o eixo greco-romano de cultura resultou no nosso modo de falar, viver e raciocinar. Mas o *lead* jornalístico, forma familiar de pirâmide invertida, ou seja, colocar o fato mais importante como primeiro item do texto, pode ter parte nas origens helênicas, em

vez de somente na Guerra Civil dos Estados Unidos, como é comumente comentado. Visando a evitar perda de contatos em guerra, verificou-se que não era vantajoso deixar as informações essenciais para o fim. Seria mais efetivo já começar dizendo quantos mortos, qual era a situação, e após isso, destrinchar, puxar o novelo. A Guerra de Secessão pode ter feito brotar um sentimento de urgência, pressa e uma situação-limite. No século XIX, alguns jornais estadunidenses já lançavam expediente do *lead*. David T. Z. Mindich, no livro *Just the Facts: How Objectivity Came to Define American Journalism*, compara esse modelo a uma religião, o que pressupõe fidelidade na aplicação da doutrina, prática constante, e fé no ato:

Se o jornalismo americano fosse uma religião, como tem sido chamado de tempos em tempos, sua suprema deidade seria “objetividade”. O adoração do alto clero do jornalismo a “objetividade”; um editor-chefe chamou-a de “o maior conceito moral original desenvolvido nos Estados Unidos em todos os tempos e dado ao mundo”. (MINDICH, 2000: 1)

Duzentos anos depois, nas últimas décadas do século XX, na ditadura militar brasileira, havia especial influência dos Estados Unidos na vida cultural e intelectual do Brasil. Nessa esteira, o *lead* veio para estas terras, e passou a *lide*. Atribui-se a Pompeu de Sousa, fundador da Faculdade de Comunicação de Massa da Universidade de Brasília, a novidade no país nos anos 1950, bem como a ideia de um texto mais enxuto, com menos floreios. O *Diário Carioca* começava a tirar de cena mesóclises e sobras de página, e fotos de perfis e manuais de redação passaram a fazer parte do jornalismo brasileiro, cada vez mais.

Outra abordagem remonta aos gregos. Francisco José Castilhos Karam, comunicólogo atualmente da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), mostra novas abordagens no artigo *Retórica, Grécia e Roma Antigas: vestígios da futura linguagem jornalística*, na edição 19 da revista *Alceu* – homenagem ao grande teórico literário brasileiro Alceu de Amoroso Lima, que será citado mais adiante. Karam demonstra que, apesar da mudança de hierarquia textual norte-americana a partir da Guerra de Secessão, princípios como clareza, veracidade e poder de síntese podem ter germinado no berço da democracia como ela foi conhecida.

Para Cícero, os ouvintes ficariam interessados se houvesse uma exposição, com clareza, do resumo da questão. Assim, o auditório manteria a atenção. Mas, para isso, dependeria da narração, que iniciaria pelo exórdio. [...] E, para a narração, são necessários três requisitos, conforme ele: clareza, brevidade e verossimilhança. (KARAM, 2009: 110)

Cícero (106-43 a.C.), em seus escritos de retórica, teria feito registros da necessidade de se responder a perguntas objetivas fundamentais, extremamente parecidas com as clássicas do lead (quem, como, onde, por quê, quando, o quê). Cícero utiliza essas, mas cita mais uma: “com que instrumentos”, o que estaria abarcado no “como”, mas seria mais específico, e deixaria, para o “como”, questões adverbiais, por exemplo.

Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.), antes de Cícero, não mencionava a clareza, nem a brevidade do discurso, como Cícero, mas fala na “justa medida do discurso”: nem muito breve, nem muito extenso. Cícero não era muito diferente: pregava a brevidade, mas também a plenitude. Aristóteles defendia que deveria haver uma compreensão, pois, quando algum receptor entende a mensagem, e ele continua ouvindo palavras adicionais do orador, a clareza se perde, e o clima gerado passa a ser de obnubilação. Ele também cita o exórdio, o começo do discurso, e o compara ao prólogo na poesia e ao prelúdio na música, afirmando que todos são começos, e têm função de preparação, para que, no caso da música, comece-se o concerto no tom, e dê ao público expectativa das tensões musicais que virão. É mister ressaltar que um bom discurso era pensado para grandes plateias, para as massas. Logo, seria necessário adequar a linguagem, imagens, metáforas, como o jornalismo comumente faz: o repórter não pode ser muito técnico, ou perde a mão didática. Além de Aristóteles, Cícero e Hermógenes de Tarso, Karam cita outros que mostraram prezar pelos mesmos princípios:

Vários outros retores [condutores] e oradores produziram artigos ou textos mais longos tratando dos elementos do discurso e sistematizando aspectos que deveriam ser levados em conta no uso da linguagem e no relato, entre eles Isócrates, Aristides, Péricles, Temístocles, Dionísio de Halicarnaso, Demóstenes, Hermágoras de Temno e Quintiliano. (KARAM, 2009: 113)

É possível fazer um paralelo entre o lead e o “era uma vez” usado na literatura, notadamente nos contos de fada. Esses elementos transmitem ao leitor várias mensagens contextuais, que o alinham a épocas, situações, linguagens e recursos. Quando se lê um conto de fadas, não se pode esperar pela objetividade e por versão do bem e do mal; já ao ler uma reportagem, espera-se que as fontes sejam reais, e não personagens, e que a história seja uma apuração, em vez de invenção. Em um, sapos, bruxas e animais falantes são passíveis de aparição. No outro, a função conotativa é extremamente restrita a algumas metáforas – sem cair no clichê.

Pode-se até comparar essas estruturas introdutórias com atos cotidianos, como a piada. É o que mostra o pesquisador de Comunicação Luiz Gonzaga Motta, em *Análise crítica da narrativa*:

Tomemos o exemplo de uma piada. Ao conta-la, independentemente do conteúdo, minha intenção é fazer meu interlocutor rir. Antes mesmo de contar a piada, dou ao meu interlocutor pistas discursivas e culturais a respeito do que pretendo contar, tipo: “você conhece a última do papagaio?”, ou “você já ouviu aquela do português?”. A menção ao português e ao papagaio como introitos das piadas induz previamente meu interlocutor rumo ao mundo fictício da narrativa cômica, da minha intenção comunicativa de fazê-lo rir. Sei também que remeto ao mundo cultural compartilhado (e subentendido por ele) dos temas cômicos brasileiros (temas do papagaio e do português), elementos culturais que proporcionam uma pré-disposição para interpretar o conteúdo da piada. (MOTTA, 2013: 127)

Além de fornecer o que há de mais importante na matéria, o lead também favorece uma leitura dinâmica do jornal impresso como um todo: a tríade manchete, linha fina (ou sutiã) e lead expressam o que há de mais importante na notícia. Dali para baixo será um desenrolar – com transição feita pelo segundo parágrafo, o sublead.

1.5) Texto em dimensão

Desenhadas duas partes de semântica de um texto escrito, convém assinalar que essa separação de modos de narrativa também pode ter vindo da mesma Grécia citada por Karam.

Platão (428/427 – 348/347 a.C.) – no terceiro livro *d’A República* – e Aristóteles – em *Poética* – já consideravam a narrativa (*diegesis*) como uma vertente enfraquecida e menos nobre da representação literária (*mimesis*). O ramo dramático era tido como mais potente no caráter imitativo do que o ramo narrativo. Aristóteles fazia referência a *o que era feito* – narração – e *o que poderia ser feito* – imaginação. Ele defendia que era preferível uma “impossibilidade convincente” na ficção a uma “possibilidade inconvincente” na narração (não-ficcional). Para isso, o artista deveria ter poder de persuasão, isto sendo mais relevante do que propriamente a coerência e coesão do próprio texto.

Em *Introdução à análise do romance*, o teórico francês Yves Reuter explica que, na *diegesis*, “o narrador fala em seu nome ou, pelo menos, não dissimula as marcas de sua presença”, enquanto na *mimesis* “a história parece narrar-se por si mesma, sem mediação, sem narrador aparente. Estamos no reino do *mostrar* que sem dúvida remete mais ao

teatro, ao drama, a certos romances dialogados” (REUTER, 1996: 65). Esta segunda descrição tem muito a ver com a obra de Nelson Rodrigues, como será mostrado neste trabalho.

Roberto Ruas lembrou no artigo *Literatura, dramatização e formação gerencial*, no periódico de pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), edição 32, uma fala de Samuel Johnson, escritor inglês do século XVIII sobre a transmissão de realidades literárias: “As imitações produzem dor ou prazer, não porque são erroneamente tomadas por realidades, mas porque trazem realidades à mente” (JOHNSON *apud* RUAS, 2005: 133).

De volta à seara da não-ficção, Antonio Candido a compara a uma foto de identificação, como em um passaporte, uma carteira estudantil ou em uma carteira de identidade. Não há ali disfarces, desleixos, emoções aparentes, óculos, acessórios volumosos. Tudo para facilitar o objetivo, que é identificar. Somente. Função referencial – foco no referente. Já a ficção seria, para usar o mesmo exemplo da fotografia, uma foto com pose, enquadramento adequado, luz considerada, roupas, poses, sorrisos, gestos, emoções. Ainda, poderia ser um quadro pintado desse retrato. Função poética – emissor em destaque –, função emotiva – mensagem em relevo. “O narrador fictício (...) desdobra-se imaginariamente e torna-se manipulador da função narrativa, como o pintor manipula o pincel e a cor” (CANDIDO, 1992: 41).

Como valorizações estéticas estão incrustadas no fenômeno da ficção, muitas obras são consideradas mais elevadas pela forma, mesmo o conteúdo tendo um viés predominantemente científico, ou filosófico – e objetivo, portanto. Por exemplo: Platão (cujos diálogos já chegaram a ser identificados como comédias), Schopenhauer, Kierkegaard. Esses volumes, com qualidades linguísticas como precisão verbal, riqueza de detalhes, e observação apurada devem estar situados em zonas de transição generosamente amplas, a fim de que não se cometam injustiças de classificação. Uma análise fatalista dentro de uma zona de transição agride os dois lados, finalmente desconsiderados, já que características se misturam e formam novas, como acontece com as cores.

2) Folhetim: frutinha de nosso tempo

2.1) História inacabada

A mentira foi primeiramente publicado em 1953, como folhetim – em frações no *Flan* – *O Jornal da Semana*, parte do *Última Hora*, de 1951, ambos de Samuel Wainer e ambos getulistas. Menos um gênero propriamente dito do que um modo particular de escrita e publicação, o folhetim tem frutíferas relações, por exemplo, com o jornalismo, literatura, teatro, telenovelas dos tempos atuais, e até com o modo como os autores se viam e eram vistos. Convém, antes de traçar paralelos da obra analisada de Nelson Rodrigues com os primeiros folhetins, na década de 1830 na França em verves revolucionárias, fazer alguns apontamentos para fins de melhor compreensão do pano de fundo e do lugar de fala desses acontecimentos, tão caros às partes mencionadas.

Já na nota prévia de *Folhetim – uma história*, obra de Marlyse Meyer, Antonio Candido reconhece que o folhetim é “assunto mal estudado no Brasil”, e que o livro de Marlyse vem revisar “noções mal aprendidas por todos nós que, no passado e no presente, estudamos a literatura brasileira” (MEYER, 2005: 9). O conhecimento difundido acerca dos folhetins é muito baixo, e esse fato vem desde a formação literária nas escolas. *A mea culpa* de Candido tem razão de ser: salta aos olhos pela ignorância do leitor acerca do tema – seria diferente com outro assunto, como o romance, que em vez de desconhecimento haveria incompletude de informações.

Dessa insciência vem um ciclo vicioso, no qual para quem quer estudar o folhetim carecem fontes e referências. Procura-se tatear no escuro. O folhetim não é uma escola literária, mas nem por isso deve ser posto à parte. “Não é algo unívoco, fechado, mas tem uma história, a qual se inscreve na História” (MEYER, 2005: 18). Sobre esta, agora, esta monografia se debruçará.

2.2) A ascensão burguesa

Depois de concentrados investimentos no comércio, a burguesia inglesa começava, por volta da década de 1760, a mirar as fábricas, e a se enxergar como uma classe, cada vez mais ascendente. A Inglaterra já começava a engatilhar a Revolução Industrial – quando manufaturas foram dando espaço ao mecanicismo, o modo de produção artesanal ao fabril – , tempo de máquinas a vapor, ferrovias, teares mecânicos, motores movidos a carvão, êxodo

rural. Em 1776, os Estados Unidos tornaram-se independentes da Inglaterra, e treze anos depois acontecia a tomada da Bastilha, marco da Revolução Francesa, sepultando o Antigo Regime e seu feudalismo e absolutismo. Com tantos marcos históricos em menos de três décadas, a tantas transformações em relativamente pouco tempo suceder-se-iam novas estações, como será mostrado neste estudo. No século seguinte, novas revoluções na própria França não tardariam: em 1830, a revolução liberal, e em 1848, a Primavera dos Povos, que partiu de Paris.

A revolução liberal se deu na insatisfação generalizada com o sucessor de Luís XVIII, Carlos X, mensurada pelo resultado das eleições para o parlamento. Em resposta à falta de popularidade e ao avanço cada vez maior da burguesia, Carlos X instituiu as Ordenações de Julho, que dissolveu o poder Legislativo e censurou a imprensa. Foi o estopim para a revolução que levou Luís Felipe ao trono, mas com ideais mais burgueses e descentralizadores.

Já a Primavera dos Povos foi uma onda de revoluções que partiu da França e atingiu outras nações, como Áustria, Prússia, Itália e a atual República Tcheca. Muitos historiadores trabalham com a teoria de que a Revolução Praieira, em Pernambuco, também foi reflexo dessas marés, respostas à incapacidade de incorporar novos grupos sociais, bem como internalizar o ideário burguês.

Um processo, um desenovelar de acontecimentos, simplificada e exposta acima, foi dando forma e conteúdo a uma literatura fresca, e aqui o foco estará na França, de onde surgiram os folhetins conhecidos como tal. Não há, por isso, um fechar de olhos para influências de outros países europeus, ou à grande mudança literária da escola *arcade* para a romântica. Nosso olhar será mais próximo, mas, paradoxalmente, *panorâmico*.

2.2.1) Paris é uma mudança: panorama

Walter Benjamin, no ensaio *Paris, capital do século XIX*, analisa as expressivas mudanças pelas quais a França vinha passando. O olhar de Benjamin é, como de costume, à luz de meios artísticos e de comunicação. Para ele, havia à época, nesse século, uma *literatura panorâmica* – que tinha “inescrupulosa multiplicidade” (BENJAMIN, 1999: p. 531) de representação –, a exemplo das transformações que a pintura de panorama, ou pintura panorâmica, novidade no século XIX na Europa, causava.

Panorama vem do grego *pan* (tudo) e *horama* (visão) – ressalte-se que tal “visão” é, pela tradução grega, carregada de um ato conotativo, não se restringindo ao ato físico de enxergar, mas alcançando a contemplação, por exemplo. Era uma obra de arte de proporções colossais para os padrões de então, geralmente feita em uma construção circular, em rotundas ou cúpulas, retratando principalmente paisagens, em um movimento de multiplicação de galerias e, por conseguinte, do acesso da população que não a nobreza – agora em franca descensão – à arte.

“Era incansável o empenho de, mediante artifícios técnicos, fazer dos panoramas pontos de uma imitação perfeita da natureza. Procurava-se reproduzir a alternância das horas do dia na paisagem, o surgimento da lua, o fragor das cascatas” (BENJAMIN, 1982: p. 48). Benjamin via tão estreita relação entre o panorama e a literatura que precedeu o folhetim, que diz no referido ensaio: essas histórias nas obras literárias correspondiam “às figuras plasticamente situadas no primeiro plano dos panoramas”. Quanto ao contexto, ao pano de fundo literário, ao fundo informativo, esse se apresentaria visualmente como os cenários pintados. Além disso, Walter Benjamin identificava nesse tipo de pintura gestos precursores, para além da fotografia, do cinema mudo, na sua tentativa de representar e capturar a passagem do tempo. De vários ângulos de abordagem, a flecha do desenvolvimento mostrava-se certa e afiada.

O efeito arrebatador e ilusório no público – este cada vez maior e amplo –, o baixo preço cobrado, a oferta simples do sublime e sua materialização despertaram manifestações contrárias por parte de romancistas a esse tipo de pintura – talvez por enxergarem uma ameaça competitiva e robusta. Markman Ellis, professor de inglês do século XVIII da Queen Mary University of London, em *‘Spectacles within doors’: Panoramas of London in the 1790s*, mostra que Hester Piozzi, escritora e mecenas da época, afirmou que o panorama era degradado, uma “mera decepção” (ELLIS, 2008: p. 142, tradução minha) e “*ad captandum vulgus*” (ELLIS, 2008: p. 142), ou para atrair as camadas mais baixas da população, com tom pejorativo (o que seria equivalente, em termos semânticos, a *ralé*).

O paradoxo de localidade produzido pelo panorama fez espectadores incapazes de racionalizar a relação entre o lugar em que eles sabem que estão [...] e a localidade em que agora se veem. Mais cedo ou mais tarde, no entanto, dependendo da perspicácia do espectador, esse estado de confusão dava caminho a uma compreensão de que a perspectiva ilusória é uma pintura: [...] todas essas limitações técnicas tornam-se aparentes. Finalmente, o espectador vê verdadeiramente que não são transportados

por poderes sobrenaturais para outro lugar, mas tinham sido iludidos por um pintor. (PIOZZI *apud* ELLIS, 2008: p. 144, tradução minha)

Tais momentos de devaneio, de integração com a obra de arte – negativamente comparados à propaganda da época – vinham não só pelas técnicas de pintura, mas por boa parte do público encarar tal obra como novidade, não só em termos formais, mas também como modo de ver o mundo. Martin Meisel, pesquisador literário britânico, demonstra em *Realizations: narrative, pictorial, and theatrical arts in nineteenth-century England*: “No seu impacto, o panorama era uma forma abrangente, a representação não do segmento de um mundo, mas de um mundo inteiro visto a partir de uma altura focal” (MEISEL, 1983: p. 62, tradução minha).

O panorama não é realmente uma técnica para produzir a ilusão de imersão, mas sim uma demonstração de como a ilusão funciona, e uma celebração da capacidade do espectador de esclarecimento racional. O panorama era uma máquina para a desilusão, um espetáculo de ilusões esclarecidas. Era o esclarecimento, aberto todos os dias, exceto domingo, por um xelim. (ELLIS, 2008: p. 144, tradução minha)

Os romancistas pareciam, de modo arguto ou não, atirar comentários críticos em direção ao panorama que justamente iriam refletir nas críticas ao folhetim, alguns anos depois. O poeta William Wordsworth argumentava que a verdadeira crítica era pelo fato de os espectadores ficarem estupefatos e não conseguirem pensar por si mesmos (ELLIS, 2008: p. 145). Mas, de modo geral, é possível dizer que via-se na pintura de panorama uma ameaça, um inimigo, um padeiro vizinho que inventara uma receita parecida com a então pretendida pelo chegado, mas, por estar em mãos erradas, a receita era reclamada de envenenada. Apelo comercial, ilusão – culto desmerecido ao sublime –, barateamento do novo produto, democratização do acesso... tais serão as bases dos folhetins, e também dos romances, tanto nos jornais – folhetins, propriamente ditos –, quanto em *physiologies*, livros anteriores em tamanho de bolso.

De todo modo, as incríveis transformações históricas em erupção principalmente na França, Inglaterra e Estados Unidos da América – e por que não no Brasil, que seria independente em 1822, abriu os portos ao comércio internacional em 1808, com a chegada da corte lusa, enquanto em Londres era publicado o primeiro jornal brasileiro, mesmo em terras estrangeiras, o *Correio Braziliense*, de Hipólito da Costa – iam deixando claro nos comportamentos humanos, e aí se inclui a literatura, que o crescente poder político

conquistado pela burguesia precisa criar as próprias referências artísticas, definir padrões estéticos que confirmam identidade e diferenciação da nobreza. Ora, até o século XVIII, a arte sempre esteve de frente para os nobres e seus valores. Como a existência de um público leitor é uma das condições fundamentais para se constituir uma literatura nacional – ou regional, ou continental, ou seja lá qual for o fator geográfico utilizado –, a democratização da leitura seria uma das bandeiras do Romantismo, também porque a burguesia era mutante, mais numerosa, e estava aos sabores do ainda infante mercado. Isso não significa que o foco para retratação e abordagem tenha mudado tão somente da nobreza para a burguesia. A sociedade como um todo ganhou mais visibilidade, e os novos proletários também. Tudo o que salta dos limites dos salões da Corte, academias, e arcádias é agora um mar aberto e possível, pelo menos, em um vislumbre de libertação estética, ou a um maior afrouxamento nesse quesito. Acerca da literatura *panorâmica*, que precede a do folhetim, Walter Benjamin pontua: “Pela última vez, o operário aparece nela fora de sua classe, como um figurante de um idílio” (BENJAMIN, 1982: 49).

A postura racional da estética do Arcadismo dá lugar, então, ao subjetivismo. A escola apolínea sai de cena, em princípio, e entra a dionisíaca. O esforço individual e o trabalho, valores burgueses, estavam encaixados na visão mais subjetiva do mundo, em vez do antigo elogio à nobreza, e sua beleza clássica, racional e contida. Os burgueses, menos letrados do que os nobres, não vão ter à mão tantas referências literárias, como de clássicos ou de mitos gregos, por exemplo. Por isso, é preferível agora um discurso mais direcionado, direto, emotivo.

Para fornecer dados mais concretos de como Paris estava em uma frenética tentativa de recomposição estética e literária, recorro a *Paris as Revolution – Writing the 19th-Century City*, de Priscilla Ferguson, que dá um exemplo de como a saída repentina da monarquia deixou um vazio na capital. Em 1793 – durante o Regime do Terror –, quando Luis XVI é decapitado, neste ato configura-se, segundo Ferguson, a inauguração dessa crise. A decapitação fez de Paris – de suas ruas, seu brasão – um *nonsense*. O que seria do brasão da cidade, que tinha uma coroa? Quem iria substituir isso? Priscilla Ferguson faz tais questionamentos, para reforçar que, mesmo com uma burguesia no retrovisor para tomar a dianteira do poder, a ligação de Paris com a monarquia era muito forte, e uma ruptura

revolucionária não daria conta disso facilmente, desse reestabelecimento da ordem simbólica e estética.

Com a saída da monarquia – fatal mas passageira, já que de 1815 à revolução liberal de 1830 haveria ainda duas monarquias constitucionais, mas nem de perto comparáveis às monarquias do Antigo Regime, que precederam a Revolução Francesa –, escritores surgiram ávidos para reescreverem a cidade. São dessa época manuais de Paris para os próprios parisienses, que incluíam lugares não tão honrosos, como esgotos e cemitérios. Era o cotidiano aparecendo também: as pessoas poderiam enxergar as histórias dentro da própria casa, em vez de um mundo absolutamente fantástico. Ganhava-se pela verossimilhança. As ruas eram, assim, espaço para a divulgação dessas novas expressões, como explica Alexander Zevin em *Panoramic Literature in 19th Century Paris: Robert Macaire as a Type of Everyday*: “Graças, em parte, aos avanços na tecnologia de impressão e no barateamento do papel, todo tipo de material impresso varreu as ruas de Paris no começo dos anos 1830” (ZEVIN, 2005, tradução minha). Assim, a literatura panorâmica é marcada como um gênero híbrido, por ser tanto desenhada quanto escrita, tanto ficcional quanto real, tanto literária quanto jornalística. Mas era publicada e vendida como uma só. “A cidade, em um sentido muito real, tinha de ser reescrita antes que pudesse ser mais uma vez relida” (FERGUSON, 1994: p. 37, tradução minha). O sentimento se repetiu em 1789, 1830 e 1848, datas de grandes agitações no país, e épocas de revoluções consolidadas.

Os *physiologies*, livros pequenos ilustrados, diz Richard Sieburth em *Same Difference: The French Physiologies 1840-1842*, tiveram 120 publicações diferentes entre 1840 e 1842, e estimam-se 500 mil cópias impressas para uma população de somente um milhão. Com temas e títulos simples, como “*physiology* do apaixonado”, “*physiology* do marido enganado”, “*physiology* das balconistas”, esses pequenos livros com desenhos, com inserções de ficção científica, alcançaram sucesso estrondoso. “Tanto os *physiologies* e textos panorâmicos maiores, entretanto, operaram para reduzir e classificar a cidade (Paris), e fazê-la reconhecível, por uma justaposição de figuras e histórias episódicas, ensaios, piadas e reportagens jornalísticas” (ZEVIN, 2005, tradução minha).

Tudo isso possibilitou, gradativa e processualmente, o aparecimento de uma mídia de massas. De acordo com Dean De la Motte, e Jeannene M. Przyblyski, editores de *Making*

the News: Modernity & the Mass Press in Nineteenth-century France, essa seria a primeira mídia de massas de verdade.

Pode-se argumentar que a Revolução de Julho criou as duas condições mais necessárias para o desenvolvimento da primeira mídia de massas verdadeira, o barato jornal diário: um até então desconhecido grau de liberdade da imprensa, e uma reforma educacional culminando na Lei Guizot de 1833, que garantia a franceses do sexo masculino o acesso à educação elementar, levantando ultimamente o grau de literatura consideravelmente. Estes dois fatores combinados com inovações na impressão e técnicas de venda permitiram capacidades de produção e consumo do que seria logo uma introdução em 1836 dos primeiros diários de massa. (MOTTE; PRZYBLYSKI, 1999, tradução minha)

Assim, um papel mais barato impulsionou não só jornais, mas toda a mídia impressa, incluindo cartazes, livros em forma de antologias e *physiologies*, por exemplo. A data de 1836 que Motte e Przyblyski consideram como advento dos diários de massa coincide com o lançamento do primeiro folhetim: *Lazarillo de Tormes*, romance espanhol anônimo do século XVI, fatiado no mencionado ano na França em *La Presse*, do editor Émile Girardin. Não há mais informações sobre a repercussão desse folhetim, mas sabe-se que foi positiva, já que no mesmo ano Girardin encomendaria um romance em série ao icônico escritor francês Honoré de Balzac – o folhetim seria *A solteirona* –, como será explicado mais adiante.

2.3) Da torre de marfim aos lares: da nobreza à burguesia

Entre tantas mudanças, os autores também se vislumbram em novas terras. Havia uma espécie de poder renovado com o desaparecimento gradual da figura do mecenas, o que contribuiu para a profissionalização dos artistas, de um modo geral. “Os escritores românticos, pela primeira vez na história, escrevem para sobreviver”. Como mostram Maria Abaurre e Marcela Pontara em *Literatura brasileira: tempos, leitores e leituras*, para isso, buscam “divulgar os valores da burguesia e ao mesmo tempo divertir os leitores” (ABAURRE; PONTARA, 2005: p. 218). O público agora é maior: mais alfabetizado, também é mais alcançados por obras do romantismo na medida em que elas também estão em jornais e revistas. Além disso, o escritor deixava de ser somente uma figura enfiada em uma torre de marfim, tendo devaneios geniais, escolhendo, em um jogo de dados solitário, o que o público teria o privilégio de ler.

Em uma Paris com identidades simbólicas e estéticas confusas, os autores agora tinham um papel maior de responsabilidade. “Havia a crença realista no poder do autor de

representar a cidade, de saber sobre a cidade, de usar as ruas de Paris para simbolizar toda a sociedade” (ZEVIN, 2005, tradução minha).

Michel Foucault, filósofo francês do século XX, compara a questão da autoria a textos antigos, que eram anônimos, de autores desconhecidos, ou folclóricos, mas que tinham um autor designado para dar mais credibilidade, como o do deus Hermes Trismegistus. Foucault o faz no ensaio *O que é um autor?*, palestra apresentada à Sociedade Francesa de Filosofia em 22 de fevereiro de 1969.

Nesses tempos de França prestes a ver nascer o folhetim, o que importa, para Foucault, é identificar a aplicação da “*author-function*”, que tem a capacidade de modificar compreensão de mensagens.

Uma carta privada pode bem ter uma assinatura – não tem um autor; um contrato pode bem ter um fiador – não tem um autor. Um texto anônimo publicado em uma parede provavelmente tem quem o escreveu – mas não um autor. A função autoral é, por isso, característica do modo de existência, circulação e funcionamento de certos discursos dentro de uma sociedade. (FOUCAULT, 1969: 1, tradução minha)

2.4) Novo palco, novos roteiros: o *feuilleton*

Antes de o anônimo, quinhentista e hispânico *Lazarillo de Tormes* ser partido em 1836 no francês *La Presse* de Émile de Girardin, e passar a ser reconhecido como o primeiro folhetim, já havia desde a gênese do século XIX na França o *feuilleton* nos jornais. Com um significado denotativo aproximado de “série” no francês, mas expressando na verdade o rodapé (*rez-dechaussée*), a parte de baixo da página noticiosa – geralmente logo na primeira página, ou capa –, o *feuilleton* era um espaço com conteúdos tão amenos quanto livres – dramáticos, críticos, satíricos, recreativos, enfim – em comparação ao restante do jornal.

A liberdade de tópicos nessa banda inferior da página não deve ser confundida com uma ausência de propósitos, tanto pelo lado econômico, que vislumbrava mais vendas, quanto pelo motor invisível que trazia demandas artísticas, em décadas tão revolucionárias. Meyer assinala: “Tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento”, e era ofertado como um “chamariz aos leitores afugentados pela modorra cinza a que obrigava a forte censura napoleônica”. Napoleão Bonaparte, ou Napoleão I, dizia a Fouché, seu chefe de polícia, que, se fossem soltas as rédeas da imprensa, ele não ficaria “três meses no poder” (MEYER, 2005: 57). Bonaparte foi imperador da França por uma

década, de 1804 a 1814, ano em que foi exilado na Ilha de Elba depois de ser derrotado na Rússia. Em 1815, ele fugiria de Elba e retornaria ao poder francês, mas somente por cem dias, sendo sucedido novamente pela monarquia dos Bourbon.

Na década de 1830, o editor de jornal Émile de Girardin aventava modificar o jornal para o novo público que surgia, fruto de um contexto recente, em uma cadeia de acontecimentos e reverberações históricas aqui apresentadas no capítulo anterior. Demandas sociais, mas também econômicas: “Para aumentar a venda dos jornais franceses, que enfrentavam uma crise por volta de 1830, surgiu uma nova forma de narrativa: o folhetim” (ABAURRE; PONTARA, 2005: 219). Embora não fique claro que crise exatamente seja essa, é certo que a partir da criação do folhetim, a visibilidade do jornal aumentou, *lato sensu*, e também as assinaturas, vendas e lucros. Como deslinda a pesquisadora Juliana da Silva Passos, em tese de doutorado em Letras na Universidade Federal do Paraná, de 2014: *Suzana Flag, Myrna e Nelson Rodrigues: Os romances de folhetim*, no primeiro ano de vida, diretamente relacionada à criação do folhetim, a tiragem do *La Presse* passou de “70 mil para 200 mil exemplares” (PASSOS, 2014: 28). O folhetim “traz polpudos e garantidos lucros ao diretor de jornal que a encomenda” (MEYER, 2005: 269). No mesmo ano de 1836, o sócio de Girardin o “pirateia” (MEYER, 2005: 58) e cria o jornal *Le Siècle*, de olho também nos vultosos dividendos – interesse nunca presentes de modo explícito nos editoriais ou nos prospectos de lançamento, como este de *Le Siècle*, que segue a regra:

Considerando a extrema modicidade do preço como a base de seu empreendimento, os fundadores de *Le Siècle* tiveram em vista sobretudo estender os úteis ensinamentos da imprensa ao maior número possível de leitores. Não se trata portanto unicamente de uma missão industrial que devem cumprir os Senhores correspondentes, ao contribuírem com todos os seus esforços para a propagação do jornal. Trata-se também de uma missão altamente civilizadora. (MEYER, 2005: 58)

Para democratizar os jornais – não havia essa preocupação moderna; não foi causa, mas consequência –, haveria de se baratear os preços – o uso do espaço da publicidade aumenta – e refrescar os conteúdos, o que converge com um novo paradigma de lançamento de ficção. A cara assinatura paga por uma burguesia minoritária quantitativamente transformar-se-ia em uma assinatura, ou unidade avulsa, a preços

“populares” e acessíveis por um número muito maior de pessoas, incluindo aí classes sociais menos abastadas e escolarizadas, como o proletariado. A questão da aparente impossibilidade de leitura em uma classe com alto analfabetismo será explicada mais à frente .

Girardin completa o rodapé da página com a rubrica, retranca, de “variedade”. É mais uma rachadura por onde entra a luz da ficção. A partir daí, o lugar de baixo do jornal começaria a ocupar outros campos na mancha gráfica, no coração e mentes dos leitores, e muitas vezes iria tornar-se o principal espaço do jornal. Valendo-se de uma metáfora, Meyer considera o jornal um feiticeiro, e o folhetim um aprendiz, que surpreendeu: “tal aprendiz de feiticeiro, o tinha inventado” (MEYER, 2005: 32). Naturalmente, sem a presença da demanda, a oferta não se sustentaria. O que se viu foi um “apetite voraz dos consumidores” (idem). Em 1836, logo após *Lazarillo de Tormes* ser a primeira história fatiada nos jornais, deixando o público suspenso pela parte seguinte – com a isca “continua no próximo número” –, Girardin, como se mostrou, encomendou a Honoré Balzac uma novela, *A Solteirona*, também em fatias. Além de Balzac, Alexandre Dumas (pai) e Eugène Sue são grandes nomes folhetinescos da França. Com obras como *O Conde de Monte Cristo* (primeiro folhetim do Brasil, traduzido) e *Os três mosqueteiros*, Dumas, um dramaturgo, soube aplicar cacoetes estilísticos típicos do teatro:

Mergulha o leitor *in media res* [“no meio das coisas”, uso de flashbacks, saltos, sem uma linearidade ou ordem cronológica constante], diálogos vivos, personagens tipificados, e tem senso de corte de capítulo. Não é de se espantar que a boa forma folhetinesca tenha nascido das mãos de um homem de teatro. (MEYER, 2005: 60)

O trecho citado ressalta, mais uma vez, o hibridismo do folhetim, e também alude a Nelson Rodrigues, notadamente um “homem de teatro”, que ia da narrativa jornalística para a crônica, para a folhetinesca, para a melodramática – sem necessariamente deixar de utilizar várias concomitantemente.

A inclusão da sessão “variedade” não foi a única ferramenta para democratizar o acesso dos jornais. De outras formas que não pelo folhetim, os leitores também ficaram mais próximos da imprensa. Girardin lançou mão de partes no jornal em que os leitores poderiam reclamar sobre falhas de infraestrutura, por exemplo, em uma abordagem local,

quase bairrista. A parte de cartas era muito utilizada, e frequentemente os leitores acabavam influenciando na condução de um folhetim, por reprovarem ou elogiarem. Conforme diz a pesquisadora de Letras Sandra Maria Pastro, em dissertação de mestrado *Os folhetins de Nelson Rodrigues: um universo de obsessões em fatias parcimoniosas*, da Universidade de São Paulo (USP), o mesmo Balzac convidado por Girardin teve de ser por ele desligado do jornal: de tantas cartas do público sobre a indecência de um romance de Honoré Balzac, Girardin rescindiu o contrato do romancista (PASTRO, 2008: 23).

Essa eventual sanha ajuda a enxergar melhor a questão econômica e mercadológica, o que trouxe muitas críticas ao folhetim, e até ligou seu nome ao pejorativo, ao deboche. Nessa onda, havia também literatura folhetinesca sem muitos atrativos, mas os ataques eram direcionados não a histórias pontuais, mas ao gênero, colocando debaixo de um guarda-chuva formas muito diversas de folhetim. A “literatura industrial” – como alcunhou Gustave Flaubert no romance inacabado *Bouvard e Pécuchet* (SODRÉ, 1988: 10) –, e como costumavam jocosamente referir-se os literatos, era vilipendiada ainda por causa dos elementos que a ajudavam a ser mais legível, e desejada: apesar de dividir-se em três fases, segundo Meyer, o folhetim francês tem uma marca geral de simplificação, maniqueísmo, fantástico e de muito suspense. Além disso, “destinado a um público ainda pouco afeito às delícias da língua escrita, os romances folhetinescos eram impressos em letras de tamanho grande, generosas e espaçadas” (PASTRO, 2008: 21).

Desde o início, o interesse do público a que se voltou o “romance das massas” sempre esteve vinculado ao conteúdo substancial apresentado na trama (à intriga, ao conflito, ao clímax e, mais especificamente, à catarse). Crimes, amores, adultérios, sexo, sonhos e aventuras são alguns dos ingredientes indispensáveis desse material. Nunca é muito para quem quer acorrentar o leitor ao “próximo capítulo” recorrer a suspensões de cenas apimentadas, romances proibidos, perseguições atormentadoras, traições indesculpáveis, vilões horripilantes e cruéis, troca de bebês e assassinatos sanguinários. (*ibidem*)

Os acintes dos críticos não consideravam a nova massa leitora como inteiramente provida de bom senso. Se o folhetim estava sendo bem aceito – talvez pelas técnicas de suspense, pelos crimes narrados, pelo olhar às particularidades domésticas –, este não deveria ter méritos por essa eficiência.

Ian Watt, pesquisador de literatura britânico, vai analisar as origens e sedimentações do romance na Inglaterra nos últimos três séculos em *A ascensão do romance*. Watt explica que, antes da disseminação dos folhetins, “o público ainda não havia encontrado uma forma de ficção que atendesse a seu desejo de informação, conhecimento, distração e leitura fácil” (WATT, 1990: 48). Quando, enfim, a demanda encontrou a oferta, e vice-versa, o jornal já se configurava também como veículo literário, em clara mostra de hibridização. “A imprensa proporcionou um veículo literário muito menos sensível à censura de atitudes públicas que o palco e mais adequado à comunicação de sentimentos e fantasias privados”. É na terra privada que o folhetim germinará.

Contudo, esse processo não se dá sem algumas controvérsias dignas de nota, como mostra Watt. “A mais poderosa identificação vicária do leitor com os sentimentos de personagens fictícias” (WATT, 1990: 173) da literatura se deu por meio da palavra impressa – o meio de comunicação mais impessoal; o processo de urbanização levava os subúrbios a uma vida mais reclusa – mas isso contribuiu para o folhetim ser ainda mais pungente na vida privada; ainda, o gênero literário mais realista, plausível, conseguiu subverter a realidade psicossocial de modo inédito (WATT, 1990: 179).

Voltando ao mérito das críticas ao folhetim, se o gênero estaria de fato servindo cruamente a uma lógica dominante, os críticos não davam o exemplo: catrafilavam-se de modo dogmático às suas próprias lógicas, somente. Ora, a legitimidade das críticas também deve ser questionada, ainda mais quando estas objetam-se a iniciativas de pluralidade literária, com um purismo digno do movimento árcade, escola ultrapassada pela romântica. Os críticos faziam as vezes de uma nobreza obsoleta.

Para o “caro leitor”, as rugas acadêmicas não importavam, como costuma acontecer. “Não levar em conta o leitor popular como sujeito ativo seria, em outras palavras, desconsiderar também a dialética escritura/leitura como dispositivo-chave para entender o funcionamento de qualquer obra realizada pelo e para o homem” (PASTRO, 2008: 13). “[Gramsci] Defende que, para o povo, são os autores populares os verdadeiros escritores” (PASTRO, 2008: 12). Os críticos diziam que as massas não ganhavam conhecimento com a leitura. Escreve um literato da época: “Sue, ao contrário de Balzac, diz Sainte-Beuve, ‘não se deixou levar pelo mercantilismo literário, não obedeceu a nenhuma outra necessidade que

não fosse seu gosto pessoal de observar e escrever”. (MEYER, 2005: 63). Ao mesmo tempo, completa a pesquisadora de Letras Regina Zilberman, em *Fim dos livros, fim dos leitores?*, que “nenhum leitor absorve passivamente um texto; nem este subsiste sem a invasão daquele, que lhe confere vida, ao completá-lo com a força de sua imaginação e o poder de sua experiência”. (ZILBERMAN, 2000: 51).

2.5) Agradar uma multidão

Do lado dos autores, foi necessária uma análise calculista de quem, exatamente, era o público. Mesmo que a mulher fosse um dos focos declarados,

A mulher se constituirá como o público principal declarado do gênero, desde suas origens europeias, passando pelos nossos romances do século XIX (lembramos de Machado interagindo diretamente com sua cara leitora) e chegando aos folhetins rodrigueanos, no Brasil do século XX, quando Nelson Rodrigues maliciosamente escolhe um pseudônimo que lhe confere a liberdade de falar “de mulher para mulher”. (PASSOS, 2014: 28)

Não há certeza sobre a maioria numérica. De toda forma, o público era amplo – uma “multidão”. “É preciso agradar uma multidão [...] realizando o milagre de contentar todo mundo sem arranhar ninguém”, escreveu o mestre do naturalismo francês Émile Zola, no jornal *Le Petit Journal*. Em *Televisão e psicanálise*, o comunicólogo Muniz Sodré apresenta o papel mercadológico: “Trata-se, na verdade – vale acrescentar –, de uma literatura não legitimada pela escola ou por instituições acadêmicas, mas pelo próprio jogo de mercado” (SODRÉ, 1988: 10). Esse “agrado” em níveis massivos também se justifica pela ausência de política nos “jornais de um tostão”, ou jornais menores e mais baratos. Esse silêncio era determinado por lei. O que havia, no lugar, eram crônicas e “notícias populares” – crias do mesmo *Le Petit Journal* –, que eram “folhetinizadas” e tinham tratamento de *fait divers* – assunto de predileção do semiólogo francês do século XX Roland Barthes, aqui em *Ensaio Crítico* –, “o acontecimento caracterizado pela perturbação de uma causa, por exemplo: um médico assassina uma moça com o estetoscópio ou ainda pela anomalia do acaso: ganhou na Loteria 40 vezes...” (BARTHES, 1964: 188, tradução minha).

O *fait divers* está no perímetro instável que separa o jornalismo da literatura; e, assim como eles, teve sua divulgação estimulada pela

necessidade que a incipiente imprensa do século XIX sentia de disponibilizar entretenimento, angariar a simpatia da nova massa de leitores e promover a venda dos periódicos, que cada vez mais se tornavam populares. (PASTRO, 2008: 44)

Em uma relação simbiótica, fato e ficção emprestam elementos um ao outro. O povo queria histórias factíveis e representativas, de identidade compartilhada, mas também notícias inusitadas. Aponta Jesús Martín-Barbero, semiólogo colombiano, em *Televisión y melodrama - géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*:

Será na linguagem da informação que o novo imaginário encontrará sua raiz discursiva, mas será na linguagem do melodrama de aventuras que se gerarão as chaves do novo discurso informativo. A indústria cultural produz uma *informação* na qual primam os “sucessos”, isto é, o lado extraordinário e enigmático da atualidade cotidiana, e uma *ficção* na qual predominará o realismo. (MARTIN-BARBERO, 1992: 94)

Esse jeito de noticiar era, ao mesmo tempo, confluyente e concorrente do folhetim, segundo aponta o autor inglês Laurence Hallewell em *O livro no Brasil* (PASSOS, 2014: 59). Se as notícias, geralmente sobre crimes, traziam personagens anônimos e despertavam curiosidade tanto no burguês quanto no operário, o folhetim deveria ser um “ensino perpétuo e divertido”, como disse Timothy Trimm, um dos fundadores do *Le Petit*. Era uma passagem da realidade à ficção, estas nem sempre bem definidas, e consanguíneas inclusive nos temas, portanto.

As reiteraões – para o leitor que perdeu pedaços da história, ou não acompanhou desde o começo – fazem com que o receptor retardatário seja incluído. Assim como, em um jogo de futebol narrado pelo rádio, por exemplo, o comentarista repete várias vezes o placar do jogo e o resumo, para quem tiver ligado o rádio durante a partida; ou quando em uma tragédia como o 11 de setembro, ao comentar de supetão das imagens recém-descobertas o jornalista fica repetindo os fatos mais importantes, para não elidir espectadores da narrativa.

Ler folhetim no jornal é não dar – primeiro porque não se pode – uma espiadela nas páginas seguintes, no número de capítulos, em um índice, na derradeira página, também porque muitas vezes o autor terminava o folhetim à medida que a história fosse sendo

publicada. A técnica de se suspender a história no auge, como fazem as telenovelas – certamente por uma herança do folhetim, como será mostrado posteriormente –, não é invenção da roda pelo folhetim, nem exclusividade. Mas certamente, naquele contexto francês do século XIX, isso foi um grande potencializador. Imagine estar interessado em um álbum de uma banda, e receber em casa, ou comprar na rua, somente uma música por dia, ou por semana? Com um trabalho fabril fragmentado, a sociedade tinha no folhetim uma estrutura análoga.

Ressalte-se que há outras variantes nessa fidelização. Tome-se como exemplo as telenovelas brasileiras, por exemplo: boa parte dos espectadores pode ter acesso a enredos prévios em jornais e revistas, para não mencionar a internet, inclusive em sites oficiais das tramas. Isso não faz com que a novela deixe de ser vista. Ora, a forma como o novelo se desenrola, a linguagem, a interpretação, edição, bem como outros fatores, também importam.

Não há aqui um desprezo pela literatura em livros, até porque eles continuaram muito presentes na época, ao passo que o público adquiria mais e mais o hábito pela leitura. O folhetim modificou o livro, e vice-versa. A partir da década de 1840 na França, seguinte à criação do folhetim, o principal modo de lançamento de ficção passou a ser o jornal. “Não se trata mais, para o romance-folhetim, de trazer ao jornal o prestígio da ficção em troca da força de penetração deste, mas, pelo contrário, é o romance que vai devorar seu veículo” (MEYER, 2005: 61), que é o jornal. Nem por isso o modo de publicação folhetinesco pressupõe o gênero romance-folhetim. Quando os livros eram publicados posteriormente, já chegavam ao mercado com menos desconhecimento, e talvez com um sucesso estrondoso. Com outras possibilidades, o livro permite ao leitor varar a noite no enredo, ou planejar uma leitura rápida por antever um novo capítulo em poucas páginas, por exemplo.

O escritor argentino Jorge Luis Borges, do século XX, dizia que obras literárias e artísticas são formas de felicidade, e não objetos de juízo. (BORGES *apud* MEYER, 2005: 417). Juízo desaconselhado aqui no sentido de evitar uma opinião hermética e singular, em vez de impedir essas formas de se configurarem objetos de estudo.

Se a duração de uma história completa de folhetim é longa – *O Conde de Monte Cristo*, de Dumas, em 1844, entre atrasos propositais e de sobrecarga, e cartas chorosas do

autor e editor aos leitores, demorou um ano e meio para mostrar ao público o último capítulo –, cada história tem de ser curta, para não ser tediosa. Há muitos diálogos, em um contexto em que é necessária a dinâmica, até a suspensão da última linha e uma breve mensagem indicando continuação.

Os anos 1840 foram de consolidação: da receita, do padrão de escrever as histórias; do folhetim como a parte mais importante do jornal; do folhetim como um modo essencial de publicação de romances; e também do folhetim como gênero específico do romance.

Alexandre Dumas (pai), com *O Conde de Monte Cristo* e *Os três mosqueteiros*, e Eugène Sue, com *Os mistérios de Paris* (as três obras publicadas em 1844), são os principais autores na consolidação da narrativa do folhetim. Foram uma fundação. Enquanto o primeiro folhetim do Brasil, traduzido do francês, foi de Dumas, *O capitão Paulo*, Sue é eleito deputado após *Os mistérios de Paris*, e depois expulso da França acusado de incitar a Primavera dos Povos, em 1848. Sue lançou mão de temas socialistas, e retratou os operários. “A invenção de Dumas e Sue vai se transformar numa receita de cozinha reproduzida por centenas de autores” (MEYER, 2005: 63). *Os mistérios de Paris* teriam uma tentativa de imitação no Brasil nos anos 1870, após o sucesso de Sue em solos tupiniquins: o apócrifo *Os Mistérios do Brasil*. Aluizio de Azevedo chegou a escrever *Os mistérios da Tijuca* nos anos 1880.

A literatura é, ao mesmo tempo, causa e consequência de sua época. Mostrando com mais profundidade temas velados, como a vida na fábrica, a infância, a orfandade, por exemplo, o folhetim – sem significar omissão dos romances nesse mérito também – tem notadamente uma forte influência, na França, sobre o reconhecimento da paternidade livre em 1912; pela lei Naquet, que restaura o divórcio, em 1844; e pela lei que regulamenta o trabalho de mães e crianças, em 1892, assinala o literato francês Yves Olivier-Martin, autor de *História do romance popular na França* (MEYER, 2005: 272).

Machado de Assis, na crônica *O empregado público aposentado*, no jornal carioca *Espelho*, em 1859, chama o folhetim de “frutinha de nosso tempo” (ASSIS, 1994: 167). Já Martins Pena alcunhava como “sarrabulho lítero-jornalístico” (MEYER, 2005: 58), e para Antonio Candido era um “bastardinho brilhante”. Por que o folhetim mereceu belas adjetivações, de tão ilustres escritores? O olhar desta monografia passa agora ao Brasil.

2.6) Folhetim tupiniquim

Um ano após *La Presse*, jornal de Émile de Girardin, ter publicado o primeiro romance-folhetim – *A Solteirona*, de Honoré de Balzac –, e dois anos depois de o mesmo periódico ter estampado o primeiro folhetim – apenas como forma –, fatiando o então tricentenário *Lazarillo de Tormes*, os rodapés e todas as estruturas da imprensa brasileira iriam começar um período renovador, e sem volta.

De 10 de março de 1838 a 13 de abril de 1839, o sisudo carioca *Jornal do Comércio* trouxe aos caros leitores o folhetim primogênito do Brasil, mas com sangue francês: chegava aos solos tupiniquins a tradução de *O capitão Paulo*, de Alexandre Dumas.

Circulou por muitas alamedas, ruas e casas de negócios, adentrou os sobrados urbanos, deslumbrou sinhazinhas civilizadas – propensas ao arrebatamento do coração –, e, sem fazer cerimônia, consolidou definitivamente por nossas terras o sucesso da fórmula. (PASTRO, 2008: 29)

Como mostra de empreitada além-mar bem sucedida, o *Jornal do Comércio* continuou a saga com outras obras. “Entre 1839 e 1842, os folhetins-romances são praticamente cotidianos no *Jornal do Comércio*” (MEYER, 2005: 289). Quando do lançamento do *Jornal do Brasil*, em 1891, o folhetim também é acolhido: é criada a *Biblioteca do Jornal do Brasil*. O *Estado de S. Paulo*, também com inauguração no século XIX, não fugiu à regra e reservou espaço para as narrativas folhetinescas. Dentre as tantas incertezas que surgem quando se lançava um jornal naquela época, a aposta no folhetim era uma das poucas seguranças. Até revistas viraram folhetinescas, talvez seja a *Fon-Fon* (publicada de 1907 a 1958) o maior exemplo.

O *Diário do Rio de Janeiro* lançou *O guarani*, em folhetim, de José de Alencar, publicado entre fevereiro e abril de 1857, e *A viúvinha*, em 1860. Além de Alencar, Machado de Assis teve obras publicadas como folhetim, entre elas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o marco inaugural do realismo brasileiro, por volta de 1880, na *Revista brasileira*.

Quanto ao primeiro romance-folhetim brasileiro propriamente dito, não há consenso total, assim como alguns autores dizem que o primeiro romance-folhetim deu-se no Reino Unido, e não na França. Mas tudo aponta para *O filho do pescador*, de Teixeira e Sousa, em 1843. “Resta-nos, como possível pioneiro do gênero, Teixeira e Sousa e sua obra *O filho do pescador*, de 1843, que, além de ter sido escrito por um fluminense de Cabo Frio – RJ, tem

como cenário o Rio de Janeiro” (PASTRO, 2008: 32).

Meyer também qualifica a presença do folhetim no Brasil como “avassaladora”, e diz que se “tentou imitar o inimitável” (MEYER, 2005: 279). É previsível que haja um período de adaptação para que o país encontre as próprias cores em novas expressões de arte. Machado de Assis via esse ínterim com desconforto: “Escrever folhetins e ficar brasileiro é na verdade difícil. Entretanto, como todas as dificuldades aplanam, ele bem que podia tomar mais cor local, mais feição americana”, segundo Meyer mostrou no artigo *Voláteis e versáteis: Da variedade e folhetins se fez a crônica*, no livro *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*, com organização de Antonio Candido (1992: 42). Certamente, a França foi o grande norte do Brasil no folhetim. Para essa aclimatação, contribuem tanto as semelhanças como as desigualdades.

O folhetim traduzido veio mais por influência cultural do que pela demanda social urgente para que problemas da sociedade fossem discutidos. “Os romances folhetinescos brasileiros nada tinham de literatura engajada. Não falavam sobre a realidade da época, tampouco mencionavam a desordem social por que passava o país” (PASTRO, 2008: 30).

Outra diferença é que, na França, os jornais eram convencionalmente divididos entre sérios e mais descontraídos – *grande presse* e *presse populaire*, respectivamente –, o que também significava uma certa desconjuntura de qualidade dos folhetins. Desta forma, os autores mais concorridos iam para jornais maiores. Já o Brasil não fez distinção nenhuma, e os bons e maus folhetins eram consumidos quase como um só. “Brasileiro tem estômago de avestruz. Tudo é indistintamente consumido sob a etiqueta 'melhores autores franceses'. É tudo novidade de Paris”, diz a literata Marlyse Meyer (2005: 382).

2.7) Lição de hoje: ditado

Para falar de hábitos de leitura dos brasileiros em qualquer século – mas ainda mais no século XIX –, há que se contemplar as taxas de analfabetismo. Assim, é possível compreender melhor o tamanho do fenômeno de leitura de cada época.

O primeiro recenseamento geral no Brasil aconteceu somente em 1872, no Segundo Reinado do nosso império, período iniciado em 1840, com a declaração da maioria de D. Pedro II, e terminado quando o Brasil proclamou a independência, em 1889. Na época do censo inaugural, os folhetins já estavam em vários jornais do país. De acordo com estudo *História inacabada do analfabetismo do Brasil* do professor Alceu Ravello Ferraro, de 2010

e baseado em dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 1872 82,3% da população brasileira – que tinha 8.854.774 de pessoas – era analfabeta.

Para efeitos de comparação, em 1920 o analfabetismo era de 71,2%; de 1960, 46,7%; em 2000, 16,7%. Em 2013, segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), do IBGE, a taxa é de cerca de 8,5%. Vale ressaltar que, do primeiro recenseamento para cá, a população nacional passou de 8 milhões para 202 milhões, aumentando cerca de 25 vezes. Mas se em 1872 eram 7.290.293 analfabetos, mais de um século depois, em 1991, eram 31.580.488. Proporcionalmente, a população cresce bem mais do que o analfabetismo, mas os números absolutos impedem as estatísticas relativas de apaziguarem as análises.

Entretanto, o desolador cenário da educação no Brasil não deve servir de amarra. Este editorial do jornal *A Estação*, de 28 de fevereiro de 1882, lança luz sobre a questão do compartilhamento de leituras, com provável exagero.

Não há talvez país nenhum no mundo em que se emprestem livros e jornais com tamanha profusão do que entre nós (...) O tendeiro que assina o *Jornal do Comércio*, não julgue a leitora que o faça para recreio seu, mas sim para o emprestar a vinte ou trinta famílias que o reclamam 20 ou 30 mil vezes na roda do dia. Com *A Estação*, particularmente, pode-se dizer que cada assinante representa, termo médio, dez leitores, o que nos dá uma circulação de 100 mil leitores, quando, aliás, nossa tiragem é de apenas 10 mil assinaturas. (MEYER, 2005: 292)

Aluísio Azevedo, que depois iria escrever o marco naturalista brasileiro *O Cortiço*, fala diretamente ao leitor em *Girândola dos Amores*, de 1882: coloca o “nariz de fora”. “Leitor! Parece que te vás pouco a pouco adormecendo com o descaminho que demos ao filamento primordial deste romance. Espera, tem paciência, acorda!” (MEYER, 2005: 306). A tradição oral do Brasil ajudou a disseminar o folhetim por aqui, por exemplo, em serões. “Ler o folhetim virou hábito familiar, tanto na Corte quanto nos serões das províncias, e durante sua leitura oral era permitida a presença das mulheres e a participação dos analfabetos, que eram a maioria” (SODRÉ, 1977: 279).

2.7.1) Lições do Velho Mundo

Em relação à Europa, Ian Watt reconhece que é provável que nos grandes centros prevalecesse não o analfabetismo completo, mas o semianalfabetismo (WATT, 1990: 36). Antes da eletricidade, há que se lembrar que a leitura dependia muito ainda da luz do dia, a não ser que as fracas, amareladas e inconstantes luzes de velas ou lampiões fosse posta em

ação. Além disso, quando alguém lê em voz alta para quem não sabe decifrar letras, torna esses também leitores, e isso era um hábito também no continente europeu. “Na era elizabetana, por exemplo, não só a poesia, mas também a prosa eram elaboradas tendo-se em vista a declamação” (WATT, 1990: 170), e esse fato só começou a mudar com a fortificação da palavra impressa pelo jornalismo, e depois pelo romance. Disso também robusteceu uma leitura mais fácil – esta monografia manuscrita, por exemplo, estaria em outro grau de apreensão.

2.7.2) Declínio relativo da escravidão

Mesmo antes da assinatura da Lei Áurea, em 1888, e o fim oficial – somente oficial – da escravidão no Brasil, já entravam no país trabalhadores “livres” e também explorados – não escravos, mas como imigrantes –, e cada vez mais essa condição crescia, o que deixava o universo laborial brasileiro menos distante do francês. Sociedades tão distintas apresentavam temas em comum, o que possibilitava a frutificação do folhetim no Brasil. É certo também que não era necessária uma total identificação com a vida brasileira, já que tanto a vida europeia era valorizada, quanto a realidade brasileira superficialmente conhecida – também pelas altíssimas taxas de analfabetismo.

O que se pode aventar sem dúvida alguma é que, na medida em que foi praticamente constante a publicação do romance-folhetim europeu na maioria dos jornais brasileiros, não há como não inferir – ainda que falte a necessária pesquisa – que ele não só foi lido e ouvido pelas classes mais altas, como foi sendo consumido por camadas renovadas de leitores e ouvintes, os quais iam acompanhando as mudanças por que passava a sociedade brasileira. (MEYER, 2005: 382)

2.8) Pó de plim-plim

Tratar das relações de folhetim e novela é oportuno. Mais ainda quando o assunto principal é Brasil, terra por excelência da novela, que a tem como produto de exportação acima de qualquer crise econômica.

As ligações começam pelo nome. É o que mostra Samira Campedelli em *A Telenovela*, um livro de bolso, pequeno e fino, mas com um universo de aprendizados fascinante. Campedelli lembra que o roteirista Marcos Rey considera o termo “novela” errôneo – e sugere que o certo seria chamá-la de *folhetim*:

O termo novela foi equivocadamente incorporado pelo rádio às suas narrativas quilométricas. Depois, a televisão cometeu outro equívoco em

cima do primeiro e ficou com o nome. Como se sabe, o rádio copiou o gênero das similares cubanas e mexicanas. Só que o termo, no idioma espanhol, é igual a romance. No inglês moderno também. Para a história curta, estes idiomas têm outros vocábulos. Com relação à telenovela, o certo seria chamá-la de folhetim. (REY *apud* CAMPEDELLI, 1987: 19)

Rey ressalta que as narrativas da novela na rádio eram quilométricas porque a semântica de “novela” pressupõe uma história curta, em inglês, português e espanhol. Sabe-se que as telenovelas são longas, geralmente com mais de cem capítulos, com scripts de mais de três mil páginas. (CAMPEDELLI, 1987: 18).

Além disso, quanto ao nome, Roberta Andrade traz outra contribuição, em *O fascínio de Scherazade: os usos sociais da telenovela*. Andrade sublinha que telenovela, em francês, é *feuilleton télévisé* (ANDRADE, 2003: 18).

As convergências transbordam de qualquer ângulo. Janete Clair, grande autora de novelas desde os anos 1960 – e mulher do escritor Dias Gomes – dizia que o fazer novelístico era o “processo do enquanto” (CLAIR *apud* CAMPEDELLI, 1987: 16); o gênero pede grande domínio de diálogos; os fatos sempre trazem várias consequências ao enredo; a atenção ao modo com que os acontecimentos são narrados, entre outros fatores, traz a novela para muito perto do folhetim. Até nas depreciações há marcas comuns: a visão de se tomar a novela como um subgênero, um subproduto da literatura, foi enfrentada também pelo folhetim, como se viu neste trabalho. Mesmo em épocas diferentes, os contornos são parecidos. Clareia a pesquisadora Maria Motter em *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*, organizado por Maria Immacolata Lopes: a novela combina “o útil e o fútil, o sério e o frívolo, e cria seu modo paradoxal de ser, o que exclui a possibilidade de simplificação”. (MOTTER *apud* LOPES, 2004: 256).

Há, ainda, o forte dualismo entre bem e mal, o que é exprimido nos comuns diálogos de um espectador novato na trama com um fã compromissado: “Fulano é bom ou mau?”. Quase sempre, a resposta é um ou outro. “Obedecendo às regras estruturais de seu grande modelo, ela [a novela] se torna o folhetim moderno” (CAMPEDELLI, 1987: 22).

Outro galho em comum nessa frondosa árvore das letras é o uso dos ganchos. Como domingo a telenovela não é exibida, o fim mais forte, que gere mais expectativas – uma porta aberta, uma carta descoberta que será declamada, um telefone tocando –, fica para o sábado (CAMPEDELLI, 1987: 43). Antes do anos 1970, esses ganchos eram mal trabalhados,

como reconhece Campedelli. Geralmente, são quatro por dia – três de intervalos comerciais e um final. A transição com os intervalos nem sempre foi a do “plim-plim”, como é a da Rede Globo. Aí entram as vinhetas.

Até os anos 70, os filmes, os programas e os intervalos não tinham qualquer divisão, o que causava confusão no telespectador. O então diretor da rede Globo José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, criou uma pequena vinheta para abrir e fechar intervalos. No começo, o som era “bip-bip”, que representava a abertura e o fechamento do diafragma de uma câmera fotográfica. Depois, ficou mais estridente e foi para o “plim-plim”. A pesquisadora Jaqueline Esther Schiavoni trata desse universo no artigo *Vinheta televisiva: usos e funções*, sob um ponto de vista principalmente histórico. A vinheta

Interrompia a exibição de filmes e seriados, pedindo licença para uma palavrinha dos patrocinadores. A ideia, que veio do diretor José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, contemplava também o retorno do telespectador à tela. Ele desejava algo que pudesse ser ouvido a quadras de distância e que fizesse a família voltar rapidinho para a frente da TV. (SCHIAVONI, 2011: 102)

3) Os pais do mestiço: jornalismo e literatura

3.1) Jornais e livros na mesa

A despeito de a maior parte dos centímetros desta monografia não tratar isoladamente de jornalismo e literatura propriamente ditos, passa-se por estas searas a todo instante. Ao mesmo tempo em que examinar essas duas concepções é mister, tal verificação não deve somente conceituá-las denotativamente, sem apresentar contextos e ideias providas de algum frescor. Colocá-las em tubos de ensaios de laboratórios assépticos tira-lhes a vida, e as descaracteriza. O mais importante, aqui, não é provar teses de que o jornalismo seja um gênero literário, ou que o ofício do jornalista atrapalhe ou não o sonho de ser um escritor, ou ainda que um é melhor do que o outro. O que se pretende é apresentar cartas à mesa – mesmo que nem todas forem para as apostas –, alinhavando um breve *panorama* de análises sobre esses dois campos, e que dê ao leitor mais ferramentas a fim de definir um lugar de fala próprio para esta pesquisa, e sobre o assunto. Afinal, como olhar detidamente para alguma espécie mestiça se os pais não são mencionados de modo direto?

Em um campo de muitas acepções, subjetivismos e requintes artísticos, nem sempre os conceitos são os mais puros e exatos. Nesse sentido, é possível ver nos textos acadêmicos que serão utilizados aqui mais uma veia literária do que jornalística. Assim, haverá aqui *literatura* e *ficção*, por exemplo, tratando do mesmo, bem como *jornalismo* e *reportagem*. Faz-se necessário ressaltar que a intenção será sempre de tratar tanto o jornalismo quanto a literatura como esferas gerais, prendendo-se essencialmente às similaridades nessas definições próximas, em vez de diferenças. Alguns autores preferem um vocábulo a outro, mas isto – exatamente a riqueza linguística – não deve causar distanciamento, mas intimidade, para chegar mais perto do objeto de pesquisa, e olhar com mais cuidado de quantas formas algo pode ser dito, mesmo com definições ambivalentes.

Antes de dar forma a algumas ideias sobre essas duas linguagens que trabalham com a palavra, antes de comparar formas finais de uma e de outra, como acarear lead ao *era uma vez*; fonte a uma personagem; manchete a um poema; reportagem a um conto; coluna a um ensaio, convém um aprofundamento.

3.2) A contaminação saudável

O escritor espanhol contemporâneo Manuel Rivas alcinhou as comparações com a manchete, reportagem e coluna, e não considera isso como algo negativo. A imaginação e a vontade de estilo são os dois pontos mais importantes levantados por ele, que diz que são “asas” tanto para o jornalista quanto para o escritor. Rivas afirma ainda que, para ele, jornalismo e literatura são um só (ÁNGEL *apud* CASTRO e GALENO [orgs.], 2005: 19). Já para o estudioso da comunicação Álvaro Caldas, “não cabe ao jornalista fazer o trabalho do escritor. Um bom texto deve ser simples e direto, uma síntese entre a linguagem falada e a literária” (CALDAS, *apud* CASTRO e GALENO [orgs.], 2005: 22).

Em uma linha semelhante à de Rivas, equiparam-se não os fazeres, mas os agentes. É o que mostra o dramaturgo mexicano Hector Anaya, para quem o jornalista e o escritor são uma personalidade só, com a diferença de que o jornalista vai trabalhar no calor da hora, atrás do acontecimento constante, e o romancista trabalha retrospectivamente, à distância e contemplando (ÁNGEL *apud* CASTRO e GALENO [orgs.], 2005: 20). Ora, o trabalho do colunista do jornal não está mais para a segunda descrição, a literária? Isso sem mencionar a crônica. Foi a esse laboratório asséptico a que me referi: nem sempre é o melhor retrato da realidade, e nem sempre esta vai repetir padrões de livros. Um olho nas definições, outro no mundo real – onde essas se aplicam ou não, em diferentes níveis.

Prêmio Nobel de Literatura de 1990, o mexicano Octavio Paz confessa que “gostaria de deixar uns poucos poemas com a leveza, o magnetismo e o poder de convicção de um bom artigo de jornal... e um punhado de artigos com a espontaneidade, a concisão e a transparência de um poema” (ÁNGEL *apud* CASTRO e GALENO [orgs.], 2005: 19). Já o colombiano Gabriel García Márquez, laureado com o Nobel oito anos antes, sustenta que o ideal seria uma literatura cada vez mais próxima do jornalismo e de suas características, e vice-versa (*ibidem*). Complexo que é o mundo, a realidade dos fatos pode ser mais pesada do que o mundo onírico mais pungente: depois de publicar *Notícias de um sequestro*, Gabo, como Márquez era conhecido, declarou que não ia mais escrever ficção, porque esta tinha sido ultrapassada pela realidade, já capaz de histórias mirabolantes (CASTRO *apud* CASTRO e GALENO [orgs.], 2005: 74).

Por outro lado, uma das diferenças primárias entre jornalismo e literatura está na inquietação que essas áreas do conhecimento trazem consigo e emprestam

compulsoriamente aos que lançam mão delas. Enquanto a literatura debruça-se sobre essências, o jornalismo ocupa-se com o que acontece no “agora”. Marcel Proust, escritor francês do século XX, escreveu no primeiro volume de *Em busca do tempo perdido – No caminho de Swann*, de 1914 – tal divergência entre o essencial e o acidental: “O que censuro nos jornais é o fato de nos obrigar a prestar atenção, todos os dias, em coisas insignificantes, ao passo que lemos três ou quatro vezes na vida os livros em que há coisas essenciais” (PROUST, 1917: 19).

Alceu Amoroso Lima – ou o pseudônimo Tristão de Ataíde –, crítico literário brasileiro do século XX, em *O jornalismo como gênero literário* considera o jornalismo um gênero literário, mas, para tal, diz que o jornalismo deve utilizar a palavra não como meio, mas como fim, a exemplo das expressões artísticas e da literatura. Essa ideia traz um estranhamento, à primeira vista, pois o jornalismo é comumente considerado fora dessas narrativas artísticas. Isso talvez aconteça porque o conceito propriamente dito já remete a um jornal diário, e as reportagens de fôlego e outros gêneros jornalísticos são olvidados.

Antes de tentar encaixar o jornalismo no rol dos gêneros literários, há que se aceitar primeiro se ele entra no elenco amplo da literatura. No caso de uma conversa que busca transmitir recado, por exemplo, tampouco há sentido de arte. “Literatura é pois expressão pelo verbo, mas não toda e qualquer expressão verbal. Do mesmo modo que nem todo passo é dança. O que distingue uma passada comum de um passo de dança é que naquele o andar é simples modo utilitário” (AMOROSO, 1960: 20).

Não se espera tanto do jornalismo quanto da literatura, em termos de estética, ou de narrativa. Com relatos ágeis, em portais noticiosos na internet e em jornais diários, por exemplo, é incompatível escolher, a cada palavra, a melhor, principalmente nos textos de internet – os popularmente, em meios jornalísticos, chamados *flashes*. Em dois momentos distintos, uma obra jornalística é o goleiro em uma cobrança de pênalti: se conseguir algo, utilizar a palavra como fim, evitar o gol, será ovacionada – mas, se não conseguir, e a palavra for somente um instrumento, não é um desastre, pois já era esperado o gol. Por outro lado, a obra ficcional seria o batedor oficial do time: esta tem que ser artística. Um erro seria uma perseguição, e o acerto não é, em si, extremamente louvável, já que é uma conversão da mais alta penalidade do futebol. Afinal, no gol são 7,32 metros de largura, e 2,44 metros de altura – ou, na medida inglesa, 8 jardas de largura por 8 pés de altura. Isso tem a ver,

também, com as condições e rotinas de trabalho, que aumentam ou diminuem o tamanho da meta à medida que o texto jornalístico diversifica-se.

Amoroso qualifica o jornalismo como tendo quatro “caracteres de especificação”: arte verbal; arte verbal em prosa; prosa de apreciação; e apreciação de acontecimentos (AMOROSO, 1960: 41). E é ao acontecimento, ao fato, que o jornalista deve se ater, pois é sua medida, já que o jornalismo é uma “arte pragmatista” (AMOROSO, 1960: 52). Novamente, estranhamento. “Arte pragmatista” não seria um oxímoro? De tão densos tais conceitos, fica difícil conceber uma solução. Eis um mérito de Amoroso, ao sair do lugar-comum dos manuais frios e lacônicos. Se outras formas de arte priorizam o ato de criar, o jornalismo, por sua vez, lança luz sobre a observação. A desestima de alguns desses caracteres tornam o jornalismo algo carregado de sentimentos e concepções negativos, como teorizou o escritor brasileiro Antônio Olinto (*ibidem*).

Em países anglo-saxões, onde há mais exigências escolares, na vida coletiva, cultural e institucional, existe um termo pejorativo para o mau jornalismo: *journalese*, que serve para expor aquele que escreve ou conta histórias com pressa. Os vícios do jornalismo são condensados na pressa, e, além disso, há uma divisão de nomenclatura de textos. O *scholarly* diz respeito a textos acadêmicos, científicos, feitos com zelo e método, ao contrário do *journalistic* (AMOROSO, 1960: 43).

A diferença entre esses dois perfis de texto causa inveja até entre seus autores. É o que Calvino representa no romance *Se um viajante numa noite de inverno*, em que nos lados opostos de um vale, dois escritores espiavam-se. Um desejava poder escrever rápida e produtivamente. O outro, por sua vez, gostaria de fazer um trabalho mais inspirado e profundo (CASTRO *apud* CASTRO e GALENO [orgs.], 2005: 72).

Para o poeta luso Fernando Pessoa, no texto *Argumento do jornalista*, no livro *Páginas de estética e de teorias literárias: Fernando Pessoa*,

O jornalismo é literatura, todavia é uma literatura que se dirige ao homem imediato e ao dia que passa, tem por isso a força da objetividade das “artes inferiores”, o apelo visual das artes plásticas e a força mental da própria literatura. É uma literalidade que se adapta a seus fins, que sobrevive apenas poucos dias ou, quando muito, a uma breve época ou geração. (PESSOA, 1966: 36)

Antônio Olinto, em um dos primeiros ensaios brasileiros sobre o assunto, assinalou que o jornalismo trata dos mesmos dramas humanos que a literatura, mas com um filtro

diferente: o da rotina (*ibidem*). Rildo Cosson, literato brasileiro, vale-se de duas metáforas para designar esses dois campos: a literatura seria o “jardim da imaginação”, e o jornalismo, o “império dos fatos” (COSSON *apud* CASTRO e GALENO [orgs.], 2005: 58). Para simbolizar o hibridismo, mas com um novo olhar, “o império foi contaminado pelo jardim da imaginação”, em evidência “inelutável”. Mas a ideia de contaminação difere da que temos em relação a epidemias indesejadas.

Esse outro sentido pode ser delineado a partir de um dos significados da palavra contaminação ainda no latim. Entre os romanos, a contaminação era também usada como uma explicação para as relações de empréstimos e apropriação entre a comédia latina em construção e a comédia grega já estabelecida. [...] O termo era usado para indicar mais que um relacionamento espúrio, pois havia também o sentido da mistura do conhecido para gerar o novo. A *contaminatio* era uma forma de assegurar uma nova existência, uma estratégia empregada para construir um novo texto e através dele uma nova cultura. (COSSON *apud* CASTRO e GALENO [orgs.], 2005: 69)

Em um planeta com horror a contaminações, e limites políticos demarcados muitas vezes de modo artificial e grosseiro – com linhas retas nos mapas, como foi demarcado o continente africano –, aceitar o conceito de fronteira não como limite é um desafio que se apresenta. Isso pode ser visto em vários reflexos cotidianos, como a xenofobia, o bairrismo, as regras tão duras para a entrada em outros países – da burocracia à segurança. Os confins tornam-se, então, concretos.

A proposta de Cosson é, em suma, considerar “fronteira não como limite, barreira, separação, mas sim como um território de trânsito, espaço de contato, lugar de suspensão e negociação de identidades”, mesmo que no mundo tangível não seja assim, por regra. Mas, na concepção desse autor, vislumbram-se como consequências “narrativas que interpretam e traduzem o que somos e o mundo em que vivemos” (COSSON *apud* CASTRO e GALENO [orgs.], 2005: 70). O escritor gaúcho Moacyr Scliar, que era também crítico literário na imprensa, por último na revista *Veja*, também faz proposta semelhante, mesmo sem citar a etimologia latina. “Há sim, uma fronteira entre jornalismo e ficção. Mas é uma fronteira permeável, que permite uma útil e amável convivência” (SCLIAR *apud* CASTRO e GALENO [orgs.], 2005: 14).

Essa possível relação de *contaminatio* só pode se dar depois de muitas conexões. É menos uma ideia revolucionária desses autores do que uma justa – porém corajosa –

constatação, em um ambiente onde a tecnocracia e o elitismo costumam imperar, e emperrar consonâncias. Com área de limites incertos – considerando-se a variedade de gêneros, intenções, suportes e formas –, o jornalismo e a literatura não têm relação harmônica, imutável ou simplista. Já que existem fronteiras, é necessário lançar luz sobre algumas, a fim de conhecer terrenos limítrofes e pensamentos que produziram análises também mais pessimistas do contato entre linguagens e meios.

3.3) Jogo de soma zero: aqui e agora

Sob a ótica das transições de técnicas, a confluência pode ser vista com maus olhos. Essa visão – com certa miopia – é, ao mesmo tempo, fruto e raiz. Fruto porque é reflexo, produto, de um modo de pensar; raiz porque pode ser um pressuposto, que origina e desencadeia novas reflexões e novos ciclos. Isto é, pode ser uma premissa de negação de toda e qualquer nova linguagem, como também uma conclusão que, após exames, privilegia os modos de se comunicar em uma redoma purista – em vez de ter em mente que os meios e canais de comunicação não estão censurados de se comunicarem.

Theodor Adorno, um dos cientistas sociais baluartes da Escola de Frankfurt – movimento de inspirações marxistas, da década de 1920 na Alemanha –, citou uma mudança decorrente do contato entre romance e reportagem, análoga à relação pintura-fotografia, por exemplo. Adorno classifica que o romance “perdeu” com a reportagem, o que contrasta notadamente com as visões de Scliar e Cosson.

Da mesma forma que a pintura perdeu muito de suas tradicionais tarefas por causa da fotografia, também perdeu o romance por causa da reportagem e dos meios da indústria cultural. [...] O romance teve de concentrar-se naquilo que não pode ser satisfeito pela informação. (COSSON *apud* CASTRO e GALENO [orgs.], 2005: 70)

Tais ideias de Adorno dialogam com as de Walter Benjamin, outro bastião da Escola de Frankfurt. Benjamin discorreu sobre a atrofia, a perda paulatina da aura da obra de arte em virtude da reprodutibilidade, e por consequência a mesma obra foi descaracterizada e perdeu função pedagógica, por exemplo. O corolário dessa revolução transbordou o campo artístico e marejou também para as abordagens sociais e filosóficas, como queria a Escola.

“Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN

apud GRÜNNEWALD [org.], 1955: 3). Para Benjamin, os fatores sociais que condicionariam esse caso da aura – a característica que torna a obra de arte única – derivam de circunstâncias “estritamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas” (*ibidem*). A experiência de contemplação do latim *hit et nunc*, ou “aqui e agora”, também perde com os avanços da técnica.

O *hit et nunc* [“aqui e agora”] do original constitui aquilo que se chama de sua autenticidade. Para se estabelecer a autenticidade de um bronze, torna-se, às vezes, necessário recorrer a análises químicas da sua pátina [substância que se forma na superfície de bronzes antigos, por exemplo]; para demonstrar a autenticidade de um manuscrito medieval é preciso, às vezes, determinar a sua real proveniência de um depósito de arquivos do século XV. A própria noção de autenticidade não tem sentido para uma reprodução, seja técnica ou não. (BENJAMIN *apud* GRÜNNEWALD, 1975: 13)

Teria o romance, como escreveu Adorno, perdido com a vinda da reportagem? A incerteza gerada pelo advento de novos meios de comunicação, ou reprodução, acompanha a sociedade constantemente, já que o avanço da tecnologia vai proporcionando essas novas criações.

3.4) Valor-notícia com valor estético

O Novo Jornalismo, nas décadas de 1960 e 1970, certamente é uma demonstração de convivência entre romance e reportagem, válida quando se discute se um perdeu campo com o outro. Acima de tudo, o Novo Jornalismo permitiu mudanças na literatura – no modo, na forma – e no jornalismo – no conteúdo. O jornalista e escritor norte-americano Tom Wolfe abordou a questão em *Radical chique e o Novo Jornalismo: o espírito de uma época em que tudo se transformou radicalmente, inclusive o jeito de fazer reportagem*.

“Era que talvez fosse possível escrever jornalismo para ser... lido como um romance. Como um romance, se é que me entendem. Era a mais sincera forma de homenagem a O Romance e àqueles grandes, os romancistas, claro” (WOLFE, 2005: 19). A literatura e o jornalismo foram afetados, em uma época em que o lead não era mais suficiente.

As diversas crises dos anos 60, que deram lugar a formas do *novo jornalismo* não só nos Estados Unidos, como também em toda a América Latina e na Europa, são um excelente exemplo de como a ruptura de fronteiras (também nesse âmbito) fecundou a criatividade informativa no âmbito do jornalismo (sobretudo em gêneros como o artigo de opinião, a crônica, a reportagem e a entrevista) de modo que permitiu um importante impulso às formas de escrita literária que adotam a retórica do jornalismo.

(ÁNGEL *apud* CASTRO e GALENO [orgs.], 2005: 20)

De um lado, o jornalismo ganhava contornos de trabalhos mais aprofundados e de fôlego. Do outro, a literatura estadunidense via o romance fora do “trono de gênero literário número um”, e constatava em jornais e revistas a inauguração da “primeira novidade da literatura americana em meio século” (WOLFE, 2005: 9).

Tom Wolfe faz, ainda, um paralelo com os romances da primeira metade do século XIX na Europa, que coincidem com a gênese do folhetim:

A semelhança entre os primeiros dias do romance e os primeiros dias do Novo Jornalismo não é mera coincidência. Em ambos os casos, nos vemos diante do mesmo processo. Vemos surgir um grupo de escritores trabalhando um gênero considerado Classe-Baixa (o romance antes dos anos 1850, o jornalismo das revistas populares antes dos anos 1960), que descobrem as alegrias do realismo detalhado e seus estranhos poderes. (WOLFE, 2005: 48)

O “realismo” não faz referência à escola literária Realista, de cunho apolíneo, mas a uma observação mais apurada, à descrição viva de fantasias e tramas plausíveis – que reforçam ainda mais a imaginação.

Em contraponto a Àngel e Wolfe, Moacyr Scliar defende que o Novo Jornalismo pesou a mão em criatividade e inventividade, talvez insinuando que as apurações fugiam do feijão-com-arroz, e arriscavam-se em fugir daquilo que perseguiram: “Realidade é realidade, ficção é ficção. O novo jornalismo foi uma experiência interessante, mas exagerou muito” (SCLIAR *apud* CASTRO e GALENO [orgs.], 2005: 14). Afinal, o romance perdeu com a reportagem?

3.5) Previsão de mídia fechada

O cantor Zeca Baleiro, na canção *Minha casa*, do álbum *Líricas*, de 2000, trova que “é mais fácil mimeografar o passado do que imprimir o futuro”. Uma das primeiras reações ao ver um novo modo de comunicação é pensar na extinção do atual, e talvez essa seja a mais instintiva.

Muito se discute, principalmente neste novo século, se o jornal impresso vai entrar em crise e acabar, ameaçado pela internet. Mas o rádio aí está com seu espaço, como a televisão, como as revistas. Cada meio cumpre uma demanda, e tem características que, somadas e trabalhadas de forma capacitada e consciente, são valiosas. É certo que os

hábitos de consumo vão se modificando, e as novas tecnologias atingindo cada vez mais pessoas em tempo recorde, mas a sensação de urgência é acompanhada na mesma velocidade em que se dá a real mudança dos meios.

Na edição 2.329, de 24 de setembro de 2014 da revista *Veja*, na matéria *Como a inovação cresce na pobreza*, página 96, é apresentado um levantamento da *Cross-Country Historical Adoption of Technology* que mostra o tempo necessário, em anos, para algumas tecnologias chegarem a 80% da população mundial da época. São separados quatro períodos. No primeiro desses, que compreende de 1750 a 1900, estão a ferrovia (126 anos), o aço (125 anos), e o telefone (99 anos). Já há disparidades logo no segundo, de 1900 até 1950, quando vêm o raio-x (93 anos), o rádio (69), e a aviação (60). Na terça temporada, de 1950 a 1975, mais ainda: o computador pessoal (24), a internet (23), e a tomografia computadorizada (18). O quarto período, de 1975 a 2000, tem o celular, com 16 anos, em uma demonstração dos novos tempos.

Obviamente, os contextos e características de cada meio têm de ser considerados para que não seja feita uma medição cega com a mesma régua para todos. Mas em todas as vezes que se quantifica o avanço do alcance das tecnologias, é nítida a aceleração dessas coberturas – e a última estação da pesquisa só foi até o ano 2000.

Quando um meio de comunicação – como a mídia impressa – está em crise por causa de um novo – como a internet –, alguns alarmistas já se apressam em profetizar cenários trágicos. Mas quando, em meio a esse contexto, soma-se a pior crise financeira mundial em décadas, “crise” ganha outros contornos. É nesse cenário que pretendo localizar, sucintamente, algumas reflexões sobre os desafios da mídia neste século – assim como foi desafiada no século XIX na França, gênese do modelo folhetinesco.

3.6) Tempos extremados

Eu acredito muito na livre iniciativa, por isso o meu instinto natural é se opor à intervenção do governo. Eu acredito que as empresas que tomam más decisões devem sair do mercado. Em circunstâncias normais, eu teria seguido esse curso. Mas estas não são circunstâncias normais. O mercado não está funcionando corretamente.

O discurso acima foi feito em 24 de setembro de 2008 pelo então presidente dos Estados Unidos, George W. Bush, nove dias após o gigante banco Lehman Brothers ter ido à falência. O pronunciamento à nação foi mostrado na matéria online *O mundo depois da crise*

de 2008, de *Época Negócios* em 25 de setembro de 2013, em reportagem balizando o “aniversário” de cinco anos da crise financeira de 2008.

Simplificadamente, gastos estadunidenses exorbitantes com duas guerras – Afeganistão e Iraque – após o fatídico 11 de setembro de 2001, balança comercial desfavorável – menos exportações do que importações –, falta de regulamentação dos bancos, socorro de credores externos, e consumo imobiliário desenfreado por parte da população são alguns dos itens que compuseram a equação que estourou na crise, quando nenhuma parte da economia saiu imune. Nem pessoas, nem empresas. Por que a imprensa deveria? Faz-se necessário voltar rapidamente do século XXI para o XX, antes de fazer paralelos da crise de 2008 com o mercado jornalístico.

Se o século XX, por si só, guarda momentos econômicos delicados, é válido comparar a crise de 2008 à Quebra de 1929, também nos Estados Unidos – com raízes na superprodução. Isso porque desde então não havia tantos abalos em tantas economias, com tanta brutalidade, mesmo observando-se que a ciclicidade é um traço das crises capitalistas.

Nesse século, em que se mataram mais seres humanos do que em qualquer outra época, e se alcançaram níveis de bem-estar inéditos, *Era dos extremos*, de Eric Hobsbawm, é leitura certa, em análises variadas. Seu tom marxista não encobre os fatos, nem propagandeia cegamente a ideologia. Hobsbawm divide o século XX em duas grandes eras: a da catástrofe (de 1914 a 1948) e a de ouro (de 1949 a 1973). O autor, no primeiro capítulo, identifica o aspecto cíclico das crises:

Foi ficando cada vez mais claro que se tratava de uma era de problemas de longo prazo (...). Na década de 1980 e início da de 1990, o mundo capitalista viu-se novamente às voltas com problemas da época do entreguerras que a Era de Ouro parecia ter eliminado: desemprego em massa, depressões cíclicas severas (HOBBSAWM, 2009: 19)

Hobsbawm foi muito feliz ao “manchetar”, dar título a sua obra. *Era dos extremos*, nesta parte, traz todas as contradições que um século de tantos avanços – e regressões – pode ter. O mesmo vale para a imprensa.

Em 1914, os veículos de comunicação de massa em escala moderna já podiam ser tidos como certos em vários países ocidentais. Mesmo assim, seu crescimento na era dos cataclismos foi espetacular. A circulação de jornais nos EUA cresceu muito mais rápido que a população, dobrando entre 1920 e 1950. Nessa altura, vendia-se entre trezentos e 350 jornais por cada cem homens, mulheres e crianças de um país “desenvolvido” típico, embora os escandinavos e australianos consumissem ainda mais

publicações, e os urbanizados britânicos, talvez por ser sua imprensa mais nacional que local, compravam espantosos seiscentos exemplares para cada mil habitantes. (HOBBSAWM, 2009: 193)

Em cada tempo, o jornal terá uma função. Por isso, é imprescindível estar alinhado com as visões e necessidades da sociedade, bem como ter ciência dos principais temas que afligem e interessam o tecido social, que vai sempre aprovar a transformação midiática, ou aglutinação, do fato importante para o fato interessante.

3.7) Ponto fora da curva

Um século antes dessa citação, em 1830, quando os jornais franceses começaram a perceber o gênero folhetinesco pululando, e um novo público com carências de conteúdo, houve uma mudança de modelo de negócios – mesmo se tal denominação tenha sido cunhada um século depois. Nos anos 2000 – um século após a citação, de volta à crise de 2008 –, novamente o modo de gestão do jornalismo foi questionado, após certo tempo de decantação, quando se dizia que o jornalismo seria extinto.

Em meio a tantas explicações escatológicas, faz-se uma referência a um ponto fora da curva. Mauro Porto, proeminente pesquisador brasileiro da comunicação, escreveu o artigo *The Changing Landscapes of Brazil's New Media* para o livro *The Changing Business of Journalism and its Implications for Democracy*, da Universidade de Oxford, na Inglaterra. No lugar de cravar desastres, Porto viu fronteiras permeáveis e possibilidades. Uma análise mais detida sobre o mercado de jornalismo no Brasil nos piores períodos da crise de 2008 surpreende, e traz novos ângulos.

Mauro analisa a televisão e a mídia impressa, e é sobre esta que a presente monografia pretende debruçar-se brevemente. Com 11 artigos, que tiveram suas faíscas de combustão na crise de 2008, o livro mencionado talvez tenha só no texto de Mauro uma perspectiva mais generosa. A própria contracapa diz que “é amplamente difundido que o negócio do jornalismo está em uma crise terminal hoje”. Já no índice, apresentam-se títulos como “Notícias em crise nos Estados Unidos: pânico – e além”, “A mídia que nós destruímos”, “A imprensa francesa e sua duradoura crise institucional” e “A crise estratégica de jornais alemães” (LEVY e NIELSEN [orgs.], 2010: iii, traduções minhas). Os títulos citados são todos de países nórdicos.

Discussões sobre perspectivas do jornalismo são frequentemente baseadas em desenvolvimentos nos Estados Unidos e Europa Ocidental, falhando em

plenamente considerar outros contextos, especialmente aqueles emergindo no Sul global. A evolução da nova mídia brasileira demonstra, contudo, que tendências de países pós-industriais não podem ser generalizadas para outras partes do mundo. (PORTO *apud* LEVY e NIELSEN [orgs.], 2010: 107, tradução minha)

É sobre essa fundação que Porto afirma que “a circulação de jornais brasileiros tem crescido significativamente nos últimos anos, indicando que argumentos sobre a ‘morte dos jornais’ são prematuros” (*ibidem*). Em um gráfico com dados da *World Association of Newspapers, World Press Trends*, que compreende os anos 2000 até 2008, é justamente em 2008 que se dá o pico, que é de 72,5 cópias diárias de jornal por mil adultos.

Um olhar mais próximo verifica que o resultado é mais devido ao “sucesso comercial de tabloides, em vez de um indicador de boa saúde dos jornais” (PORTO *apud* LEVY e NIELSEN [orgs.], 2010: 115, tradução minha). Dados de circulação média diária de jornais em 2008 mostram, entre os seis líderes, três tabloides – *Super Notícia*, em segundo, com 289.436; *Extra*, em quarto, com 248.119; *Meia Hora*, em sexto, com 185.783. Entre os *quality papers*, como denomina Porto, aparecem *Folha de S. Paulo* em primeiro lugar, com 295.558; *O Globo* em terceiro, com 257.262; e o *Estado de S. Paulo* na quinta colocação, com 212.844. As peculiaridades desses tabloides ultrapassam – e muito – o formato físico do jornal, menor, mais “arrevistado”, de melhor manuseio. A linguagem mais popular, o preço – muitas vezes sem preço, gratuito – e conteúdos policiais são algumas das características.

Métricas mais atualizadas de tiragem mostram um cenário ainda mais animador. Segundo o Instituto Verificador de Circulação (IVC), em fevereiro de 2014, os três primeiros em circulação média diária foram *Folha de S. Paulo*, com 341,5 mil; *O Globo*, com 311,2 mil; e *O Estado de S. Paulo*, com 233,8 mil. Observa-se um aumento dos números, e também que já não há tabloides nos três primeiros postos, como havia há seis anos. Acerca da tendência de alta dos tabloides, existe um ângulo otimista: já seria uma possível solução, tentativa, saída natural para os *quality papers* – “jornais” –, que deveriam repensar seus conteúdos, sua identidade visual e seus temas. Não era disso que os estudiosos estavam à cata?

Obviamente, os grandes jornais não transmutaram-se em tabloides popularescos, mas souberam – a julgar pelos números – encontrar conteúdos e formas mais representativas aos leitores.

Como contraponto a cenários pessimistas, a Associação Nacional de Jornais (ANJ) lançou em agosto de 2014 a campanha Jornais em Movimento, buscando um reposicionamento da indústria jornalística brasileira. O slogan é “Nunca se leu tanto jornal como agora”. O otimismo não dá mostras de ser desmedido: a campanha cita pesquisas, que demonstram que os jornais são a mídia mais importante para formadores de opinião, a mídia mais confiável para 53% dos brasileiros, e que 73 milhões de brasileiros leem jornais impressos. Entretanto, apesar de ressaltarem a importância do impresso, os materiais da campanha destacam a integração com dispositivos móveis e versões digitais – talvez a grande novidade nesse alcance dito inédito.

Quando os *discman* e os reprodutores de mp3 começaram a prejudicar o mercado de CDs, muito se disse sobre os dias contados da venda física de álbuns. Mas não teve a mesma força a tese de que seria o fim da música – pelo contrário, vislumbravam-se mais facilidades para ouvi-la. Por que com o jornalismo não pode se dar uma análise correlata, guardadas as proporções? Quando o negócio – o meio do produto – confunde-se com o fim, que é o próprio produto e a própria profissão, expectativas frustram-se aos sabores do mercado.

3.8) Extirpar partes do corpo

Marshall McLuhan, notório teórico canadense da comunicação, abordou a chegada de novos meios, e as modificações que isso traz, em *Os meios de comunicação como extensões do homem*, em uma época – década de 1960 – em que a velocidade de chegada de novas formas de comunicação era massiva. McLuhan não só considerou a televisão, o rádio, o telégrafo, mas quase tudo à volta da civilização. Tudo seria uma extensão do corpo de quem usa determinada “ferramenta”. Assim, a roupa seria a da pele; o carro, dos pés; os óculos, dos olhos, por exemplo. McLuhan trouxe uma visão extremamente abrangente e revolucionária.

Já no prefácio da obra, na epígrafe, as primeiras palavras indicam transformação – de um jeito cômico.

James Reston escreveu no *The New York Times* (7-6-1957): “Um diretor da saúde pública... noticiou esta semana que um ratinho que, presumivelmente, andara assistindo televisão, atacou uma menina e seu gato, já adulto... Ambos, gato e rato, sobreviveram, e o incidente fica registrado como lembrete de que as coisas parecem estar mudando”. (MCLUHAN, 1999: 17)

Para exemplificar como as mudanças se dão em níveis amplos, McLuhan discorre sobre a massificação do rádio e da TV. “O rádio alterou a forma das estórias noticiosas, bem como a imagem fílmica, com o advento do sonoro. A televisão provocou mudanças drásticas na programação do rádio e na forma das radionovelas” (MCLUHAN, 1999: 72). Quando se espera que uma transformação vá se dar, ou ser explicada a uma parte por vez, lê-se que “com o rádio, grandes mudanças ocorreram na imprensa, na publicidade, no teatro e na poesia” (MCLUHAN, 1999: 341), e que “o rádio criou o disk-jockey e promoveu o escritor de piadas a um papel de importância nacional. Com o advento do rádio, a gag, o caco, superou a simples anedota” (*ibidem*).

Mesmo que McLuhan lance expediente de linguagens e ideias que fogem ao tom insofista da academia, é possível pensar que sua narrativa não mudou o objeto narrado, isto é, que seu jeito de contar não interferiu no que os fenômenos são, mas apenas retratou-os – pelo menos até a publicação do primeiro livro, em 1964. Tendo ciência de que a origem dos meios é mais um profundo e elaborado emaranhado de acontecimentos, e sem ter a pretensão de querer explicar fenômenos complexos com simplismo, há uma imagem frutífera de Guimarães Rosa que pode elucidar e provocar reflexões.

Publicado em separado e no livro de contos *Sagarana*, de 1946, o conto *A hora e vez de Augusto Matraga* ensina por meio de sua epígrafe que “*Sapo não pula por boniteza, mas porém por precisão.*’ (*Provérbio capiau.*)” (ROSA, 2012: 5). Há vários detalhes passíveis de nota aqui. Um deles é a ambiguidade que “precisão” pode ter, principalmente em comunicações de comunidades interioranas, nas quais significa “necessidade”, mais do que “exatidão”. Outro ponto é o aparente pleonasmo vicioso em “mas porém”. Talvez, de novo em contextos interioranos – de “capiaus” –, surgido da “precisão” de aproximar-se de uma linguagem mais culta, digna de doutores, da capital, prolixos e estudados. De volta ao surgimento e convivência de meios, pode haver mais “precisão” do que “boniteza”. Ou seja, as engrenagens da tecnologia e da sociedade ocidental, calcada racionalmente em ações e reações, podem sim criar meios, combinados com a demanda da população ou vários outros fatores. Se nem sempre o fantástico e o acaso são os principais agentes, esses podem ser encontrados na agudeza da observação, como de modo magistral mostrou McLuhan, que, com tantas mudanças explanadas, é certo que seu modo de contá-las foi, ainda que profetista, extremamente transformador.

Uma vez que, para Marshall McLuhan, as partidas de baseball têm relação com a luz elétrica (MCLUHAN, 1999: 71), rádios com piadas (MCLUHAN, 1999: 341), e aviões a jato com o Pentágono (MCLUHAN, 1999: 70), por que circunstância romance e jornalismo estariam tão apartados?

Se a apreciação e a observação são marcas indeléveis do jornalismo, isso pode ter vindo do romance, em um conjunto de ação e reação ao que Adorno constatou. “O olho do repórter social e político é o herdeiro direto do olho do romancista” (JORGE *apud* CASTRO e GALENO [orgs.], 2005: 111). Então, os romances tiveram de jogar luz naquilo de que a informação não dava conta, e as narrativas jornalísticas viram-se com um vasto campo possível de objetividade e observação, mesmo que o modelo de pirâmide invertida tenha, de fato, se consolidado somente no século XX, principalmente a partir dos Estados Unidos.

Enfrentamos um aparente paradoxo: ao mesmo tempo que muito se cobra dos veículos de comunicação quanto à imparcialidade – especialmente em momentos de tensão política, em que os espectadores só desejam ver o que lhes conforta ideologicamente –, é possível verificar também que a marca da isenção, e do conceito de verdade relativa, ainda não é tão consolidada socialmente. Por exemplo: quando alguém comenta uma história em um grupo de amigos, especialmente se a peripécia for sobre alguém presente, o questionamento “mas essa é a sua versão” pode gerar desconforto e ofender. Mas não é a realidade? Não tem cada um sua versão?

Possível literatura de tempo presente – objeto de análise, e tempo verbal –, o jornalismo não deve ser olhado como estrangeiro, ou contaminado. Se assim o for pelas concepções de Cosson e Scliar, há progresso.

Não poderia uma matéria fria – sem grande apelo factual, de cunho mais analítico – ter um pé no ensaio, mas sem a recorrência de referências? Não seria o jornalismo um texto científico mais oral, voltado ao leitor trabalhador? Não seria uma manchete à moda antiga um poema? A fonte, uma personagem – comumente, a fonte, quando para ilustrar algum comportamento ou tese, é chamada nas redações de personagem, em vez da fonte que repassa informações –? Uma reportagem, um conto? Um lead um *era uma vez*, um “contrato cognitivo” (MOTTA, 2013: 39), no qual nos preparamos para adentrar um universo de palavras e concedê-las sentido, sabendo de seus presentes contextos?

4) A análise e *A mentira*

4.1) Do gênio dos palcos ao romancista disfarçado

Entre as características de Nelson Rodrigues, a fecundidade de sua obra talvez seja a mais evidente: os leitores desavisados podem ouvir tranquilamente o nome de Nelson em rodas de conversa sobre futebol, teatro, novela, filme, crônica... ainda mais se o assunto for o Brasil do século XX.

É provável que, dos gêneros que Nelson lançou mão, o romance tenha credenciais para ser o menos conhecido – não por ser romance, mas pelo modo como o teatro de Rodrigues se sobressaiu, foi adaptado para a TV e o cinema, e deixou o romance em uma penumbra, também pelo uso dos pseudônimos. Se os romances são poucos conhecidos até hoje, tal fato é uma constatação, e não um determinismo. Fenômeno semelhante acontece com os contos de Nelson. O autor também teve muitas adaptações audiovisuais, desde os anos 1950, mas principalmente na década de 1980. Minisséries, telenovelas – escreveu três telenovelas – e filmes tinham audiências catapultadas pelo próprio meio de exibição audiovisual, e por seu *modus operandi*, com grandes atores e uma imensa equipe técnica envolvida. O consumo tornava-se mais fácil, porque menos exigente. Já as crônicas tinham como polinizador constante o jornal.

Oito dos nove romances também foram veiculados em jornais em modo de folhetim – somente *O casamento* já foi lançado diretamente em livro, em 1966. Muito provavelmente, Nelson não concebia sempre essas obras pensando no livro como suporte. Algumas foram imediatamente lançadas em livro, dados os bons lucros, em uma ação estratégica de jornais e editoras. Mas, para exemplificar, dois contrapontos: *A mentira*, obra analisada neste trabalho, só foi lançada em livro 49 anos depois que circulou no jornal. *O homem proibido* teve um hiato de 30 anos. Talvez, o frisson em torno da obra de Nelson, especialmente depois de adaptações audiovisuais, aumentou o interesse por partes menos

conhecidas de suas criações. Vale lembrar também que *A mentira* foi lançado em livro em 2002, quando o anjo pornográfico faria 90 anos de vida – o que torna a data ainda mais oportuna economicamente, inclusive.

O epíteto de romancista ainda não se faz sombra de Nelson – apesar de ter sido ele um grande romântico. Nelson é lembrado como um dramaturgo, quase sempre. Para esse quadro de obnubilação de romancista, colabora o fato de que, dentre nove romances escritos, somente três levavam o nome de Nelson Rodrigues: *A mentira* (1953), *Asfalto selvagem* (1959), *O casamento* (1966).

Cinco foram assinados por Suzana Flag – *Meu destino é pecar* (1944), *Escravas do amor* (1944), *Minha vida* (1946), *núpcias de fogo* (1948), *O homem proibido* (1951) –, e um por Myrna – *A mulher que amou demais* (1949). Com grossas sobrancelhas, o bigode ruivo se não fosse o escanhoado, e 70% da visão em cada olho, Myrna, Suzana e Nelson eram uma prosa de três faces.

Da trinca sem pseudônimo, verifica-se que foi pel'*A mentira* que Nelson resolveu usar seu nome de verdade nos romances. Seria uma ironia? O leitor surpreso iria ler logo: Nelson Rodrigues, colado aos dizeres: “A mentira”. Seria um resquício da postura intelectualizada, que desse o tom para não levá-lo tanto a sério?

4.1.1) Penúria, recato, temor

Mas por que em 1953, com 41 anos, nome grande, sete peças lançadas – incluindo a estonteante revolução de *O vestido de noiva* (1943) –, Nelson Rodrigues ainda demovia-se da ideia de grafar sua assinatura nessas obras, gesto tão natural diariamente nos jornais – até com nome de outros redatores, já que ele escrevia críticas elogiosas de suas peças com o nome de colegas. Há várias razões, tão vasta e antiga é a seara do pseudônimo. Mas o formidável jornalista Ruy Castro, que biografou Nelson – e desenterrou para o título a alcunha de “anjo pornográfico” de uma entrevista de 1966, coroando e definindo Nelson – ajuda a elucidar a questão do pseudônimo, que, no fim das contas, é mais uma das artimanhas de Nelson Rodrigues, já que um nome “falso” se furta ao dever de informar fielmente quem é o autor, mas não de convencer o leitor.

Como um carro continua em movimento durante as frações de segundo nas trocas de marcha – mas não por muito tempo –, Nelson não poderia fazer um grande intervalo na sua produção – e cada vez a condição financeira o acelerava, em um motor com marchas

infinitas. Jornalismo, teatro, romance, novela: cada marcha com seu barulho, intensidade, cada uma reverberando de modo único, de acordo com as rotações por minuto, a inclinação na pista... Coube a Nelson usar a boa inércia: a do movimento.

Em um primeiro momento, quando suas peças começavam a derrubar bastilhas dramatúrgicas, como será mostrado neste capítulo, no intertítulo 4.5, Nelson preferia assumir uma postura anti-intelectual. Era como se somente algumas laudas datilografadas nos jornais lhe dessem passaporte para escrever o que escreveu. Evocava-se, assim, um cenário mais revolucionário para as peças, e até para o modo de serem criadas, o que atraía mais audiência, e portanto mais lucro em bilheteria. “Além de comercialmente rentável. Quem não fica fascinado por um primitivo genial?” (CASTRO, 1995: 177).

Tal faro aguçado por vendas e sucesso é marca certa de Nelson. Em parte, por sua situação financeira frequentemente lancinante. O então herdeiro da família Marinho, Roberto Marinho, um dos homens mais poderosos no Brasil do século XX confidenciou ao irmão de Nelson:

Nelson andava de sapatos sem meias, porque não tinha meias, e usava a mesma camisa três ou quatro dias. Certa noite Roberto Marinho chamou Mário Filho à varanda de “O Globo” e disse-lhe, meio sem jeito: “Seu irmão trabalha com a barba por fazer. E ontem estava cheirando mal”. (CASTRO, 1995: 117)

Tuberculoso e incapaz de ser aprovado em qualquer exame médico admissional, ele não conseguiria ganhar um cargo comissionado no governo, como tentou. Sendo assim, para complementar os vencimentos, o anjo pornográfico estava sempre atrás de trabalhos simultâneos, como fazer sinopses para uma distribuidora de filmes, a *Ponce & Irmão*, em 1933. Em meio a textos proféticos e cinematográficos por natureza, a família Rodrigues teve seu momento de maior penúria de 1931 a 1934 – consequência direta do empastelamento de *Crítica*, jornal de pai de Nelson, em outubro de 1930.

A partir de 1931, Nelson conheceu muitas fomes, inclusive a de amor. Esta última lhe provocou rombos na alma, tantas foram as paixões vãs que ele alimentou. Mas eram curáveis. A fome propriamente dita – que o obrigava a ir a pé de Ipanema ao Centro [mais de dez quilômetros] para economizar tostões – fez-lhe buracos no pulmão. Em 1934 estava tuberculoso. (CASTRO, 1995: 122)

A ambição de Nelson também corroborou essa postura de gana ao estrelato literário, como ele mesmo atesta em seu livro de memórias *A menina sem estrela*, publicado em 1967 paulatinamente – qual folhetim, mesmo não sendo uma história assumidamente fictícia –

pelo *Correio da Manhã*, e em seguida lançado em livro, como também foi feito com seus romances.

“O público não vai entender nada”, era o que eu pensava, numa euforia cruel. Como da vez anterior, saí, de porta em porta, com o original debaixo do braço. Escrevera *Vestido de noiva* com uma seriedade desesperada, suicida. Mas sonhava com o elogio supremo. O primeiro a ler foi Manuel Bandeira. Dois dias depois, telefonei: – “Leu?”. Ele ia respondendo: – “Li. Achei muito mais interessante do que *A mulher sem pecado*”. Disse ainda: “O que me agrada é que não tem nenhuma literatice”. Atraquei-me ao telefone: – “Você escreve? Escreve?”. (RODRIGUES, 1993: 158)

Além de insistir febrilmente com redatores e escritores para que estampassem nos jornais impressões boas de seu teatro, Nelson também sabia se fazer de freguês e aceitar o próprio pedido.

Mesmo coberto de ouro, incenso e mirra, Nelson ainda não parecia satisfeito: um artigo assinado por “Maria Lúcia” em “O Globo Feminino”, logo depois da estreia, punha “Vestido de Noiva” nas nuvens – o que, aliás, era o seu lugar. Só que o artigo parecia escrito por Nelson. Reportagens laudatórias assinadas por outros, mas com o indiscutível estilo nelsonrodrigues, continuariam saindo em “O Globo” durante janeiro de 1944. E, assim que ele se mudasse para os “Diários Associados”, em fevereiro, passariam a sair nos jornais e revistas de Chateaubriand. Não era uma coincidência? (CASTRO, 1995: 176)

Se um dos maiores observadores do futebol só via o jogo com alguém do lado, pois tinha miopia, outro mito que insiste em não se dissipar é o de que Nelson era um gênio misantropo e extremamente intelectualizado. Ele não tinha nenhum *pudor* em escrever críticas positivas pelos outros, nem de martelar em amigos literatos que o lessem, tampouco de ir ele mesmo entregando cópias de seu trabalho. Nelson não quis ser Deus: ficou como anjo.

4.1.2) A aceitação da angelicalidade

Entretanto, a postura de anti-intelectual esmorecia. Com ouro, incenso e mirra ofertados pelos espectadores e crítica após longa espera pela estrela do Oriente, Nelson permitiu-se ter sonhos divinos. Queria, no mesmo ano de 1944, ter a pinta de intelectual valoroso. Se escrevera *Vestido de noiva* em seis dias, responderia a qualquer um que havia levado meses de estertor para engendrar o texto. As constatações de profissionais que posteriormente analisassem suas obras seriam férteis em referências, a despeito de no princípio Nelson ter escondido isso. Mas a partir de 1944, ele citaria os maiores nomes do

teatro mundial, as maiores peças, as maiores óperas como se fossem linhas de sua palma da mão – e eram. Nelson naquele momento “prefere não associar sua imagem ao gênero folhetinesco” (PASSOS, 2014: 69), e, por conseguinte, refugia-se nos pseudônimos,

Além de um receio pelo “rebaixamento” na escada literária e popular – sem bases comprovadas, já que um dos maiores livros brasileiros, marco de escola literária, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado, saiu antes como folhetim em 1880, na *Revista brasileira* –, o anjo pornográfico dialogava diretamente com o principal público dos folhetins e romances: as mulheres. Em primeiro lugar, o nome feminino foi pinçado “para que não houvesse dúvida” (CASTRO, 1995: 185). Ademais, conforme já citado no capítulo que trata do folhetim francês, a mulher é o público declarado do gênero, e Nelson “maliciosamente escolhe um pseudônimo que lhe confere a liberdade de falar 'de mulher para mulher” (PASSOS, 2014: 28). Além disso, no caso de Suzana Flag – principal pseudônimo, já que como Myrna apenas um romance foi publicado, além de correio sentimental –, o sobrenome anglo-saxão caía-lhe bem, por ter ares de sofisticação, emancipação e primeiro mundo – “se fosse brasileiro, ninguém leria” (CASTRO, 1995: 185). Quinze anos depois de Suzana ter assinado seu primeiro romance, Clarice Lispector despachava a sessão “Correio feminino – Feira de utilidades”, no jornal *Correio da Manhã*, como Helen Palmer, de 1959 a 1961. O mesmo *Correio da Manhã* publicaria os originais de duas obras de Nelson, ambas escritas em crônica: *Memórias de Nelson Rodrigues* (ou *A menina sem estrela*), em 1967, e *O reacionário*, em 1977.

Com o punho lírico de Flag, Nelson poderia caprichar ainda mais nos dramas das histórias, para envolver mais o leitor, que devia ser driblado duplamente, e poderia acima de tudo escrever de uma maneira mais tranquila, solta, e dar vazão ao que lhe acudisse, também em termos estilísticos, como na abertura de *Meu destino é pecar*, de Suzana:

Leninha olhou pelo vidro do automóvel. A paisagem ia passando, as casas, as pessoas, pequenos morros, bois, um menino. Anoitecia; daqui a pouco, tudo estaria escuro, talvez chovesse, nuvens pesadas e negras acumulavam-se no horizonte. “Estou casada, estou casada”, era o que ela pensava, chegando-se mais para o canto. Não queria ter nenhum contato com o marido; se pudesse mandava parar o automóvel, sairia correndo. A planície era grande, imensa: ela poderia correr muito, correr sempre, cair talvez, rasgar o vestido nas pedras, em algum espinho; o que havia em todo o seu ser, naquele momento ou desde que se casara, era a vontade da fuga. (FLAG [RODRIGUES], 2013: 7)

Rodrigues parecia estar, como escritor, correndo por campos, em uma linguagem tão

solta, na forma e no conteúdo – sem deixar de ser formidável. Ele incorpora a voz feminina – seus dois pseudônimos são mulheres –, que já traz uma leveza inerente.

Quando deixava a máquina de escrever Remington por um instante para tomar café, alguns colegas de redação modificavam seu texto, e Nelson continuava do mesmo jeito, aparentando não ter percebido a intromissão – sem deixar de tecer alguns risinhos. Não eram suas obras-primas. Nelson continuava escondendo-se, não querendo ser descoberto, a despeito do estrondoso sucesso dos romances de Flag.

“Meu destino é pecar” levantou a circulação de “O Jornal”, a ponto de Assis Chateaubriand abalar-se de São Paulo e vir ao Rio conferir os números com o distribuidor. “O Jornal” estava dobrando sucessivamente, de três para seis mil, daí para doze mil e, no apogeu de “Meu destino é pecar”, menos de quatro meses depois, chegara a quase trinta mil exemplares. (CASTRO, 1995: 186)

Chateaubriand ficou surpreso a tal ponto porque tudo originou-se em um grande acaso. Funcionário novo d'*O Jornal*, Nelson havia entreouvido que a publicação iria comprar um folhetim americano ou francês, pois os resultados eram rápidos e reconfortantes para a saúde financeira. Ele, ousado, sugeriu que ele mesmo o fizesse. Frente a proposta tão súbita, o jornal pediu seis capítulos para aprovação, e em dois dias foram entregues: estava tudo outorgado.

4.1.3) Nome falso, dom verdadeiro

“Pseudônimos e toda forma de disfarce sempre acompanharam a história da literatura, marcando o trabalho de escritores dos mais variados gêneros” (BRAUER, 2005: 1), explana Eugenio Brauer, no artigo *Julinho da Adelaide: um pseudônimo que driblou a Censura*, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) sobre um pseudônimo de Chico Buarque. Esconderijos para denúncias, críticas, gêneros menos rebuscados, buscar afirmação em um nome masculino, leveza em um feminino podem ser elencados como alguns motivos. No mais conhecido dicionário de literatura brasileira, o do pesquisador Raimundo de Menezes, constam aproximadamente dois mil pseudônimos empregados por escritores brasileiros.

Para Olavo Bilac, de acordo com o artigo *Da literatura ao jornalismo: periódicos brasileiros do século XIX*, de Álvaro Júnior, do curso de Letras da Universidade Estadual Paulista (Unesp), a artimanha do pseudônimo era também para dar ênfase à forma do texto,

ao estilo (JUNIOR, 2006: 3). Além disso, nos primórdios da imprensa brasileira, o emprego do nome próprio era raro: textos eram ou anônimos ou com nomes falsos.

Às vezes, era o caso também de mulheres usarem nomes masculinos para conseguirem debater e trazer questões à superfície. Exemplifica Raquel Gomes, na dissertação *Olive Schreiner: feminismo, política e literatura*, em História Social da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp): “Um dos grandes nomes da literatura vitoriana foi George Elliot, pseudônimo de Mary Anne Evans, que escolheu escrever sob um nome masculino acreditando que desta forma teria seu trabalho levado mais a sério” (GOMES, 2010: 10).

Foucault, em *O que é um autor?*, texto de 1969 citado no capítulo 2, subtítulo 2.4 desta monografia, vai colocar o tema da autoria do texto não só como simples identificação, mas como margem para melhores análises, mais atentas ao conteúdo e à forma. Isso porque o autor pode exprimir um contexto, outras obras de base, interesses pessoais, influências. Há que se levar em conta, ademais, que pseudônimos também eram publicados de modo a constituir uma obra, e tornar possível a identificação de tons e traços de personalidade do texto.

Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (capaz de ser tanto sujeito quanto objeto, de ser substituído por um pronome, e assim por diante). Realiza um certo papel no que concerne o discurso narrativo assegurando uma função classificatória. Tal nome permite que se juntem um número de textos, e os defina, diferencie e contraste-os aos outros. Além disso, estabelece-se uma relação entre esses textos (FOUCAULT, 1969: 1, tradução minha)

Se o universo dos pseudônimos fosse diáfano, provavelmente eles não seriam pseudônimos, mas nomes reais dos autores. Há que se considerar as intenções dos autores, nas quais a obscuridade pode estar presente de forma deliberada e consciente. Por exemplo, há até os que, em vez de escritores consagrados utilizarem nomes apócrifos – como Nelson e Lispector –, fazem diferente: escritores tornam-se conhecidos justamente pelos pseudônimos. São os casos de Lewis Carroll – que é verdadeiramente Charles Lutwidge Dodgson –, e George Orwell – na realidade, o sonoro e bonito nome Eric Arthur Blair.

Machado de Assis já se passou por “Boas Noites”, “Victor de Paula”, “João das Regras”, “Dr. Semana” e “Platão”, entre outros; Lemony Snicket, que assustava e deliciava pré-adolescentes alertando para que não lessem os próprios livros de Desventuras em Série, é de carne e osso Daniel Handler; Carlos Drummond de Andrade, por sua vez, já assinou

“Mickey” e “Gato Félix”.

4.2) Interpretar com cautela

Antes de desnovelar uma análise mais detida acerca de *A mentira*, é oportuno ter em mente, além da importância de se fazer relações de uma obra com planos externos, o perigo em que se pode incorrer ao cravar intenções do autor, ou consequências sociais. Parte de um processo, uma obra literária é, quase sempre, escrita em um contexto, e lida em outro.

É certamente possível estabelecer relações, concomitâncias entre uma mudança social e uma certa mudança do romance, mas trata-se apenas de uma correlação. Afirmar que um é causa única do outro é sempre contestável e raramente correto. (...) É preciso, portanto, que o leitor relativize constantemente o que se segue. (REUTER, 1996: 3)

Destarte, esta monografia não tenciona assumir certezas, mas exibir algumas possíveis pontes a partir de *A mentira*. Para não ser um “idiota da objetividade”, como costumava dizer Nelson Rodrigues em relação aos jornalistas e ao modelo de jornalismo que passou a vigorar – e também a arrogâncias intelectuais –, é necessário dizer que, no fim das contas, só Nelson saberá o que lhe passou pela cabeça. Incontáveis leitores, ao debruçar-se sobre as obras rodrigueanas, também viram um universo – subjetivo, questionável – passar por suas cabeças.

O escritor brasileiro Mário Prata, ao responder a oito questões relativas a obras suas no vestibular de 1999 da Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto (FMRP), errou todas as oito. O episódio resultou até em uma carta de Prata ao então ministro da Educação, Paulo Renato Souza. “Eu, que escrevi, que sou o autor, errei as oito. Imagino os meninos e as meninas que querem ser médicos, submetidos a tal dissecação. Fico aqui me perguntando, ministro, pra que isso?”, criticou, como exposto em matéria de 23 de dezembro de 2004 no portal online da *Universia*, rede de universidades ibero-americanas.

4.3) Flan: propagandas, design e ideias

Publicada em folhetim ao longo de 1953 no *Jornal da Semana – Flan* (ver anexos), parte do *Última Hora*, *A mentira* vai das edições semanais nº 11 (21 a 27 de junho de 1953) até a de nº 29 (25 a 31 de outubro de 1953). Na edição seguinte, a 30, o jornal já emenda *Pouco amor não é amor*, contos de Nelson Rodrigues. As ilustrações tanto de um quanto de outro são de Darel, artista pernambucano que trabalhou na revista *Manchete* e no *Diário de*

Notícias, além do *Última Hora*. Darel também ilustrou o livro *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, e fez painéis do Ministério das Relações Exteriores, em Brasília.

A mentira é o primeiro romance em que Nelson Rodrigues assina embaixo, em vez de Suzana Flag ou Myrna. O *Flan* fez disso um alarde publicitário. Duas edições antes de o folhetim começar, no nº 9 (7 a 13 de junho de 1953), página 8 – com a retranca “literatura” repetida várias vezes, cobrindo toda a tira superior da página –, publicou uma longa entrevista com Nelson, com a manchete digna dos jornais da época: “Fala o autor de ‘*A mentira*: ‘Menti-vos uns aos Outros, Com Desfaçatez e Convicção!’”. Logo abaixo do título, vinha: “Primeiro romance assinado por Nelson Rodrigues – exílio e renúncia de Susana Flag”. Dividia espaço na página o folhetim estadunidense *A mão infalível de Deus*, de Erskine Caldwell, contemporâneo de Nelson. Com os leitores de *Flan* já acostumados com o gênero, chegava a hora de esse público se ver na tinta ferina de Rodrigues, que era genótipo e fenótipo: seu pai, Mário Rodrigues, dono de *A Manhã*, escrevia junto à assinatura dos textos: “Se não gostarem, processem-me” (CASTRO, 1995: 52). É curioso observar que, a despeito do sucesso de *A mentira*, nem a edição da entrevista nem outros números trouxeram Nelson Rodrigues ou sua história nas capas de *Flan* (ver anexos), dominadas por chamadas de grandes reportagens, política, mundo das celebridades e assuntos internacionais.

Nelson, tido pela matéria como “o homem mais discutido da paisagem literária do Brasil”, que fumava “o pior cigarro do mundo” – impressão do repórter –, “é um homem triste”, com a “máscara de sua melancolia”, “excelente máscara de ator”. Cinco fotos de Rodrigues em poses teatrais davam à página o drama. A entrevista, que traz a mentira como “substância que alimenta todos os homens”, e registra ainda que o autor faz “uma pausa para meditação”, é encerrada com Nelson bradando: “Sejamos caridosos, cada vez mais caridosos – ou, o que vem a dar na mesma – sejamos mentirosos” (PELLEGRINO, Hélio. “Menti-Vos Uns Aos Outros, Com Desfaçatez e Convicção!”. *Flan – O Jornal da Semana*, São Paulo, 7 a 13 de junho de 1953, ano 1. Edição 9, Literatura, p.8).

O historiador Jefferson Queler lança um olhar detido ao *Flan* ao analisar suas edições, principalmente as cartas que leitores e jornal trocavam, em *Do consumidor de mercadorias ao leitor de jornal: peculiaridades da indústria cultural nas páginas do semanário Flan (1953-1954)*.

De acordo com uma das cartas de *Flan* aos leitores, o termo “flan” era muito utilizado em jornais para denominar uma matriz ou um molde de página a ser impresso, tirado em papelão especial.

Seu intuito explícito: atingir públicos os mais diversos possíveis; o primeiro caderno, com “inquietações políticas” no Brasil e no mundo, era destinado “ao senhor”; o segundo, com informações sobre rádio, moda, cinema e teatro, “passaremos à sua senhora”; o terceiro, com crônicas a respeito do Rio de Janeiro e do mundo dos esportes, “confiaremos a seu filho”. (QUELER, 2013: 108)

O jornal fazia muitas pesquisas de opinião, e modificava enfoques, temas e até número de páginas por causa dos leitores. A primeira tiragem, estimada em 160 mil exemplares, contrastou com uma cobertura restrita a capital. Logo chegaram as reclamações: “Flan devia enviar um repórter munido de máquina fotográfica aos rincões do país, de modo a ver o que se ‘passa, de bom e de ruim, por esse Brasil afora’ (QUELER, 2013: 110). O semanário também investia em grandes reportagens, e os leitores do interior esperavam que suas terras também fossem vistas e lidas.

Flan tinha um arranjo gráfico inovador: páginas com diagramações ousadas e diferentes entre si, muitas fotos, manchas gráficas instigantes. Além disso, fazia várias promoções, afinado com os novos padrões de consumo de países desenvolvidos, no qual eletrodomésticos estavam invadindo os lares da classe média, e era um status. Havia concursos que sorteavam liquidificadores, batedeiras, e ferros de passar, por exemplo. Ressalta texto do site do Arquivo Público do Estado de São Paulo, que digitalizou todas as edições do *Última Hora*:

As ilustrações são um capítulo à parte na história da *Última Hora*: reforçando a opção de valorização estética do jornal, elas não estavam presentes somente em assuntos restritos, como na área de política, o que era muito comum no jornalismo brasileiro. Arte, cultura e comportamento também compõem o acervo de ilustrações do jornal, que expressava a importância desse tipo de comunicação direta proporcionada pelas ilustrações, cedendo espaço na capa para sua publicação e valorizando seus profissionais. Todo esse trabalho possibilitou que as caricaturas do jornal fossem fortes formadoras de opinião, criando quase que logomarcas para tratar de certos assuntos. Exemplos disso são as caricaturas do Corvo, representando o jornalista e político Carlos Lacerda, e dos gorilas fardados, representando os militares.
(Em: <<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uhdigital/index.php>>. Acesso em: 20 de outubro de 2014)

Uma das ações para fidelizar o público foi o clube de assinantes *Flan*, bem diferente dos clubes de assinante atuais. A revista dava um distintivo para que os assinantes pudessem se identificar na rua, e haveria ainda conselhos para discussão e sugestão de melhorias na revista Brasil afora. Dizia o semanário:

Acreditamos que dois assinantes de FLAN tenham motivos para ser bons amigos. Acreditamos que num ocasional encontro de rua eles possam identificar-se e trocar ao menos um olhar de simpatia. Acreditamos enfim, que esse é um meio a mais de que dispõe FLAN para estimular a aproximação e a cordialidade da família brasileira, possibilitando a confraternização direta entre o assinante do Piauí e o do Rio, entre o cearense e o mineiro, entre o paulista e o mato-grossense. (QUELER, 2013: 114)

4.4) A mentira em panorama

Antes de começar a análise, e citar nomes de personagens e trechos, convém dar um sucinto panorama da história. Assim como os textos jornalísticos, esta monografia não é um escrito literário, logo não tem necessidade de fazer suspense, ou deixar a base da pirâmide textual para o final.

Em uma trama intrincada e cheia de auge, Lúcia, filha tardia de dr. Maciel e dona Ana – que virá a ser fruto de um *affair* de Ana –, começa a ter vertigens. A jovem, de apenas 14 anos, causa pânico em toda a família, principalmente no pai, no vizinho e nos cunhados, por motivos sórdidos. Depois de reviravoltas, discursos de paternidade assumida, tentativas de homicídio, um assassinato, um suicídio, uma internação em manicômio e muitas teorias, descobre-se, por um passante na rua, que o médico que deu a notícia da gravidez estava louco, e repetia o feito a várias famílias. Um cunhado, que havia matado o pai de Lúcia porque queria proibi-lo de sair da cidade com a filha, é preso e, sem saber da mentira do médico, cai em desespero e comete suicídio na prisão. No fim das contas, dr. Maciel – o pai, que não é médico – e Aparício – um dos genros – morrem e dona Ana é internada. A única que não se abalou foi Lúcia, a menina supostamente grávida, de 14 anos.

4.5) O título inquiridor

Desde o título, já saltam impressões e ideias provocadoras. *A mentira*. “Quem mentiu? Para quem? Por quê? Vingança? Quem disse que é mentira? E por que razões?”. Desde o princípio, o romance já traz um problema, um conflito em seu nome. O artigo definido antes do substantivo deixa ainda mais localizada a situação – o que traz mais

perguntas. Não é qualquer mentira, mas “a” mentira. Também há, por isso, um aspecto de familiaridade – mais do que se pensa. Ora, se não é preciso explicar, situar, fala-se “a mentira”, como se isso fosse dito em uma conversa já avançada sobre algum impropério. Até que a história acabe – por vários e vários exemplares, findados com “(continua)” –, o leitor não terá certeza de que fraude é essa, tão clara que merece ser “a mentira”.

Se fosse *A Verdade*, poderia haver um espanto por petulância, em reação à posse genial da verdade, em vez de versões e realidades, como é esperado de alguma narrativa. Contudo *A Verdade* não traria o incômodo de um empecilho, seria uma solução, talvez um prenúncio de um final feliz, de elevação, de sabedoria. Tampouco haveria aqui a aura de segredo, de crime, de transgressão, de mistério. Fica claro que, desde o primeiro vocábulo da história, procurar-se-á pela mentira, pelo malfeito, por suspeitos, por interesses arditos. Se, nos bons romances policiais, é frequentemente dito, na contracapa, que o leitor deverá ser um bom detetive até que o livro acabe, Nelson antecipa o momento para o título. O mistério não é explicado nos primeiros capítulos, mas desvelado antes mesmo da primeira página.

4.6) Encarar o precipício

Se é para as famílias – os potenciais leitores encaixariam-se em pessoas retratadas na história – que Nelson escreve, fica uma questão: não seria jogar contra a própria meta produzir para quem é criticado? À primeira vista, sim. Mas há outras explicações.

Caso a narrativa fosse denotativa, diretamente a uma família, seria belicoso. Mas não é o caso. A fantasia traz panos quentes e descanso. Ao diferenciar um romance de um texto filosófico, por exemplo, Antonio Candido separa percepções que o leitor teria quanto à apreensão crítica de ideias. Para Candido, em um romance, “a profundidade e coerência dessas interpretações não têm valor por si, como teriam numa obra filosófica, mas somente na medida em que são integradas no todo estético” (CANDIDO, *et al.*, 1992: 48).

Por muitas vezes, Nelson Rodrigues utiliza jargões cênicos para tratar de sua obra. Diz Nelson em *Flor de obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues* – era também um exímio na arte dos aforismos –, com organização de Ruy Castro:

“As senhoras me dizem: – “Eu queria que seus personagens fossem como todo mundo”. E não ocorre a ninguém que meus personagens são como todo mundo, daí a repulsa que provocam. Ninguém gosta de ver no palco

suas íntimas chagas, suas inconfessas abjeções”. (RODRIGUES apud CASTRO, 1997: 134)

A alegria não pertence ao teatro, nem o otimismo. O teatro é desespero ou não é teatro, é um pátio de expiação. Devíamos assisti-lo não sentados, mas atônitos e de joelhos. Na verdade, o que ocorre no palco é o julgamento do mundo, o nosso próprio julgamento, e grande teatro é aquele que faz o espectador crisar-se na cadeira numa angústia de condenado. (*ibidem*)

Explicar por que Nelson revolucionou o teatro é tarefa árdua, e é certo que seu teatro também está em seus romances. Mas vale ressaltar que a ideia de um teatro para ser falado, e não lido; o subúrbio do Rio nos palcos; um teatro fiel à realidade; mais de um plano de encenação; poesia não na forma, mas no conteúdo; personagens verossímeis à plateia são algumas contribuições.

Em relação à proposição de escrever um teatro para ser falado, que coubesse na boca das pessoas, pode-se fazer uma comparação com o texto jornalístico para dois meios: o jornal impresso e a televisão. Ambos são jornalísticos, têm certas bases, mas o da TV deve ser direto, fluido e até, de certa forma, coloquial – já que não há como retomar tal trecho, como é o caso do jornal impresso. O texto para TV é feito para ser ouvido, falado. O mesmo se dá no teatro: só se fala uma vez, e um diálogo verossímil e plausível faz o espectador aproximar-se cada vez mais da boa ilusão, da imersão na obra artística. “Meus diálogos são realmente pobres. Só eu sei o trabalho que me dá empobrecê-los.” (RODRIGUES apud CASTRO, 1997: 47).

Há, no romance, concatenações racionais e metódicas? Decerto. E há em obras da filosofia partes puramente sensoriais? Sim. Ora, encontram-se limites nessas acepções, mas a linha geral convém com a exposição de *Candido*. No caso de *A mentira*, “o extraordinário é que podemos, de certo modo, participar destas interpretações por mais que na vida real nos sejam contrárias, por mais que as combatamos na vida real” (*ibidem*). Que a hipocrisia seja combatida, pelo menos nas aparências, a obra mostra, em termos. Mas que o ambiente familiar seja um reino de verdades, é *Mentira*. Não com afirmações explícitas, mas com insinuações – e não é assim na “vida real”, ou na “vida como ela é”? –, o contorno da história é traçado. O pigmento? No especial da revista *Veja* pelo centenário do nascimento de Nelson, a caricatura principal é de um Nelson Rodrigues fazendo, de caneta, uma faca – que sangra as mãos e deixa escorrer assim o rubro para a lauda.

Morbidez? Sensacionalismo? Não. E explico: a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento em que Ana Karenina, ou Bovary, trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo. No Crime e Castigo, Raskolnikov mata uma velha e, no mesmo instante, o ódio social que fermenta em nós estará diminuído, aplacado. Ele matou por todos. (RODRIGUES apud CASTRO,1992:273)

4.7) No princípio era a mentira

A primeira frase, e linha, da obra é “Discou para o médico:” (RODRIGUES, 2002: 9). A seguir, vem:

- Olha: vou te mandar minha filha.
- Qual delas?
- A menor. (*ibidem*)

O começo de uma história diz muito sobre ela, ainda mais uma que é vendida e escrita em fragmentos. Um primeiro capítulo desestimulante pode fazer que o leitor não percorra mais nenhum. Por isso, o pesquisador José Alcides Ribeiro, professor da Universidade de São Paulo (USP), que fez uma lista de técnicas composicionais folhetinescas em *Imprensa e Ficção no século XIX: Edgar Allan Poe e a narrativa de Gordon Pym*, cita, logo após o primeiro item – “Títulos atraentes para seduzir o leitor” (RIBEIRO, 1996: 44) –, “inícios de histórias impressionantes e sensacionalistas para provocar o interesse do leitor” (*ibidem*).

“Trata-se de um ponto estratégico do texto que programa o modo de leitura e deve resolver uma tensão entre *informar* e *interessar*” (REUTER, 1996: 166). O polo informativo se dá na medida em que o autor deve criar o mundo ficcional da narrativa, explicar e descrever. Por outro lado, é preciso suscitar o interesse do receptor daquela mensagem cedo, e fazê-lo adentrar a história.

O leitor já encontra um verbo como primeira palavra: “discou”. *A mentira* começa com uma ação. Ademais, uma ação em curso – *in medias res* –, o que pula os antecedentes, muitas vezes de caráter explicativo e com preâmbulos. Não se sabe quais pensamentos tomaram de assalto o agente antes que ligasse; se vacilou ao pinçar e rodar os números; se tinha tiques nervosos. Em um começo tão cheio de significados, lacunas e tensões – discar para o médico é um ato de emergência –, *A mentira* já é, de cara, um enigma – que o leitor toma conhecimento no ato.

Trata-se de uma narrativa *in medias res*. (...) Isto apresenta duas vantagens. Por um lado, o leitor tem a impressão de estar em uma fase *dinâmica*; por outro, o mundo é posto como evidente, uma vez que a narrativa parece

começar durante uma ação iniciada anteriormente. Além disso, a personagem principal, o hipertema, que sustentará todo o interesse da narrativa, é imediatamente apresentada ao leitor. (REUTER, 1996: 167)

A respeito da personagem principal, findado o romance, é difícil saber quem tem esse posto. Mas, além de começar com doutor Maciel, que terá todas as preocupações com o caso de gravidez da filha nos primeiros capítulos, a contracapa do livro traz dr. Maciel em destaque, também como primeiras palavras: “O dr. Maciel é obcecado por Lúcia, a mais nova de suas quatro filhas”. Já nas “sinopses” – chamadas de “resumo da parte já publicada” – juntas do texto, na *Flan*, tinham mudanças no fim, à medida que a história se desenrolasse. Mas o começo era fixo, e aqui o foco era em Lúcia: “Miúda e linda, nos seus 14 anos, Lúcia vem descendo a escada, quando experimenta uma vertigem”.

Não sabemos nem o sujeito da ação de “dispar”, primeira ação do livro, até a 25ª linha – da versão em livro, tomada como base para este estudo –, quando, também por telefone, Lúcia o chama de “papai” (RODRIGUES, 2002: 10).

O verbo – “discou” – está no passado simples, e *A mentira* é quase inteira narrada no tempo presente – como textos jornalísticos –, a partir do segundo capítulo. Em alguns momentos do primeiro capítulo, há o passado imperfeito. Por que tal escolha?

“Emprega-se o ‘passado simples’ para os acontecimentos principais, aqueles que fazem a ação progredir, os que queremos destacar. Os verbos no ‘passado simples’ são, de certo modo, ‘o esqueleto da ação’, *seu primeiro plano*” (REUTER, 1996: 98). É possível ver a mudança de tensão e importância que a narrativa adquire na passagem do pretérito imperfeito para o simples em um trecho da novela francesa *Mamãe Noel*, de Michel Tournier:

No começo tudo deu certo. O pequeno Oiselin dormia a sono solto no momento em que os fiéis desfilaram diante do presépio, esticando os olhos de curiosidade. O boi e o burro – um burro de verdade – pareciam enternecidos diante do bebê leigo tão miraculosamente metamorfoseado em Salvador. Infelizmente, ele começou a se agitar já no Evangelho, e seus urros irromperam no momento em que o padre subia ao púlpito. Nunca tínhamos ouvido voz de bebê tão sonora. (TOURNIER *apud* REUTER, 1996: 99)

4.8) Narrador presente

Sobre a narrativa no tempo presente – chamada de “narração simultânea” por Yves Reuter –, que predomina em *A mentira*, essa categoria “dá a ilusão de que ela é escrita no

momento da ação” (REUTER, 1996: 88). Além disso, no caso do texto jornalístico, deixa a história “fresca”, dá a impressão de novidade, de que a notícia acontece enquanto é lida, e que, de alguma forma, não está aparentemente encerrada, e vale a leitura.

Para o público geral, muitas vezes as trocas de tempo verbal passam despercebidas – se bem executadas. Vale lembrar o que o leitor, em suas percepções literárias, deliberadamente ignora ou considera, segundo teorizou Antonio Candido, citado no começo deste estudo. Ainda, em redações escolares, por exemplo, é comum que se utilize só um tempo e é geralmente assim que as pessoas escrevem.

Obviamente, nos textos cotidianos, com reduzida função poética ou emotiva, como um bilhete caseiro ou em sala de aula, não há a necessidade de criar um clímax para a história, ou privilegiar a noção de envolvimento com a narrativa, assim como cálculos complexos não são utilizados no dia a dia – fora de assuntos profissionais das ciências exatas –, e o que impera são artifícios adequados às situações: cálculo de operações básicas, porcentagem ou regra de três.

Sobre essa mudança de tempos, Reuter esclarece que

Existe uma espécie de incompatibilidade entre duas séries temporais, presente e passado, que estão, no entanto, unidas pelo texto. Este procedimento é relativamente frequente, sobretudo nos romances folhetins (...). O leitor tem a impressão de tomar consciência de um fato passado e, ao mesmo tempo, de testemunhá-lo no momento em que acontece. Isto confere veracidade aos acontecimentos e os torna “vivos”. Esta técnica consiste em inscrever no texto os tempos da escritura e da leitura, como se os acontecimentos situados em sua época fossem ao mesmo tempo suscetíveis de serem atuais para cada leitor, que é colocado – através de uma espécie de *metalepse* [*flashback*] – como testemunha no universo da ficção... (REUTER, 1996: 100)

Mesmo dizendo que classificações não podem ser cristalizadas e impenetráveis, Reuter delinea algumas, e foi possível identificar duas grandes linhas em que *A mentira* é construída: a narração heterodiegética neutra, e a narração homodiegética centrada no ator, sem excluir outras. As denominações vêm dos dois grandes modos narrativos distinguidos por Platão e Aristóteles, já citados nesta monografia (“homodiegética” afirmando o *diegesis*, e “heterodiegética” preterindo-o). *Diegesis* seria quando o narrador não dissimula os traços de sua presença, e *mimesis* seria quando a história parece narrar-se por si própria, remetendo a romances dialogados e ao teatro – eminentes faculdades de Nelson. Em *A mentira*, há os dois modos, sendo o *mimesis* mais forte.

Em relação ao fato de o narrador estar presente ou ausente no texto, Reuter cita certo embate de ideias entre o escritor francês Gustave Flaubert, do século XIX, e o filósofo contemporâneo Jean-Paul Sartre, do século XX. Cinco décadas antes de Sartre nascer, Flaubert havia dito, em carta de 1857, que “o artista deve ser na sua obra como Deus na criação, invisível e todo-poderoso, que seja sentido em toda parte, porém, sem ser visto” (FLAUBERT *apud* REUTER, 1996: 78). Em um artigo de 1939, Sartre fez um contraponto, afirmando: “Mas um romance é escrito por um homem e para homens. No que concerne Deus, que transpassa as aparências sem se deter nelas, não há romance, não há arte, uma vez que a arte vive de aparências. Deus não é um artista” (SARTE *apud* REUTER, 1996: 79).

Nanami Sato, pesquisadora da faculdade Casper Líbero, escreve em um ensaio que a supressão deliberada do autor traz reverberações para o papel da personagem na história, deixando, talvez, o leitor em contato mais direto com elas. “Na literatura do século XX, a omissão do narrador tornou-se recurso significativo, passando a manifestar-se a consciência da personagem em sua atitude imediata” (SATO *apud* CASTRO e GALENO [orgs.], 2005: 37). O sentimento do absurdo também fica exacerbado (REUTER, 1996: 79).

Como as impressões expressas de Nelson sobre a história são raras, e, quando presentes, têm uma ou duas palavras irônicas sutis, como em

Súbito, aquela casa vira um inferno. Choram a mãe, as filhas, as crianças esbugalham os olhos. O próprio cachorro enfurnara-se no quintal, como se fosse também solidário com a vergonha da família. Agora que descobriu três suspeitos, doutor Maciel parece mais tranquilo. Resolve esperá-los. Embora só usasse termos de gíria muito escassamente, permitiu-se a seguinte sugestão:
– Hoje vai ter, vai ter! (RODRIGUES, 2002: 41)

Em “seguinte sugestão”, o narrador adentra a história e aponta o dedo, enfatiza a escolha de dr. Maciel. Poderia ficar no “permitiu-se”, mas optou por ter mais presença, como se, a exemplo do cachorro, ele também estivesse solidário – o excerto acima é a transcrição integral do intertítulo “Inferno”.

A narração heterodiegética neutra é, de acordo com Reuter, “mais rara e mais recente” (REUTER, 1996: 76), e teriam lançado mão dela os escritores estadunidenses Ernest Hemingway e Dashiell Hammett, nascidos nos últimos anos do século XIX. “Ela dá a impressão de que os acontecimentos se desenrolam sob os olhos de uma câmera, de um testemunho objetivo, sem serem filtrados por uma consciência” (*ibidem*).

Essa escolha estilística privilegia mais descrição de comportamentos, e menos de psicologias, em um tipo de escrita “behaviorista”, portanto. Nelson também raramente incorre em detalhes psicológicos. Prefere a consequência física, externa, desses sentimentos:

Mas o que o doutor Maciel não percebeu é que Lúcia, sem rumor, deslizara e subira, rente à parede. Assim que a viu entrar, no quarto, dona Ana levanta-se, balbucia: “Oh, graças, graças!”. Agarra-se a Lúcia, estreita e pequena nos seus braços de nervosa. Lúcia chora. A mãe, no seu carinho delirante, afaga a menina nos cabelos. De repente, vira-se para as outras duas filhas que, imóveis, assistem à cena. (RODRIGUES, 2002: 96)

Já na narração homodiegética centrada no ator, o narrador conta como se estivesse presente na hora dos acontecimentos. Há uma noção de concomitância entre os eventos e a narrativa, e a visão do narrador assemelha-se à das personagens, que não sabem o que o futuro trará. Ressalte-se que o narrador tem consideravelmente mais noção do que se passa, no texto, pois consegue enxergar todos os planos, sentimentos, impressões, sobressaltos e epifanias, por exemplo. Esse tipo de narração “autoriza a utilização do presente” (REUTER, 1996: 77).

Ao analisar um ensaio do escritor francês Jacques Goimard na revista *Europe*, de 1974, José Alcides Ribeiro também menciona o modo de narrativa de folhetins. Como esses eram difundidos em jornais, a literatura e o jornalismo tiveram aí uma fronteira permeável e osmótica, emprestando um ao outro linguagens, modos e temas, por exemplo na narração com o tempo presente.

O autor avalia que a estrutura do romance-folhetim provém das condições de difusão do jornal. (...) Considera que tal ficção pertence à família das formas jornalísticas. (...) Desta característica resulta, então, “uma técnica de exposição sobretudo ligada aos fatos”, que “privilegia a ação em detrimento da descrição”. (GOIMARD *apud* RIBEIRO, 1996: 43)

4.9) Cena do crime

Mais uma surpresa – mas não para Nelson –: a trama não se passa em uma prisão, hospício, escola, bar, mas em uma casa com família – e à primeira vista “de família”. Nelson vai ao seio de uma instituição social, nos anos 1950 da então capital do Brasil, para lhe implantar dinamites e expor o que há de frágil, em uma implosão assistida. Onde se passa *A mentira?* Em um casarão na Tijuca, zona norte do Rio. É sobre a família com boas condições

financeiras da então capital federal que Nelson Rodrigues vai jogar luzes de palco, talvez porque ele persiga agentes acima de suspeitas, com elevado status social.

Assim como em peças de teatro, as mudanças de cenário devem ser observadas, bem como o modo com que cada “pano de fundo” traz representações, ideias e associações. Se *A mentira* fosse peça, ela teria três grandes cenários: casa, rua e prisão. Há que se considerar que, para a casa, por exemplo, uma peça pode ter um só cenário, ou um para cada aposento – sala de jantar, gabinete de dr. Maciel, quarto de dr. Maciel e dona Ana, quintal –, ou ainda outro número de locações. O que se quer comparar aqui é a quantidade de “grandes lugares” em que se passa a história, os espaços que seriam citados pelo leitor antes de qualquer análise mais detalhada.

A fim de ter uma noção de como a história se distribui por esses ambientes, fiz uma métrica de acordo com o número de páginas, no único livro d’*A mentira*, publicado pela Companhia das Letras em 2002. Em cifras aproximadas: de 122 páginas em toda a obra, 116 (95,1%) se passam na casa de dona Ana, dr. Maciel, Lúcia e do *euntourage* restante – não há nenhuma menção a sobrenomes –, quatro (3,3%) na rua, uma (0,8%) na entrada do manicômio, e uma (0,8%) na cela da prisão. De cada cem partes d’*A mentira*, 95 são em casa.

“Os lugares do romance podem ‘ancorar’ a narrativa no real, dar a impressão que eles o ‘refletem’. (...) Remetem a um saber cultural recuperável fora do romance” (REUTER, 1996: 59). Essas âncoras são também símbolos, como se constata.

Quando algo é “familiar”, tem-se a sensação de que já se deparou com determinado objeto antes, que tal componente é corriqueiro, ou ainda que ele transmite aconchego. Esse conceito de familiaridade é um juízo de valor, e é portanto subjetivo. Uma casa pode não ser familiar para seus moradores – e não ser, assim, um lar –, mas um local público pode ter esse posto.

“Estes lugares se organizam, formam sistemas e produzem sentido. Assim, nos contos, os lugares tranquilizadores (a casa) se opõem aos lugares angustiantes” (REUTER, 1996: 60). Traçando um paralelo entre contos e romances, pode-se ter a casa como ambiente tranquilizador, a princípio. Mas, em *A mentira*, o samba-enredo é outro. Após tantos conflitos entre os familiares, não há para onde correr, senão para o quarto, uma vez que já se está em casa – no folhetim analisado, local em um só tempo familiar e angustiante.

Em uma obra com esparsas descrições, sabe-se somente que a casa era “na Tijuca, antiga, mas amplíssima, com jardim, um vasto quintal, quartos em cima e embaixo”. Cento e dezesseis páginas desenrolam-se somente com essa explicação. Afinal, desconhecemos nossas próprias casas, ou parentes próximos? O romance de Nelson traz essa discussão: a mentira é familiar? Corriqueira? Ampara?

4.10) Como eu vos tenho mentido

Na entrevista que *Flan* fez com Rodrigues, antes do lançamento do folhetim, ele reforçava, bradando: “Chego mesmo a pensar que a verdade é uma coisa hedionda, feita para habitar os asilos de psicopatas incuráveis” – como se verá, tem clara relação com dona Ana na história, que é internada. Ao fim da matéria, quando interpelado de modo moralista e redutor pelo repórter se a mentira é uma explicação para os males do mundo, Nelson Rodrigues termina de aniquilar o discurso politicamente correto – e alça a níveis desmedidos a expectativa do lançamento do folhetim –:

É o contrário, meu caro, é o contrário. O mundo vai mal por carência de mentira. É o que eu procurei demonstrar em meu romance. É necessário que nos aperfeiçoemos na arte de mentir, de maneira a que o façamos construtiva e piedosamente. Pela mentira consolaremos o aflito, aliviaremos o frustrado, alimentaremos as esperanças de quem já a perdeu. (NELSON apud PELLEGRINO, 1953: 8)

Não se pode ser um leitor inocente com Nelson – seu tom mordaz contamina rápido. Se passamos a suspeitar de personagens com falas obtusas, por que o leitor de *Flan* acreditaria no anjo pornográfico defendendo a mentira como salvação da humanidade? De comportamento tão oposto do esperado, Rodrigues levanta desconfianças – e não seria uma boa estratégia antes de ser lançada *A mentira*?

O vocativo de “meu caro” se dirige a Hélio Pellegrino, que se tornou um grande amigo de Nelson Rodrigues na *Flan* – há que se observar que a matéria tem repórter e entrevistado da mesma “casa”, ou do mesmo jornal, em um jogo de comadres.

Se Nelson quer que mentiras sejam ditas com “desfaçatez”, utiliza a verdade como matéria-prima para contar a história: lança mão de um contexto verossímil, de uma família de classe média do Rio de Janeiro. O romance poderia se passar em um universo fantástico, onde mortos falam, ou até em outro planeta. Mas não. Além disso, Rodrigues lança suas sementes: o conflito da história, mesmo que estarrecedor à primeira vista, e fiel a cada

personagem, é narrado com certa naturalidade, principalmente na pessoa de Lúcia, a menina que estaria grávida. Ela torna os julgamentos de suas reações – até pelo leitor – mais espantosos do que a gravidez em si.

De repente, Lúcia rompe o silêncio. Faz para si mesma, em voz alta, a pergunta, quase doce:
– Menino ou menina?
Há um arrepio nas irmãs. Lúcia sonha:
– Eu queria menino. (RODRIGUES, 2002: 33)

4.11) A vida como ela é

Das três grandes fases do romance francês, elencadas por Meyer, a que mais se assemelha ao folhetim de Nelson Rodrigues é a terceira (1871-1914), fase dos “dramas da vida real”. *Grosso modo*, a primeira (1836-1850) trata de vinganças, mistérios e grandes aventuras, e a segunda (1851-1871) mostra enredos mais próximos dos leitores, com aventuras heroicas em Paris.

Em “dramas da vida real”, as personagens são como que pessoas para o leitor, despertando com mais força associações com amigos, parentes e conhecidos. Um dos aspectos que reforça a verossimilhança de uma história é a construção das personagens.

4.12) Dr. Maciel: o grande pai

Aqui, serão analisados dr. Maciel, Ana e Lúcia, tríade principal. Algumas marcas de outras personagens também serão apresentadas, para mostrar a preocupação de Nelson em deixar a trama lapidada e inserida em um contexto de fofocas de vizinhos, por exemplo.

Desde seu título, “dr.” Maciel já é uma fraude:

Aquele foi um dia muito desagradável para doutor Maciel. Entre parêntesis, não era doutor coisa nenhuma. Cursara até o segundo ano ginasial e, segundo os eternos descontentes, nem isso, nem isso. Mas exigia de todo mundo o tratamento de doutor, sem especificar em quê. (RODRIGUES, 2002: 22)

Pai de família, Maciel “dominava pelo terror” (RODRIGUES, 2002: 9), comandava em casa o “regime do grito” (RODRIGUES, 2002: 12), em um “furor magnífico de pai antigo” (RODRIGUES, 2002: 29), “furioso como um pai de ópera” (RODRIGUES, 2002: 27). Podia dizer com segurança: “Na minha casa, mando eu” (RODRIGUES, 2002: 12). Como descreveu J. M. Barrie em *Peter e Wendy* acerca do colérico Capitão Gancho – de quem Maciel herdou

qualquer coisa –: “Como cachorros esse homem terrível tratava e se dirigia a seus homens, e como cachorros eles o obedeciam” (BARRIE, 2008: 80, tradução minha).

Sua rigidez era refletida não só com a família: instantes antes de receber o telefonema de sua mulher Ana para que fosse para casa saber da notícia bombástica, ele ralhava no trabalho para que o *chefe do escritório* punisse com demissão quem tinha escrito barbaridades nas paredes do banheiro da firma. “Fazia questão, e fechadíssima, de conservar imaculadas aquelas paredes”. A palavra “imaculada” é um potencial arrepio no leitor, pois este já sabia da gravidez um capítulo antes, constatada por Lúcia e Ana no consultório. Doutor Maciel não admitia malfeitos – pelo menos não os que saltam aos olhos.

– Descubra o sujeito que fez isso e põe na rua, ouviu? Põe na rua! (...)
Em passadas largas, atravessa todo o escritório. Vai dizendo, com o Carvalhinho nos calcanhares:
– Isto é o Brasil, compreendeu? Isto é o Brasil! (...)
Doutor Maciel entra no gabinete, senta-se na cadeira giratória e dá um alô agressivo. Do outro lado da linha, dona Ana soluça. Queria ser sóbria, controlada. Mas a simples voz do marido a arrasou:
– Vem pra casa já! De táxi!
Ele recebe um impacto:
– Mas que foi que houve? Conta! Que foi?
Dona Ana chora mais forte:
– Pelo telefone, não posso! Só pessoalmente!
Doutor Maciel desliga, pálido. Distante alguns metros, está seu Carvalhinho, com as marcas de bexiga que o tornaram um ser triste e sem mulher. Doutor Maciel levanta-se. Antes de sair, vira-se para o chefe do escritório:
– Vê quem foi o camarada e põe na rua, sumariamente! (RODRIGUES, 2002: 22)

O leitor logo verá a diferença na implicância de seu Maciel com o erro visível, moralmente condenável – secretamente, quase nunca condenado, mas tergiversado, especialmente se envolver amigos ou *familiares* –, e com o invisível, corrupto e hipócrita. Quando vai ao consultório averiguar se o “cretino do Godofredo” errou no veredito, o falso doutor convence o médico a fazer um aborto em sua filha de 14 anos.

Discutiram. Doutor Maciel exaspera-se. A certa altura, diz: “Deixa de máscara!”. O outro teima: – É contra os meus princípios!
E doutor Maciel: – Ora, não amola! Não há princípio que valha uma amizade. Trata-se de um favor, carambolas! (RODRIGUES, 2002: 32)

Aqui, é notável que os diálogos se dão tanto por travessões ou por aspas, alternando formas de modos diretos e indiretos. À primeira vista, achar-se-á que as aspas são pensamentos, mas na verdade são falas, assim como as do outro tipo. Resta ao leitor

decifrar as diferenças sutis de tom. Seriam defasagens de volume da voz? Seriam as aspas retratos de pensamentos em voz alta? Insinuações? Tudo leva a crer que sim, para todas as questões acima.

Depois, Lúcia foge de casa e diz que só retorna se não fizessem mal ao seu filho. Demovido da ideia, Maciel tinha chegado ao ponto de acertar as contas com o médico. Mais a seguir, se verá que tal postura farisaica não é exclusividade de Maciel.

Como há pouquíssimas descrições também das personagens, ao ponto de o leitor confundir se uma característica física é da história ou de sua mente, sabe-se apenas que dr. Maciel é velho, magro e tem um bigode grisalho. Não se sabe quase nada dos outros. O pingo que se sabe é mais por falas das personagens, ou por solitários adjetivos.

Após uma ação, Nelson diz que dona Ana “parecia uma louca” (RODRIGUES, 2002: 74), e lança mão do verbo “parecer” outras vezes no curso da história. Tal emprego é curioso. O narrador não tem credenciais para dizer o que algo é ou não é? Em uma linha, deixa uma minúcia para depois dizer que fulano “parecia” estar em determinado estado de espírito. Talvez, seja um artifício para que, mesmo com descrições mais pormenorizadas – que personalizam, dão fôlego e veracidade ao novelo da trama –, Nelson possa retornar ao seu papel de observador, que tece textos entre falas somente para costurá-las, em vez de divagar.

Em um contexto em que pouco é dito, esse pouco passa a ser tudo, e começa-se a interpretar as entrelinhas. Os nomes das personagens trarão significados relevantes. É por eles que se passará parte do subentendido, do aspecto determinista, da natureza de cada um. Como é difícil expor ao leitor um passado completo e consistente de cada figura, há a possibilidade do escritor dar nomes repletos de sentidos a seus filhos fictícios.

A onomástica é o estudo da significação dos nomes em um texto. Estes não são distribuídos ao acaso e contribuem na tessitura das redes semânticas dos romances. (...) Assim, o nome designa as personagens, inscreve-as no universo social e no sistema de oposições do romance, condensa informações e simboliza os atores. (REUTER, 1996: 177)

Nesse campo, é arriscado valer-se somente de referências acadêmicas. Em primeiro lugar, porque elas são raras, e há que se concordar que nomes também são marcas folclóricas. Uma mãe despreocupada não vai recorrer a bibliotecas para alcunhar seu filho. Aqui, procura-se o rigor dos textos científicos, mas também impressões culturais, nem

sempre catalogadas. Serão analisados sucintamente os nomes de Maciel, Ana e Lúcia, nesta ordem, intercalados por outros temas pertinentes, que dizem respeito às características pessoais das personagens e de suas funções no romance, bem como desdobramentos da história e aspectos narrativos.

Em tal seara, há muitas fontes de significados. À primeira letra costuma-se atribuir uma forte característica do nome. No caso de Maciel, o “M” mostra alguém muito ligado à família, possessivo, nervoso, muito emotivo. Um dos intertítulos do segundo capítulo, no qual Maciel fica sabendo da gravidez, é denominado “O grande pai”.

A exemplo de todos na casa, dr. Maciel se transforma durante a obra. Era muito nervoso, mas nunca em casa. As filhas e a mulher, submissas, não o causavam um eriçar de pelo. No lar, o pai era “incapaz de uma gargalhada, uma lágrima” (RODRIGUES, 2002: 11). Mas todos ali tinham ciência de que a onça não deveria jamais ser cutucada. O leitor tem essa noção no episódio do banheiro com perversões nas paredes do trabalho, que tinha provocado sua moralidade. Parecia ser seu calcanhar de Aquiles. Daí o terror de Ana e das filhas ao saber da gravidez da “criança” Lúcia – não poderia se vislumbrar afronta moral maior ao grande pai.

Pouco depois de saber do episódio, ele explode, para o pânico geral. “Doutor Maciel se desprende, num repelão selvagem. Caminha, com a boca torcida. Mais do que nunca, sente, em si, a angústia do epilético não realizado. Quase deseja o ataque” (RODRIGUES, 2002: 28).

“Maciel” vem de “homem que vende maçãs”. Além da figura-comum de que a maçã é a fruta proibida, há toda uma história que envolve o pomo rubro, principalmente em países nórdicos.

No artigo *Significados medievais da maçã: fruto proibido, fonte do conhecimento, ilha paradisíaca*, de Adriana Zierer, da Universidade Estadual de Maringá (UEMA), há menção a Geoffrey de Monmouth, clérigo galês do século XII muito prolífico nas lendas do Rei Artur. Zierer cita que “Outro simbolismo da maçã é a de Insula Pomorum, reino do Outro Mundo repleto de abundância e prazeres, descrito por Geoffrey de Monmouth no século XII como local onde em vez de grama o solo é coberto por maçãs” (ZIERER, 2001: 113). O trecho reforça a maçã como um fruto de prazeres, fugindo do Adão-e-Eva. Talvez a alcunha de Avalon seja mais conhecida para a ilha Pomorum, envolvida em aventuras arturianas.

Ainda, o nome Maciel remete a um ser fraco, muito magro, o que se confirma: “Homem sem banhas, magríssimo, tem um pudor feroz das canelas magras” (RODRIGUES, 2002: 37).

Por todo *A mentira*, há a impressão de que Maciel suspeita ser o pai de Lúcia, ser avô e pai em um só tempo, incestuoso. A contracapa traz, no começo: “O dr. Maciel é obcecado por Lúcia, a mais nova de quatro filhas”. A cada vez que Lúcia mostra não saber quem é o pai, ele exulta. Fala a todos que Lúcia é a favorita dele, e seu coração amole-se quando vai brigar com Lúcia, a fim de corrigi-la por alguma estripulia. Quando Ana confessa que Lúcia é filha dela com outro homem, ele mostra um comportamento incomum a um rígido pai de família que acaba de saber de uma traição:

– Mas foi uma vez só, uma única vez... Ele esteve aqui um tarde... As meninas tinham saído... Eu estava sozinha e...

Doutor Maciel levanta-se. Já não escuta a esposa. Andando de um lado para outro, repete de si para si: “Não é minha filha, nunca foi minha filha!”. Súbito, estaca diante da mulher:

– Quer dizer que Lúcia é como se fosse uma vizinha, uma conhecida mais moça, uma amiga, uma conhecida, não uma filha?

– Perdão!

Doutor Maciel ri, ferozmente:

– Perdão de quê e por quê, ora essa?

Olha para a mulher, sem pena, nem ódio; continua, exultante, sem desfitá-la:

– Se você pudesse adivinhar o que eu sinto neste minuto! Se pudesse ler no pensamento!...

E ela balbucia, espantada:

– Como?...

E, de fato, não entende essa alegria que transfigura o marido e parece aluciná-lo. Doutor Maciel começa a rir, por entre lágrimas. Cerra os punhos, trinca os dentes, como se não suportasse a própria tensão. Ele mesmo se sente no limiar da loucura. Encaminha-se para a porta. Antes de sair, porém, volta-se e diz para a mulher, com um olhar incandescente de louco:

– Oh! Graças, graças!... (RODRIGUES, 2002: 59)

As menções à fruta proibida e ao prazer ficam mais claras, por meio de tantas insinuações de Nelson – instrumentalizadas nas falas das personagens.

Se Lúcia traz à narração uma postura indiferente à gravidez, Maciel faz o contraponto, e leva ao leitor o sentimento da suspeita, do escândalo e do absurdo. Em romances policiais, as hipóteses são delineadas pelo autor, em comparações com os acontecimentos, os personagens em revista, ou nas falas extremamente detalhadas do detetive ao fim da história. Um exemplo é um trecho de *O natal de Poirot*, de Agatha

Christie, notável escritora inglesa do século XX, autora mais traduzida do planeta – mais de cem idiomas –, e a número um em vendas, acima de quatro bilhões de cópias, perdendo apenas para a Bíblia. Nele, o investigador belga Hercule Poirot apresenta provas incontestáveis acerca de familiares em uma casa, também cenário da obra. Antes de explicar minuciosamente, ele introduz:

– E, em minha opinião – prosseguiu Poirot –, foi *exatamente* isso que aconteceu. Simeon Lee foi morto por algum parente consanguíneo, por algum motivo que o assassino considerava suficiente.

– Um de nós? – gritou George. – Eu nego...

A voz de Poirot interrompeu-o, incisiva como uma lâmina.

– Há um argumento pesando contra cada um aqui (CHRISTIE, 2010: 204)

O excerto guarda semelhanças singulares com outro de Nelson. Sai Poirot, entra Maciel. Em *A mentira* é ele que enche o lugar de pólvora, com ilações vagas e incompletas – e que no fim da história não tem nada a declarar. No meio da trama, quando desperta pela primeira vez o leitor para o intrincado jogo:

Ele triunfa:

– De dentro, sim! Alguém que está aqui, debaixo do mesmo teto, que convive com Lúcia, sem inspirar suspeitas! Perceberam?

Não, ninguém percebia; ou, por outra, ninguém, ali, queria perceber. Ele insiste: “Quem pode ser? Quem tem intimidade, quem pode ter intimidade com Lúcia, em função de um parentesco? Quem?”. Fez uma pausa intencional. E baixou a voz, anunciando:

– Um genro meu, um cunhado de Lúcia!

Ninguém se mexe, ninguém respira. Só Isabel é que se arremessa:

– Não, papai, não!

Ele anda, em passadas largas, de um lado para outro:

– Sim, senhor! Esse filho tem que ter um pai. E esse pai está aqui, mora aqui! São três os suspeitos, três! (RODRIGUES, 2002: 40)

Maciel acusa os genros – os três suspeitos – sem constrangimento. Para ele, não eram seus parentes, mesmo que todos morassem na grande casa – por ordem dele mesmo. Ao mesmo tempo, como só há um “procurado” (só há um pai para o suposto filho de Lúcia), quem levanta suspeitas tira-as momentaneamente de si, como que passando a batata quente – que expõe o acusado a situações de pressão. Maciel mostra-se ágil nisso, e por isso parece mais preocupado em ajudar todos, em solucionar o caso, mas pode estar somente querendo se ver livre das teias inquisitórias. Como em folhetins e novelas os fatos são prenes de consequências, isso afetará os outros personagens. Cada um com sua estratégia.

De fato, não existe entre ele e os genros nada em comum, nem mesmo essa cordialidade aparente que na vida das famílias, representa um vínculo convencional. Dias antes, a propósito não sei de quê, doutor Maciel dissera à mulher:

– Não sou parente de meus genros! (RODRIGUES, 2002: 34)

O penúltimo trecho, que mostra a atitude teatral de Maciel, com pausas intencionais e modulações de voz, desperta também no leitor a desconfiança – será *mentira?*. E no momento em que o romance está em franca tensão, Nelson, novamente, atribui a personagens – sensações ou falas – o que quer que o leitor sinta: “Ninguém se mexe, ninguém respira”.

Em outra passagem, o polvoroso homem lança luz sobre o estado mental de sua mulher, ao mesmo tempo em que puxa desconfiança sobre si, com uma fala cínica – que condena o ódio e intitula o casamento com Ana como feliz.

No dia seguinte, pela manhã, antes de sair, doutor Maciel avisou: “Logo mais vem, aqui jantar, um amigo meu”. Em seguida, baixou a voz para Isabel: “É o médico. Mas sua mãe não pode saber, ouviu?”. De noite, aparece o doutor Maciel com o médico incógnito. Pouco antes, a caminho de casa, o advertira, com insistência: “Desejo que o senhor observe o ódio anormal, patológico, que minha mulher, depois de trinta e três anos de felicidade conjugal, nutre por mim”. (RODRIGUES, 2002: 91)

Tal excerto é um exemplo das consequências estranhas geradas pelas acusações infundadas. Maciel tenta manipular todos como peças de xadrez sem restrições de movimentos.

Durante o jantar, Ana faz exatamente o que queria Maciel: se irrita afetada e escandalosamente. Morde a isca. Com comportamento forçado de bom moço, Maciel mostra-se cada vez mais como um vilão, mas sem provas concretas para ser condenado pelo leitor, e munido de atitudes compreensíveis para um “grande pai”. O leitor fica em uma gangorra, sempre se mantendo vigilante para não cair. Os trejeitos dramalhões do patriarca são escritos e descritos muito bem por Nelson Rodrigues – que revolucionou o teatro brasileiro –, e aumentam as cismas. Logo depois que Ana explode em cólera, Maciel pergunta inocentemente ao doutor amigo, depois de uma atitude raríssima de pedir opinião aos familiares:

Depois que dona Ana saiu, ele tem um suspiro, em profundidade: “Vocês viram? É um caso dolorosíssimo e um golpe para mim, um golpe muito duro” – Pigarreia e indaga do médico: “Qual é a sua opinião, doutor?”. O médico acaba de tirar os óculos, de embolsá-los; esfrega as mãos:

– Não há dúvida! Não há dúvida! (RODRIGUES, 2002: 92)

Tampouco há dúvida de que um médico sério faça um diagnóstico sem o paciente saber, quase disfarçado, na casa do suposto adoentado. Mas estamos em *A mentira*. A racionalidade – e a verdade – passam ao largo dessa família. Nenhum membro mostra-se isento ou honesto, de modo que todos os comportamentos despertam, em maior ou menor nível, sentimentos de repulsa por parte do leitor. Da convivência das filhas, da falta de educação de Lúcia, da falsidade de Ana, da desfaçatez de Maciel... mas, neste folhetim, tudo pode ser mentira. O mesmo leitor que sente asco pelas personagens pode estar recebendo um recado, e mirando não um livro, mas um espelho. Há que se considerar para que público Nelson escreveu a história nos anos 1950: em grande parte, famílias com boas condições de vida.

4.13) Dona Ana: santa do pau oco

Dona Ana é a personagem com maior metamorfose ao longo da obra. De mulher que, em dificuldades, pensa primeiro na reação do marido, submete-se e cala sempre, ela passa a encará-lo, anunciá-lo aos berros que o traiu, e tentar matá-lo a tiros.

Com 40 anos, depois de 15, ela volta a ficar grávida, pela quarta ou quinta vez – o romance é contraditório neste ponto. No primeiro capítulo, há o intertítulo “As cinco irmãs”: “Eram cinco irmãs, três das quais casadas, uma noiva e a menor solteira” (RODRIGUES, 2002: 12). No entanto, na contracapa do livro consta que “o dr. Maciel é obcecado por Lúcia, a mais nova de suas quatro filhas”. Como das filhas mais velhas só Isabel é personalizada, não há como elucidar a questão.

Além disso, o marido de Isabel muda de nome por três vezes durante a história: Mauro, Ubaldo e Aparício. Como já foi dito nesta monografia, no tópico 4.1.2, o folhetim, que era feito ao decorrer das publicações, trazia liberdades estilísticas e criativas, mas também podia resultar em descuidos – especialmente quando, para o autor, escrever folhetins era uma questão financeira, principalmente, mesmo com o sucesso no teatro. “E Nelson? Tornara-se de repente o autor de teatro mais discutido do Brasil – e continuava com os bolsos mais leves do que sua consciência” (CASTRO, 1995: 180).

Vale frisar que esse aparente e possível desleixo de Nelson não passa perto da negligência. Ele não escrevia folhetins em uma casa de veraneio durante as férias. Fazia-o

entre uma matéria e outra, sempre escrevendo peças de teatro. No mesmo ano da publicação de *A mentira em Flan*, 1953, Nelson Rodrigues lançou a peça *A falecida*, que foi logo encenada no Teatro Municipal.

Voltando à gravidez de dona Ana – quarta ou quinta, mas certa –, o modo como ela reage à boa nova é fiel à sua personalidade.

Com quarenta anos, o coração cansado, cheia de varizes, um novo parto parecia-lhe uma sinistra aventura. Pôs as mãos na cabeça; entregou-se ao medo. Numa covardia de cortar o coração, gemia: “Desta vez, eu morro!”. (...) O maior problema de dona Ana, porém, foi o do pudor. Teve pudor de tudo e de todo e sobretudo, das filhas. (RODRIGUES, 2002: 14)

Pudica, quando o médico lhe disse que Lúcia estava grávida, e que Ana seria avó, foi esta que ficou enrubescida, que abaixou a cabeça, enquanto Lúcia preservava sua alegria ginásial. Conivente, era desrespeitada por quem a desafiasse – na casa, Lúcia e Maciel. Certa vez, Lúcia a enfrenta na frente das visitas, o que, para as aparências, é gravíssimo. A necessidade de encenar a mãe respeitada – que ela não é – a leva a um episódio “patético”. Nelson utiliza tal expressão por duas vezes para descrever Ana. Muito provavelmente, o acinte sem visitas por perto passaria batido. Mas, acoçada na frente de alguém que não daquela casa, Ana chora de vexame de si, pelo confronto com o que era cotidiano.

Esta, envergonhada das testemunhas, ameaçou:

– Olha que eu te bato!

– Duvido!

– Bato, sim!

E a garota:

– Quero ver!

Em pé, com as duas mãos nos quadris, oferecia a face, num acinte:

– Então, bate!

Houve um silêncio na sala. As visitas espicharam o pescoço, num escândalo mudo. Mas a cena deu em nada. Dona Ana acabou abandonando a sala, aos soluços. Os presentes entreolharam-se, numa exclamação unânime e pânica: “Deus me livre!”. Quando o doutor Maciel chegou, dona Ana, ainda chorando, fez a queixa. (...)

A mulher assoa:

– Quer dizer que você não vai tomar nenhuma providência?

Pôs-lhe a mão no ombro:

– Olha, vou falar português claro, pela primeira vez na vida. Não me peça para ser contra Lucia, nunca. Entre você e Lúcia, eu prefiro Lúcia. Entre Lúcia e as irmãs, eu fico com Lúcia. Percebeu?

Soluçou:

– Percebi. (RODRIGUES, 2002: 11)

Ana abria mão de tudo. Era uma “esposa sem vontade, sem caráter, quase alvar” (RODRIGUES, 2002: 55). Até seu instinto maternal era aplacado se irrompesse, em uma autofagia consciente e normatizada. Quando as filhas maiores propuseram esconder Lúcia na casa da avó até dar à luz, aceitou; quando Maciel expôs os termos do aborto combinado, aceitou; quando Maciel falou que ia interná-la, aceitou. E o máximo que fazia era questionar por uma vez a ideia, de modo retórico, nunca com argumentos. Acolhia, ainda, as diversas acusações que Maciel fazia a ela, por ocasião da gravidez de Lúcia, talvez para se livrar de uma culpa, que faz o leitor inclui-lo na lista de suspeitos. Tudo o que acontecia na casa era culpa da santa Ana, apedrejada qual adúltera – o que era, já que Lúcia é filha dela com um finado “amigo” da família.

Na Bíblia, no Antigo Testamento, Ana foi a mãe do profeta Samuel depois de um milagre. Estéril e humilhada, principalmente pela segunda mulher de seu marido, Penina, ela via negado um dos grandes sentidos da vida, e sofria por isso. Já de idade, após um momento iluminado e dolorido no templo, ela prometeu que, se fosse mãe, seu filho seria um nazireu, ou consagrado a Deus, e seguiriam – ela e o filho – todos os ritos para a consagração. No dia seguinte, a estéril Ana estava grávida. A rodrigueana Ana também engravidou tarde, depois de 15 anos de intervalo, quando não havia nenhuma expectativa de nova maternidade, e ambas tiveram vidas muito aviltadas.

Outra personagem bíblica homônima foi Santa Ana, ou Sant’Ana, mãe de Maria e avó de Jesus. É estarrecedor que Ana seja a mãe da *Virgem* Maria, e a outra seja de Lúcia, que teve a castidade colocada à prova injustamente, e descobriu-se que não seria mãe. Se a filha de Santa Ana, Maria, ficou grávida do Espírito Santo, a filha de dona Ana, Lúcia, estaria grávida sem saber quem era o pai. Além disso, estima-se que Maria, filha de Santa Ana, teve Jesus com 13 a 15 anos – a mesma faixa de idade de Lúcia, filha de dona Ana, que sentiu a fatídica vertigem “uns quinze dias depois de fazer catorze anos” (RODRIGUES, 2002: 16).

Pode-se inferir como estranho que dona Ana esteja relacionada com Santa Ana, avó de Jesus e alvo de grande devoção? Duas figuras de proporções tão distintas? Nem tanto. Santa Ana não tem um dia próprio. Ela e seu marido, São Joaquim, são comemorados pela Igreja na mesma data: 26 de julho.

De acordo com *O livro dos nomes*, de Regina Obata, Ana “vem do hebraico *Hannah*, ‘benéfica; que tem compaixão’ ou ‘graça, clemência” (OBATA, 2002: 27). Ao elevar – ou

diminuir – esses adjetivos além do nível saudável, tem-se dona Ana em espécie. Ela só mudou seu jeito de ser quando foi inevitável, depois de um processo inconsciente de 33 anos de subserviência incondicional.

Como acontece com as revoluções, é espinhoso encontrar causas para mudanças de comportamento. Primeiro porque, ocorrido o fato, é mais simples identificar razões, sob um olhar analítico. Durante o processo, o que hoje são causas eram somente marcas cotidianas, assim como o ar, o tronco, a gasolina, o fósforo e a caixa de fósforos são parte de uma intrincada equação de modo mais claro depois do fogo. Com as esporádicas descrições de Nelson – físicas e psicológicas –, o leitor, frente à metamorfose de dona Ana, fica tão assustado quanto os familiares.

A primeira insurreição da mulher se deu em condições de pressão e temperatura totalmente anormais. Em um diálogo rotineiro, Maciel a cobrava asperamente pela gravidez de Lúcia, e chamava as filhas de “cretinas”. Ana lidava com isso naturalmente. Mas, certa vez, passou a cobrar respeito pelas filhas – não a ela, mas às filhas –, e começou a retrucar as falas de seu marido. Logo ele está torcendo o braço dela, e é consumada a prima combustão, que coincide com o fim de um capítulo, em claro sinal de folhetinização e geração de expectativa. É quando se dá a gênese da revelação do adultério, como que feita com sadismo, esperando que Maciel fosse ficar afetado, pois sua filha preferida passaria a ser só uma menina, sem laços de sangue. Como se viu na análise sobre Maciel, tal tentativa espontânea de Ana mostrou-se inócua, pois ele deu “graças” por não ser pai de Lúcia – e assim, tampouco possível avô do filho da menina, pode-se depreender.

O que aconteceu, depois, foi rápido e brutal. Com a mão pesada, ele travou-lhe o braço:

– Por quê? Porque Lúcia é tudo para mim e as outras, não!

Então, aquela esposa sem vontade, sem caráter, quase alvar, teve a sua primeira cólera. O marido torcia-lhe o braço. E ela, enchendo o quarto, com o seu riso terrível:

– Tua filha, não! As outras são tuas filhas! Lúcia, não! Todas, menos Lúcia!

Dava gargalhadas de se ouvir no fim da rua. (RODRIGUES, 2002: 55)

Nelson julgou necessário, nesse trecho, reforçar que Maciel estava torcendo o braço de Ana. É o único momento em que ambos – na verdade, Maciel – chegam às vias de fato, e a “primeira cólera” da mulher, que desencadearia outras a seguir, se deu em um momento de dor, pressão e uma saída sádica, que levou aos ares o pudor, a vergonha e a omissão de Ana.

Ademais, foi dito que as gargalhadas podiam ser ouvidas no fim da rua. Por três vezes n’*A mentira*, o universo dos vizinhos é citado. Uma casa isolada do resto da cidade não seria tão plausível, principalmente pela ausência do disse-me-disse dos vizinhos, pela fofoca propriamente dita, pelo interesse na vida privada dos outros – e a escamoteação da própria. Quando dr. Maciel espuma raivoso ao caçar Lúcia em casa depois que ficou sabendo da gravidez – até se compadecer da filha na hora de dar o pito –, o estrondo é geral. A criada Zenilda – em única aparição – alerta Lúcia da vinda do pai, e conclama-a a fugir, enquanto objetos são quebrados e os degraus da escada são maltratados, além dos murmúrios coléricos de Maciel. Enquanto isso, a vizinhança se acendia: “Lá fora, as vizinhas cochicham entre si: – Parece que está havendo um bode na casa do doutor Maciel!” (RODRIGUES, 2002: 29).

A partir do primeiro motim de Ana, outros pulularam – o que não quer dizer que ela se transformou em uma matriarca. O poder era centralizado no déspota Maciel, e isso era claríssimo. Depois da primeira explosão de Ana, depois que passou um boi, a boiada logo se inquietou, mas aos poucos: ainda era dona Ana, que, “passada a cólera, voltava a ser a mesma esposa de sempre, fechada no silêncio covarde” (RODRIGUES, 2002: 57). De toda maneira, depois de ser comunicada por Maciel que ele iria fugir com Lúcia, ela o ameaçou de morte. “Eu o mato, Maciel! Ou você pensa que eu sou cega? Que eu não conheço você? A mim você não me engana!”, bradou, como em uma peça de teatro – feita para ser falada, além de lida. Na página 75 do livro, décimo capítulo de dezoito, nem o mais aéreo dos leitores via em Ana, em qualquer tempo, uma mulher arguta e temida, que desse coerência à fala “você pensa que eu sou cega?”.

Mas coisa curiosa! De repente, algo mudara nas relações entre marido e mulher. Durante anos e anos, ela fora, para o marido, para as filhas e até para as criadas, uma espécie de trapo, uma criatura sempre ofendida, sempre humilhada. Quantas vezes, o próprio marido não a arrasara: “Mulher sem caráter! Lesma, lesma!”. Súbito, após trinta e três anos de humildade, trinta e três anos de falta de caráter, ela o desafia e subjuga. (RODRIGUES, 2002: 75)

Nos momentos de maior tensão, Nelson é mais incisivo, como em “Mas coisa curiosa!”. Como um bom contador de causos, ou piadas, ele sabe enfatizar picos de expectativa e atenção.

Após ter ouvido de que iria ser internada, e tendo ficado a sós momentos antes com Lúcia para perdoá-la “se fosse uma criminosa”, Ana tentou cumprir a palavra homicida.

– Não se trata de internação. Apenas você irá, comigo, a um lugar e...
Não pôde completar. Rápida, dona Ana senta-se na cama. Um pequeno revólver aparece na sua mão. Trinca as palavras nos dentes:
– Morre! Morre!
Atira quatro vezes, quase à queima-roupa. E, súbito, doutor Maciel sentia-se no centro de uma constelação de estampidos. (RODRIGUES, 2002: 99)

Se o papel de Maciel era despertar dúvidas e perseguir possibilidades de resolução, o posto de dona Ana era uma espécie de porta-voz das filhas, já que o grande pai não se dirigia a elas para conversas mais longas. Mesmo insípida, dona Ana era a base do diálogo na casa – mesmo que quase sempre como receptora passiva. Depois das revoltas com Maciel e de todas as confusões, quando chega ao manicômio é sua essência mansa que prevalece. Um dia antes de ser internada, clamou: “– Ah, se eu pudesse enlouquecer, de verdade. Se eu ficasse louca!” (RODRIGUES, 2002: 104), e se entregou.

A docilidade de Ana tornou tudo prodigiosamente fácil. Quando o automóvel entrou no terreno da casa de saúde, ela, que estava imersa numa ardente meditação, parece despertar. Pergunta, com involuntária doçura, como se aquilo fosse o novo lar: – É aqui? (RODRIGUES, 2002: 106)

4.14) Flor de obsessão

Essas narrações de Nelson, mesmo que espaçadas por elementos mais leves, como “constelação de estampidos”, têm ares macabros – e policiais. A pesquisadora de Letras Irene Bosisio Quental, em *Flor de obsessão: as reportagens policiais do jovem Nelson Rodrigues*, dissertação de mestrado pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro, ajuda a ilustrar de que maneira o jornalismo policial contribuiu para alçar Nelson a um dos escritores mais aclamados do país.

Rodrigues começou no jornalismo nas literárias, inventivas e “na maioria das vezes inventadas” (QUENTAL, 2005: 79) páginas de polícia; seu irmão, ilustrador, fora morto na redação ao seu lado a tiros por engano no lugar de seu pai; aos oito anos, escreve uma redação na escola sobre um marido que encontra a mulher traindo-o, assassina-a e pede perdão (CASTRO, 1995: 24); aos 16, escreve uma crônica em *A Manhã* defendendo que a sociedade melhora quando tem os podres expostos (CASTRO, 1995: 67). Nada mais natural na mente de Nelson.

Cerca de três décadas antes do tom objetivo do jornalismo brasileiro nos anos 1960, o jovem Nelson Rodrigues tinha liberdade para exercer sua voz dramática nos crimes mais passionais – mesmo que o fossem só em sua mente.

A “caravana” era onipotente. Não se limitava a entrevistar os parentes da vítima ou do assassino. Quando chegavam antes da polícia, repórter e fotógrafo julgavam-se no direito de vasculhar as gavetas da família e surrupiar fotos, cartas íntimas e róis de roupa do falecido. Os vizinhos eram ouvidos. Fofocas abundavam no quarteirão, o que permitia ao repórter abanar-se com um vasto leque de suposições. Como se não bastasse, era estimulado, quase intimado pela chefia, a mentir descaradamente. (No futuro, Nelson lamentaria: “Hoje o repórter mente pouco, mente cada vez menos”.) De volta à redação, o repórter despejava o material na mesa do redator e este esfregava as mãos antes de exercer sobre ele os seus pendores de ficcionista. (CASTRO, 1995: 47)

Notara que, na varanda da menina, havia uma gaiola com um canário. E fiz do passarinho um personagem obsessivo da história. Descrevi toda a cena: – a menina, em chamas, correndo pela casa, e o passarinho, na gaiola, cantando como um louco. Era um canto áspero, irado, como se o canarinho estivesse entendendo o martírio da dona. E fiz a coincidência: – enquanto a menina morria no quintal, o pássaro emudecia na gaiola. (...) Lembro-me de que me perguntaram muito: – “Quem escreveu a história do passarinho?”. Eu era apontado. Muitos vinham perguntar: – “Mas aquilo foi verdade mesmo?”. Respondia, cínico: – “Claro!” (RODRIGUES, 1993:205)

A lamúria de Nelson em “o repórter mente pouco, mente cada vez menos” aparece também na entrevista para *Flan*, na qual ele fala da mentira como algo universal, dirigindo suas citações não a repórteres, mas à sociedade. Mas as duas concepções se reforçam, e não por acaso surgirá *A mentira*. Olhar para décadas atrás de jornalismo é frutífero não só pela vida de Nelson Rodrigues, mas por ver como o ofício desenvolvia-se no Brasil, e como o conceito de “verdade” não era, nenhum pouco, uma preocupação naqueles anos, quando a ficção e o jornalismo eram extremamente próximos. Se hoje em dia, a “mentira” é um poderoso valor-notícia, e um câncer na ética profissional, naquela época ela entremeava as matérias. Não que as fofocas não fossem verdade, mas é uma verdade diferente da que os leitores pedem hoje, mais robusta, trabalhada, comprovada e objetiva.

Em *Os valores-notícia no jornalismo impresso: análise das ‘características substantivas’ das notícias nos jornais Folha de São Paulo, O Estado de São Paulo e O Globo*, dissertação de mestrado em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Fabiane Moreira utiliza como arcabouço teórico 13 autores – entre eles os pesquisadores Nelson Traquina, Wilber Schramm e Walter Lippmann – para elaborar os valores-notícia de sua análise. Dos 20 valores-notícia a que chegou, a “mentira” encaixar-se-ia principalmente no “infração/legalidade”, na categoria “negatividade”. Se enquadrarmos o romance *A mentira* como um acontecimento a ser encaixado nesses

valores, seria possível fazê-lo em quase todos, da categoria “importância”, com o valor “consequências”; passando pela categoria “excepcionalidade”, com o valor “imprevisibilidade/inesperado/surpresa”; até a categoria “negatividade”, com “violência”. Ainda poderiam ser citados “atualidade/ineditismo”, “emoção/dramaticidade”, “entretenimento”, “suspense”, entre outros (MOREIRA, 2006: 99). Nelson tinha, em um só tempo, a noção do que o público lia nos jornais e a carga dramática que lhe é peculiar desde criança.

Assim, quando escreveu folhetins, nos anos 1950, não teve que fazer grandes esforços para inventar tragédias: “O exagero e o drama não se restringiam apenas aos folhetins, estavam presentes em todo o jornal. O tom folhetinesco e a linguagem muito próxima à linguagem literária eram características do jornalismo brasileiro dessa época [principalmente anos 1920, 1930]” (QUENTAL, 2005: 11).

A cidade se encontrava em processo de crescimento e desenvolvimento urbano, e o grau de violência era ainda incipiente. Não havia, como hoje em dia, uma grande quantidade de população marginalizada, desempregada e miserável. Crimes do cotidiano não eram assaltos a mão armada, assassinatos praticados por ladrões, e nem sequestros que terminam em morte. O que mais se via no dia a dia de um repórter policial eram suicídios de jovens moças, atropelamentos, velórios, casal de namorados que realizavam pactos de morte e toda espécie de crimes passionais. (QUENTAL, 2005: 12)

Para contrastar, basta imaginar nos jornais de hoje duas matérias que Nelson escreveu em *Crítica*, em 1928, a começar pelas manchetes: “Um açougueiro sentimental: agredido à faca quando recitava Baudelaire”, em 1928, e “Como um desvairado, agarrou uma jovem e beijou-a loucamente”, ambas de maio desse ano (QUENTAL, 2005: 36).

4.15) Lúcia: inculta e bela flor

Lúcia era a mais querida por todos da casa. Quando nasceu, trouxe sentimentos nobres ao lugar. “Do latim *lucius*, ‘luminoso, iluminado’, derivado de *Lux*, ‘luz’; é uma abreviatura de *prima luce natus*, ‘nascido com a primeira luz’ ou ‘nascido com a manhã’ (OBATA, 2007: 130). Depois de 15 anos sem crianças na casa, a menina cativou logo o pai – coração de pedra, uma porta com a mulher e as outras filhas –, e ele era incapaz de lhe dar uma bronca sequer, tinha cuidados extremos com a saúde da menina e só se importava com ela.

Todos, ali, adoraram a garota desde o primeiro instante. Inclusive o pai, tão severo e cruel com as outras, enterneceu-se. Foi um espanto, uma admiração universal quando ele, numa falta de jeito atroz, carregou no colo a pequena. Ainda avisaram: “Cuidado com a espinha!”. E ele: “Pode deixar”. O fato é que, desde então, tomou-se de amores por Lúcia. (RODRIGUES, 2002: 15)

Nelson já tinha na ponta da caneta uma vocação embrionária para tratar do imoral, do absurdo, da hipocrisia. Sendo *A mentira* o primeiro romance assinado por ele, e já tendo ampla fama pelas peças de teatro polêmicas e inovadoras, há um fenômeno de expectativa do público quanto às técnicas que serão usadas, e, mais ainda: os descabros que serão narrados – o que Foucault explica como parte da *author-function*, como exposto nos capítulos 2 (subtítulo 2.4) e 4 (subtítulo 4.4). Qualquer trecho ganha notória necessidade de um olhar mais próximo, como que procurando pelo imoral. Por exemplo: no meio da trama, quando Maciel começa a apresentar um terror massivo com a gravidez órfã de Lúcia, quando ocorrem sucessivas “cenas” como estas,

Via Lúcia, na saleta, lendo a mesmíssima revista. Aproximou-se, roçou os lábios na testa da menina. A única filha que ele beijava era Lúcia. Ainda brincou, riu:

– Gosta do seu pai? Ou acha seu pai um chato?

Ela ergue o rosto; sorri; diz, na sua ternura agradecida:

– Gosto. (RODRIGUES, 2002: 25)

Em cima, dona Ana faz mil promessas. Ele aparece na porta. Tem medo da própria violência. E, por alguns momentos, pai e filha se olham, numa muda e recíproca fascinação. Dir-se-ia que ele a vê pela primeira vez. Ela não se mexe, quase não respira. E, súbito, o ódio se extingue do coração do pai. (RODRIGUES, 2002: 30)

Nas várias vezes que Lúcia era interrogada por seu pai, ela negava que tivesse namorado, ou que gostasse de alguém, ou que se lembrasse de algo. Mas, certa vez, ela admitiu que, em uma festa do vizinho, bebeu vinho demais e acordou em um quarto, sem memória. O fato de Lúcia se lembrar de uma parte da história a deixa mais intrincada, e com contornos mais sombrios: teria sido um abuso sexual.

Começam a germinar no leitor ligações lógicas, hipóteses, sentidos... pois se trata do anjo pornográfico. Também o leitor adquire as marcas de Nelson. Se fosse deflagrado um incesto, não seria a primeira vez que o tema apareceria em sua obra – o caso mais claro é a peça *Álbum de família*, lançada em 1946, censurada, e encenada só em 1967 – quando o Jornal do Brasil estamparia a manchete “Um ‘Álbum de Família’ pouco família”, na edição de

3 de agosto de 1967. O estranho seria se nenhum assunto espinhoso pungisse o leitor. É somente uma questão de tentar prever por que veia será a injeção.

Além do uso do verbo “parecer” várias vezes durante a obra, que exprime mais incerteza do que certeza quanto ao estado das personagens, Nelson Rodrigues lança mão constantemente de “dir-se-ia que”. Novamente, o autor mostra-se impedido de ser agudo. Antes de perguntar “quem disse?”, o leitor tem um obstáculo mais intrincado: “quem diria?”. Esse tempo verbal, o futuro do pretérito, enuncia um fato que pode acontecer depois de um determinado fato passado. Geralmente, a oração completa seria precedida por “se”. Por exemplo: “Se alguém não da cabeça presenciasse a cena, dir-se-ia que todos estavam loucos”. O “dir-se-ia” é extremamente amplo, com vários encaixes possíveis de sujeitos. Somada a essa amplitude do verbo, há uma elipse da primeira parte da oração, uma vez que só aparece o “dir-se-ia que...”. Aqui, claramente, a intenção não é dar clareza.

“Dir-se-ia que” pode ser o mesmo que: qualquer pessoa que visse a cena em questão a julgaria de determinada maneira; ou como reagiria a sociedade da época; ou, ainda, uma sinalização de que as impressões do narrador não comungam desses parâmetros sedimentados, pois presume-se que, se há a necessidade de tal demarcação, de tal separação, o narrador ou não quer assumir-se como gente daquela época, ou quer aproximar ao máximo a narração do leitor, dirigindo-se a ele indiretamente, próximo da função conativa da linguagem. Está próximo de “você diria” disfarçado. O sujeito da oração é oculto, e sua vacância pode ser facilmente preenchida pelo leitor que estiver envolvido com a história e ávido por pistas e ângulos.

Se é possível inferir que dr. Maciel tem uma função de levantar suspeitas, e dona Ana de conduzir a história por diálogos, Lúcia apresenta a força do discurso infantil. Quanto mais inocentes são suas palavras, mais aterradores são seus contornos, por causa da gravidez prematura e anônima. Com uma narração de menina acima de qualquer suspeita, o leitor se vê obrigado a enxergar na pequena o mal, as intenções pérfidas. Se não se confia em uma criança, imagine nas outras personagens da história, todos adultos. Quando dona Ana sai do consultório com Lúcia, depois de receber o desventurado diagnóstico – só a mãe sabia –,

Lúcia vai, a seu lado, tranquila, normal, sem constrangimento nenhum, nenhum. A atitude da menina a arrepiou. Parecia-lhe uma coisa atroz que uma moça solteira e grávida se permitisse aquela frívola naturalidade. Por outro lado, a santa senhora estava numa inibição tremenda. Era ela e não a filha que se crispava de vergonha. Era ela e não a filha que baixava a cabeça

diante de tudo e de todos. Dir-se-ia que havia entre as duas um pacto de silêncio. Só na esquina, em cima do meio-fio, é que dona Ana abriu a boca para dizer:

– Vamos apanhar um táxi.

Há, na garota, um movimento de alegre surpresa:

– Táxi?

E a mãe:

– Sim.

Na sua gíria de ginásiana, Lúcia exclama:

– Oba! (RODRIGUES, 2002: 20)

Lúcia mostrava-se pura, mas geniosa. A idolatria do pai, somada à convivência da mãe e das irmãs, contribuiu para transformar Lúcia em uma menina “cheia de manhas e mimos, respondona, desafiando os mais velhos, implicando até com o cachorro da casa”. Ela “tiranizava a mãe, as irmãs, os cunhados. (...) Era um caso seríssimo de petulância e inconveniência” (RODRIGUES, 2002: 10). Todos eram pusilânimes, menos Maciel e Lúcia. A despeito de ser uma versão reduzida de caudilha, seguindo os passos do pai, fora dos momentos de manhas, era uma menina dócil – se não fosse contrariada. Como raramente contestavam a garota, suas explosões de birra eram só pequenos e passageiros espetáculos. Mas quando o médico disse que ela estava grávida, todos na casa tiveram bons motivos para aproximarem-se da loucura, como já foi mostrado com Maciel e Ana.

Lúcia tiranizava as irmãs, mas havia tempos de calma. Entre guerras nucleares na casa da Tijuca em meio à gravidez, ela chamou sua irmã Isabel – a única que é personalizada com um nome por Nelson – para ser madrinha de seu filho. Mas estava lançado o germe da desconfiança naquela família. Aparício – que comete suicídio ao fim do romance – e outro cunhado conversam:

– Sabe o que é que me deixa besta nisso tudo? Com cara de tacho?

– O quê?

Baixa a voz:

– A calma com que essa garota enfrenta a situação. Nem pelota, viste? É ou não é caradurismo?

Aparício coçou a cabeça:

– Sei lá, rapaz, sei lá! E vou te pedir um favor: não me pede opinião, não me mete nessa embrulhada! (RODRIGUES, 2002: 54)

Em outra oportunidade, Isabel, cópia de dona Ana no pulso frouxo, vê Aparício conversando com Isabel – o cunhado se colocou à disposição da menina, e disse que depois queria ter uma conversa muito séria com a menina – e fica irada:

Com o lábio inferior tremendo, calcando nas palavras, a outra continua:

– Eu vou lhe pedir um favor, para evitar maiores aborrecimentos: não se meta com meu marido, ouviu? Não se meta! (...)

Já ninguém podia conter Lúcia. Como se fosse, não uma menina, mas uma mulher feita e selvagem, espetou o dedo no peito de sua irmã acovardada:

– Pois que fique sabendo do seguinte: houve o que houve. Pois bem. Aqui, nesta casa, não tem nenhuma mulher melhor do que eu! O que eu fiz, ouviu?, nenhuma de vocês faria, porque são umas idiotas muito grandes!

Isabel esganiçou, possessa:

– Cínica! Cínica! (RODRIGUES, 2002: 67)

Nelson lança mão de “lábio inferior tremendo” por várias vezes ao longo da obra. Ele aparece em Maciel, Ana e agora em Isabel, em momentos de descontrole, de explosão – e de proximidade com a loucura. Dr. Maciel se sente “no limiar da loucura” (RODRIGUES, 2002: 59); dona Ana, que tentou matar Maciel com quatro tiros e foi internada, “parecia uma louca” (RODRIGUES, 2002: 74), e revela que Lúcia é filha de outro homem; as irmãs desconfiam de seus maridos; Aparício assassinou Maciel com seis tiros, e depois tirou a própria vida na prisão. Maciel havia dito que a viagem que Lúcia e Maciel fariam não seria de “pai e filha” (RODRIGUES, 2002: 126). Há o ciúmes. Tudo por uma gravidez inexistente, diagnóstico deliberadamente fraudado por um médico *louco*, que o leitor tem conhecimento antes das personagens. Dois conhecidos comentam o caso do doutor que enlouqueceu na rua, e depois um dos cunhados fica sabendo.

À medida que a história se passa, além da desconfiança, alteração ou loucura de todos, há todo um clima de suspense, como nos romances policiais.

Sim, não havia dúvida: o inferno estava instalado naquela casa. E, sobretudo, era a dúvida, era a suspeita. Na noite seguinte, em pleno jantar, que transcorria em silêncio, Isabel tem um lamento inesperado:

– Parece que estamos esperando um crime!

Ela própria pareceu se surpreender com o som da própria voz e com o inesperado do próprio comentário. O marido, ao lado, a cutuca, rosnando:

– Palpite cretino!

Dona Ana, servindo a sopa, suspira:

– Quem sabe?

E olhou para doutor Maciel, que baixou o rosto. (RODRIGUES, 2002: 77)

Em *Cai o pano*, de Agatha Christie, há uma mostra de um momento similar, peça-chave nos romances policiais, que elevam os níveis de tensão, e mostra que até as personagens sentem a expectativa macabra.

Hoje em dia é difícil descrever o que senti exatamente naquele dia. Com o tempo, pensando no assunto, estou inclinado a pôr um pouco da culpa na atmosfera de Styles. Era um local propício ao surgimento de preocupações

profundas. Não havia somente um passado, mas também um presente sinistro. O espectro do assassino e de um assassinato assombrava a casa. (CHRISTIE, 2010: 115)

Em histórias como essa de Christie, ao fim da trama o detetive, ou o protagonista, revela todas as soluções para os mistérios, preenche todas as lacunas, liga todas as teias. Em *A mentira*, se Maciel é quem levanta suspeitas e as persegue, seu fim é ser assassinado com seis tiros de Aparício, que se mata na prisão. Não há explicações.

4.16) O veredicto

Dois passantes comentam que o doutor da cidade está afirmando que todas as pacientes estão grávidas, em caso de insanidade. Como um deles é amigo de um cunhado, dirige-se a ele depois de ler nos jornais do assassinato de dr. Maciel – aqui, o romance-folhetim, no jornal, fala de seu suporte na vida das pessoas, em uma tentativa metalinguística. Na peça *Vestido de noiva* também há menção a esse veículo de comunicação, e uma personagem é jornalista.

Antes mesmo de qualquer personagem da obra tomar conhecimento do fato da gravidez, quando só dois transeuntes comentam, o leitor é cúmplice único. A seguir, este leitor observará a reação de todos, como que se fosse clarividente, ou como deuses do Olimpo observam os mortais, já sabendo a solução do que os aflige.

Um dos cunhados fica sabendo, e vai logo contar à família – somente irmãs e cunhados, já que doutor Maciel está morto, e dona Ana, internada. Lúcia é levada a outro médico, e é constatado que não há gravidez nenhuma, e nunca houve. Ressalte-se que a família só procurou uma segunda opinião médica depois de um alarde improvável. Como um mau leitor ou mau repórter no jornalismo, ficaram com uma versão dos fatos, abraçaram-na e fizeram disso o mundo. Assumiram que sua moeda tinha dois lados iguais.

Preso pelo assassinato de dr. Maciel – causado por amores a Lúcia, depois de admitir que era o pai do filho da menina, era ele a quem todos procuravam –, Aparício é protagonista da última cena, do derradeiro ato. Na cela, desnorteado, recebe a notícia da gravidez inexistente e tira a própria vida. São as últimas palavras do romance:

Conta a loucura do médico que via, em toda parte, mulheres grávidas.
Aparício ergue-se, assombrado:
– Quer dizer que... Eu pensei que fosse uma mulher e não uma menina... E é, realmente, menina, uma cretinazinha...

De um momento para outro, essa pequena, jamais tocada, sem nenhuma marca do demônio, pura e trivial – passou a desinteressá-lo. Tomou-se de um tédio irremediável, de um enjoo de tudo e de todos. Dias depois, arranhou, na prisão, sem que soubesse como, uma arma. E, então, fez o seguinte: introduziu na boca o cano do revólver (teve a sensação de que praticava algo de obsceno) e puxou o gatilho. Sua chapa dentária descolou. (RODRIGUES, 2002: 130)

Se Aparício havia admitido ser o pai da criança, logo havia possibilidades reais de essa paternidade ter acontecido. Quando a menina “passou a desinteressá-lo”, por não ter “marca do demônio”, questiona-se se ele gostava de Lúcia ou somente da sensação de transgressão, traição, de perigo. No momento em que ele concebeu Lúcia como uma menina de 14 anos “pura e trivial”, pode ter se lembrado de sua mulher, que já o oferecia essa segurança e a pacatez matrimonial. Em uma sociedade utilitarista, até as amantes têm funções específicas. Se Lúcia e Aparício chegaram a ter algo concreto, o leitor nunca saberá – ele pode ter assumido o suposto filho por desconfiança, desespero e loucura, como outros da casa tiveram essas sensações –, mas, por várias vezes no romance, o leitor é levado a suspeitar, desconfiar da *verdade* de cada um, e procurar pela *mentira*.

Ele arranhou no cárcere uma arma “sem que se soubesse como”. Aqui, o narrador furta-se de dar mais detalhes. O mesmo narrador que avaliava loucura nos mínimos trejeitos de lábios inferiores não dá cabo à explicação de como o instrumento fatal chegou às mãos de Aparício. Mais uma lacuna para o leitor, mais mistério na receita – com tamanha tensão nas tintas, a essa altura, o leitor meramente conforma-se com a arma súbita e segue.

Em “então, fez o seguinte”, há um grande *zoom in* na cena, mesmo artifício de um excerto mostrado no tópico 4.8. Como que o narrador dissesse: a partir de agora, vou descrever algo intrincado, complexo, e preciso de sua atenção máxima. Seria uma maneira de, com letras, valer-se da função dos dois pontos – e usá-los graficamente ao fim. Algumas reportagens, por exemplo, usam o “seguinte” para preceder enumerações de muitas informações numéricas, passíveis de ruído na comunicação se a leitura seguisse normalmente. Há, então, uma expectativa para o que virá, e a atenção é atraída.

Quando ele teve o senso de que praticava “algo de obsceno”, tal afirmação está entre parênteses, expediente que é uma exceção em *A mentira*. Também é a primeira vez que o termo “obsceno”, ou qualquer um mais direto, aparece. Até então, as obscenidades vinham nas entrelinhas. A imagem de um revólver na boca com o pensamento de

transgressão por parte do suicida são plausíveis e estão ligadas. Mas quando essa transgressão parte para o campo erótico, sensual ou sexual, questiona-se se não há alguma enfermidade psicológica ou psiquiátrica – evoca-se a loucura. Em “introduziu na boca o cano do revólver”, a ênfase está mais para a boca. A arma na boca, posta como obscena para Aparício, só é entendida pelo leitor se este também a imaginar como obscena. Nelson não informa, não entrete sem lançar sementes ácidas.

Depois de uma narração enredada, ele apenas “puxou o gatilho. Sua chapa dentária descolou”. E está terminada *A mentira*. Se nos tiros de Ana e do próprio Aparício contra Maciel houve “constelação de estampidos” e “câmera lenta”, desta vez a única menção ao estado de Aparício é a de sua chapa dentária – algo que foi implantado, e não nasceu com ele; não é ele, no fim das contas. A crueza, o naturalismo dessa cena é surpreendente, mais do que o ato do suicídio, que já é estonteante, e desenvolveu-se em duas linhas. A narração de um suicídio, depois do ato, somente tratar de uma prótese dentária é, realmente, um novo olhar. A chapa dentária poderia ter estourado, despedaçado-se, mas *descolou*. Esse verbo faz menção a menstruação, gravidez, a movimentos naturais e femininos – universo em torno do qual girou toda a trama. “Descolou” é um verbo muito fraco para quem recebe um tiro à queima-roupa. Sabe-se que, como a arma estava na garganta, a chapa não apenas descolou-se. É um eufemismo, uma metáfora.

Como a última cena é de Aparício se matando, não há ninguém para concluir nada. Não se sabe como ficaram os outros. O romance é interrompido quase que bruscamente. Imagina-se como a família reestabeleceu a vida. Mas é só imaginação, como *A mentira*. Se o conflito era a gravidez de Lúcia, o fato de nascer uma nova vida naquela casa, no desfecho há duas mortes, uma internação e demências. No fim, fica a reflexão: o que aconteceu com essa família por causa de uma suposta gravidez?

“É ainda mais interessante comparar o início do romance (a abertura) e seu final (o fecho). Isto permite avaliar o que se modificou, o caminho percorrido pelas personagens do texto” (REUTER, 1996: 170). O começo – ligação de Maciel para o doutor Godofredo:

Discou para o médico:

– Olha: vou te mandar minha filha.

– Qual delas?

– A menor.

O médico, que era um velho amigo da família e fizera, inclusive, o parto da caçula, interessou-se:

– Está doente?

Foi vago:

– Mais ou menos. Teve uma espécie de vertigem, ontem. Sabe como é: antes prevenir que remediar.

– Claro. Manda, manda. (RODRIGUES, 2002: 9)

“Antes prevenir que remediar” remonta, também, à prevenção da gravidez, tida talvez como um ícone geral da prevenção durante toda a vida. Quando menciona-se “prevenção”, tem-se a ideia de proteger-se das mais variadas doenças, de todos os tipos – fazendo revisões periódicas, por exemplo –, e de evitar uma gravidez indesejada.

De certa forma, Maciel já está remediando, pois, se Lúcia estivesse com alguma enfermidade, a vertigem seria já um sintoma. Mas como a menina não havia apresentado nenhuma anormalidade antes, na primeira chance que teve, o grande pai ligou ao doutor.

O “interesse” do médico na caçula, lido depois de findado o livro, pode adquirir silhuetas suspeitas, do mesmo modo que as outras personagens também mostram-se estranhamente interessados no caso, em cenas dotadas de uma dramaturgia rodrigueana inquestionável. Para os “idiotas da objetividade”, como gostava de espinafrar Nelson, talvez o imaginário, a fantasia não exista, e sejam mentiras. Mas Rodrigues vale-se da mentira então – para expor verdades.

Lúcia não engravidou. Mas não está aí o grande mérito do enredo, o grande cataclisma. Com ou sem gravidez, o que fica é a loucura de todos, as mortes, as brigas, a desconfiança, inclusive no leitor, como que por osmose contagiosa – e natural, para o mal ou para o bem. Todos têm culpa – talvez o motor da ação dramática e trágica. Quando Adão e Eva se viram pecadores – e aqui vem à mente a maçã, fruta proibida, *Maciel* –, viram-se também nus. As personagens do folhetim analisado também. Cada vez mais nus, mais bestializados, selvagens – e humanos. Gerd Bornheim, crítico de teatro brasileiro, fez o prefácio do folhetim lançado em livro em 2002, em edição única, três meses antes de sua morte. Ele escreveu, sobre o pecado e a culpa, que Nelson decidiu abordá-los profundamente “mesmo porque já não se quer a eternidade” (BORNHEIM *apud* RODRIGUES, 2002: 6).

Em suma, o que se tem na abertura do romance é o conflito mostrado já com tentativas de aplacá-lo. Ao fim, o suicídio de Aparício, a morte do pai, a internação da mãe. O motivo que levou à ligação do início, por gravidez, sabe-se, depois de ler a obra, que é uma *mentira*. A base da obra, as personagens, as intenções... são prováveis mentiras. Mas

isso haverá de ficar no imaginário, uma vez que não se pode ter certeza da verdade – nem no jornalismo, nem na leitura de Nelson Rodrigues.

Considerações finais

Na tentativa de fornecer elementos e ferramentas para uma boa análise do folhetim, pude abranger muitos temas – desde a Primavera dos Povos à pobreza de Nelson Rodrigues, passando por circulação de jornais e pinturas panorâmicas –, nem sempre com a profundidade que gostaria. Entretanto, penso ser válido não desenvolver tanto alguns temas, e estes tornarem-se objetos de outros estudos. A sensação de que algo está inacabado tem um grande potencial para a academia. Procurei dar o máximo de contextos neste curto espaço, e tentei interpretar textos, acontecimentos, livros, artigos, dissertações, teses, fotografias... para tentar começar a discorrer sobre a interpretação.

Tive a intenção de desnovelar temas em uma teia de relações, e demonstrar o universo que há em *A mentira*. Universo de nós, de Nelson, de Brasil, de França, de Grécia, de novelas, de teatro...

Para o quadro de pouco conhecimento dos romances de Nelson contribui o fato de seis dos nove serem assinados com pseudônimos – Suzana Flag ou Myrna. Se esse fato me motivou a pesquisá-lo, findada a pesquisa, considero ser uma área muito inexplorada de Nelson e que pode ser um caminho – também para o jornalismo, já que oito dos nove foram publicados antes em jornais, romances-folhetins.

Se Nelson é sinônimo de hibridismo, os outros dois grandes temas deste trabalho também o são: folhetim e relação entre jornalismo e literatura. O objetivo foi demonstrar que, ao mesmo tempo que são galhos da mesma árvore, narrativas dão frutos e flores diversos – mas não podem ser consideradas de outro planeta. Ao mesmo tempo em que mostrei como é dada, de certo modo, a leitura, no plano palpável, também interpretei um romance-folhetim e relacionei-o a vários tipos de narrativa. Penso que o hibridismo é regra, e não exceção, ainda mais ao considerarmos que uma obra é grande parte da interpretação que é feita dela, pelo leitor, pesquisador... E como a cultura e as épocas são completamente mutáveis, as análises também entrarão nesse furacão da linha do tempo.

Do mesmo jeito, narrativas de ontem e hoje se repetem, de certa forma, e modificam-se. Como não reconhecer nos jornais tabloides traços do jornal-folhetim? O baixíssimo preço, ou até a gratuidade; certa crítica por linguagem, temas e abordagens

popularescos; a facilidade na leitura; a fuga da necessidade de grandes contextualizações são algumas marcas que o público e o mercado imprimem neste princípio de século XXI.

Penso ter avistado alguns possíveis caminhos que serão frutíferos a outras pesquisas no futuro. É claríssima a ausência de referências bibliográficas sobre Nelson Rodrigues na Comunicação Social, notadamente no jornalismo. Ele deve ser estudado não só porque foi um grande jornalista, mas porque toda uma logística de comunicação de massa do século passado, e de indústria cultural, teve, em boa parte, mãos dele. Se é válido estudar influências dos meios de comunicação nos receptores, por que não com obras de Nelson Rodrigues? Aí estão, além de textos jornalísticos, programas de TV, telenovelas, livros, folhetins, artigos, crônicas, contos, romances, peças...

Cerca de 98% dos trabalhos acadêmicos encontrados para esta monografia são das Letras, e o restante da História e das Artes Cênicas. Nenhum de jornalismo sobre Nelson Rodrigues, um dos maiores jornalistas brasileiros. Se é interessante analisar como cada meio pressupõe uma linguagem, não seria Nelson um ótimo estudo de caso?

Além disso, a bibliografia encontrada sobre folhetim só diz respeito à literatura, não ao jornalismo. Espero ter mostrado que também é possível aos amantes da Comunicação analisar um gênero que teve por suporte o jornal, produções de jornalistas, entre outras marcas. O assunto tem somente uma grande obra nacional, da pesquisadora da USP Marlyse Meyer, das Letras, datada de 2005. Já no prefácio, o notório pesquisador em literatura Antonio Candido reconhece que o folhetim é muito mal estudado, e nos custa muito essa ignorância.

De certa forma, esta monografia foi feita como um folhetim. Os escritores, assim como das novelas, iam escrevendo à medida que a história era publicada, e as cartas dos leitores podiam até mudar os rumos da história. A cada semana, o editor do meu orientador recebia histórias. Essa sensação de “ir escrevendo” permite que não entremos em uma acomodação.

O folhetim é um modo de produção muito mais calcado na realidade. Muito mais prático. Assim como no jornalismo, não é possível ficar “dourando” um texto por semanas. Muitas vezes o conteúdo se sobrepõe. Ao ter que entregar toda semana uma parte, pensa-se melhor nas concatenações, e é um processo totalmente diferente de concluir um livro sem antes entregar nada. Da mesma forma, no século XIX, com a ascensão da burguesia, o

escritor teve de sair da torre de marfim em que ficava, com a figura do mecenas. O escritor agora lidava diretamente com os editores, como repórteres.

Mesmo dois séculos após a “invenção” do folhetim, e 61 anos depois de o *Flan* lançar *A mentira*, costuma-se associar o aspecto de seriado a programas televisivos. Mas não imaginamos que a literatura possa funcionar dessa forma. Ir à livraria e comprar uma caixa com toda a obra de um autor é muito diferente do que receber um capítulo da história por semana – história que nem o autor saberia como acabaria ao certo. Em vez de ouvir um álbum de uma banda, receber uma música por semana seria impensável nos dias de hoje. É importante frisar que, no século XIX, com um trabalho fabril fragmentado, a sociedade tinha no folhetim uma estrutura análoga.

Se esta monografia narrou trechos da vida de Nelson e os contextualizou, há que se recordar também que sua vida e vivência o levaram, naturalmente, a esse caminho. Começou como repórter policial, em um Rio de Janeiro notadamente menos perigoso e com crimes mais banais, com a imaginação do repórter sendo marca clara da notícia. Nelson viu muitos casos de amor, revirou muitas gavetas, apurou com muitas fofocas. Antes de tudo isso, aos oito anos, escrevera na escola uma redação sobre um marido que flagra sua mulher com outro, assassina a esposa e depois cai de joelhos pedindo perdão. Seu pai, Mário Rodrigues, no seu jornal *A crítica* destilava comentários peçonhentos, em artigos precedidos por uma retranca: “Se não gostou, processe-me”. O irmão de Nelson, Mário Filho, dá nome ao Maracanã, é criador dos concursos entre escolas de samba e da popularização das boas guerras de torcidas nos clássicos. Se uma das intenções era desnovelar a vida de Nelson, e de certa forma retirar a aura de gênio que impede certas análises mais próximas, esta mesma análise termina por constatar que tratou-se de um autor realmente excepcional, e com requintes de gênio.

A relação do folhetim com a novela também é clara. Alguns autores sugerem que o português traduziu errado o gênero para novela. Deveria se chamar folhetim. Em francês, novela chama-se *feuilleton télévisé*. O fato de acabar o capítulo em um auge, para cativar a audiência e provocar a continuidade da leitura para a próxima edição, os personagens maniqueístas, a sinopse relembrando o último episódio... tudo isso veio do folhetim, escrito enquanto a trama é divulgada, da mesma forma que a novela.

O editor Girardin, em 1836, mentor do folhetim, também criou partes dos jornais que ressaltavam o aspecto bairrista, e pediam contribuição de leitores. De certa forma, é o “eu repórter” de hoje em dia, com contribuições de “cinegrafistas amadores”. Se a democratização dos jornais é uma pauta contemporânea, esta foi uma consequência natural do século XIX, e muito pelo folhetim, que literalmente popularizou os jornais.

Ainda, a relação entre jornalismo e literatura, que fecha a tríade principal de temas desta monografia, não é de total omissão da academia, mas penso que tal relação vai além simplesmente do jornalismo literário, da grande reportagem, do Novo Jornalismo. As análises do próprio campo da Letras mostram isso. Há fronteiras permeáveis e dinâmicas, que merecem atenção.

Essa visão é compartilhada inclusive com atores que migram de um campo para outro de modo natural. Gabriel García Márquez afirma que o ideal seria a literatura e o jornal caminhando juntos, um mais próximo do outro. Manuel Rivas chega ao ponto de dizer que ambos são um só. Já Octavio Paz conjectura uma união das qualidades: um poema com a clareza de uma matéria, ou a força de uma manchete; uma reportagem com a sensibilidade de um soneto. É em Rildo Cosson que reside o conceito talvez mais valioso neste trabalho sobre o tema: a *contaminatio*, contaminação no sentido grego, de avanço, de resistência, de algo novo, entre o jornalismo e a literatura.

Rogo para que, neste breve recorte, algumas ideias tenham sido aproveitadas, alguma picada tenha sido aberta, alguma palavra desperte curiosidade, e que possa se fazer uma leitura, na academia de jornalismo, cada vez mais de outros cenários que não o talvez desgastado verdade x *mentira*.

Referências bibliográficas

Livros

ABAURRE, Maria Luiza M.; PONTARA, Marcela. *Literatura brasileira: tempos, leitores e leituras*. São Paulo: Moderna, 2005.

AHERN, Rosemary [org.]. *The Art of The Epigraph: How Great Books Begin*. Nova York: Atria, 2012.

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. *O fascínio de Scherazade: os usos sociais da telenovela*. São Paulo: USP, 2003.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1970.

BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A telenovela*. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antônio. *Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex [orgs.]. *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2005.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CHRISTIE, Agatha. *Cai o pano*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

CHRISTIE, Agatha. *O natal de Poirot*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

FLAG, Suzana [RODRIGUES, Nelson]. *Meu destino é pecar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

LEVY, David A. L.; NIELSEN, Rasmus Kleis [orgs.]. *The changing Business of Journalism and Its Implications for Democracy*. Oxford: Hunts, 2010.

LIMA, Alceu Amoroso. *O jornalismo como gênero literário*. Rio de Janeiro: Agir, 1960.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Barueri: Manole, 2009.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Telenovela: internacionalização e interculturalidade* [org.]. São Paulo, Loyola: 2004.

MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin; AGEL, Jerome. *Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. New York: Bantam, 1967.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1999.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise crítica da narrativa*. Brasília: UnB, 2013.

PIRSIG, Robert M. *Zen e a arte da manutenção de motocicletas: uma investigação sobre valores*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RIBEIRO, José Alcides. *Imprensa e ficção no século XIX: Edgar Allan Poe e a narrativa de Arthur Gordon Pym*.

RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RODRIGUES, Nelson. *A mentira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

STERNE, Laurence. *The Life & Opinions of Tristram Shandy Gentleman*. Nova York: Laurel, 1964.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WOLFE, Tom. *Radical chique e o novo jornalismo: o espírito de uma época em que tudo se transformou radicalmente, inclusive o jeito de fazer reportagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Artigos

ABREU, Patric Moreira. *A vida real de a vida como ela é*. Brasília: UnB, 2011.

ADAMY, Marina do Vale Pereira Ramos. *Jornalismo literário e jornalismo diário: as diferentes percepções da realidade*. Curitiba: UTP, 2008. Disponível em: <http://tcconline.utp.br/wp-content/uploads/2009/09/143447-jornalismo-literario.pdf>

BARTHES, Roland. *Essais Critiques*. Paris: Éditions De Seuil, 1964, p.188-9.

BEER, Raquel. *Como a inovação cresce na pobreza*. São Paulo: Veja, edição 3293, de 24 de setembro de 2014.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1982. Disponível

em: <http://teoriadoespacourbano.files.wordpress.com/2013/03/benjamin-w-paris-capital-do-sc3a9culo-xix-trad-kothe.pdf>

CANDIDO, Antonio. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo: Unicamp, 1992.

CLARK, Linda. *Nelson Rodrigues: jornalismo e literatura na dose certa*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, UnB, Brasília, número 17, janeiro a fevereiro de 2002, p. 3-11.

Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2220>

CRUZ, Catarina Reis Matos da. *Senhora, de José de Alencar: do folhetim ao romance*. São Paulo: PUC-SP, 2010. Disponível em:

http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=10940

ELLIS, Markman. *'Spectacles within doors': Panoramas of London in the 1790s*. Londres: Queen Mary University of London, 2008. Disponível em:

<https://qmro.qmul.ac.uk/jspui/bitstream/123456789/3559/8/ELLISspectaclesWithinDoors2008PUB.pdf>

FERGUSON, Priscila. *Paris as Revolution: Writing the 19th-Century City*. California: University of California Press, 1997. Disponível em:

http://books.google.com.br/books?id=DEKyn555un4C&dq=The+city,+in+a+very+real+sense,+had+to+be+re-written+before+it+could+once+again+be+read&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s

FERRARO, Alceu Ravanello. *História inacabada do analfabetismo no Brasil*. Uberaba: UFTM, 2009. Disponível em:

http://www.uftm.edu.br/ppged/images/Hist%C3%B3ria_inacabada_do_analfabetismo_no_Brasil.pdf

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* In SEARLE, John. *Essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969. Disponível em:

<http://www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/FoucaultAuthor.pdf>

GRÜNNEWALD, José Lino [org.]. *Coleção Os pensadores*, volume XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975. Disponível em: http://cei1011.files.wordpress.com/2010/08/benjamin_a-obra-de-arte-na-epoca.pdf

KARAM, Francisco José Castilhos. *Retórica, Grécia e Roma Antigas: vestígios da futura linguagem jornalística*. Revista Alceu – PUC-RJ, Rio de Janeiro, volume 10, nº19, p. 109 a 117, julho a dezembro de 2009. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu19_Karam.pdf

MARQUES, Fabrício. *Jornalismo e literatura: modos de dizer*. Revista Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, volume 8, número 16, julho a dezembro de 2009.

MARTÍN-BARBERO, J. *Televisión y Melodrama - Géneros y Lecturas de la Telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer mundo editores, 1992.

MEISEL, Martin. *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*. Princeton: Princeton University, 1983. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=T9H_AwAAQBAJ&dq=%22In+its+impact,+the+Panorama+was+a+comprehensive+form,+the+representation+not+of+the+segment+of+a+world,+but+of+a+world+entire+seen+from+a+focal+height.%22&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s

MINDICH, David T.Z. *Just the Facts: How Objectivity Came to Define American Journalism*. Nova York: NYU Press, 2000. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=546ccpTkP5cC&dq=+lead+journalism+inverted+pyramid&lr=&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s

MOREIRA, Fabiane Barbosa. *Os valores-notícia no jornalismo impresso: Análise das 'características substantivas' das notícias nos jornais Folha de São Paulo, O Estado de São Paulo e O Globo*. Porto Alegre: UFRGS, 2006. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/7773/000556586.pdf>

MOTTE, De La e PRZYBLYSKI, Jeannene M. [orgs.]. *Making the News: Modernity and the Mass Press in Nineteenth-Century France*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1999. Disponível em: <https://www.umass.edu/umpress/title/making-news>

PASSOS, Juliana da Silva. *Suzana Flag, Myrna e Nelson Rodrigues: os romances de folhetim*. Curitiba: UFPR, 2014. Disponível em: <http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/35834/R%20-%20T%20-%20JULIANA%20DA%20SILVA%20PASSOS.pdf?sequence=1>

PASTRO, Sandra Maria. *Os folhetins de Nelson Rodrigues: um universo de obsessões em fatias parcimoniosas*. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-21012009-155901/pt-br.php>

PELLEGRINO, Hélio. "Menti-Vos Uns Aos Outros, Com Desfaçatez e Convicção!". São Paulo: Flan – O Jornal da Semana, edição 9, 7 a 13 de junho de 1953.

PESSOA, Fernando. *Argumento do jornalista*. In Páginas de Estética e de Teoria Literárias: Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1966. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4075>

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido – no caminho de Swann*, de 1914. Disponível em: <http://projetophronesis.files.wordpress.com/2012/06/proust-em-busca-do-tempo-perdido-1-no-caminho-de-swann.pdf>

QUELER, Jefferson José. *Do consumidor de mercadorias ao leitor de jornal: peculiaridades da indústria cultural nas páginas do semanário Flan (1953-1954)*. Revista Topoi, UFRJ, Rio de Janeiro, volume 14, número 26, janeiro a julho de 2013, p. 105-188. Disponível em:

http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi26/TOPOI26_2013_TOPOI_26_A07.pdf

QUENTAL, Irene Bosisio. *Flor de obsessão*: as reportagens policiais do jovem Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2005. Disponível em: http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=6893@2

SCHIAVONI, Jaqueline Esther. *Vinheta televisiva*: usos e funções. Revista USP Significação, nº 35, 2011, p. 91-106. Disponível em http://www.usp.br/significacao/pdf/5_Significac%C3%8C%C2%A7a%C3%8C%C6%92o35_Jaqueline%20Esther%20Schiavoni.pdf

SIEBURTH, Richard. *Same Difference*: The French Physiologies, 1840-1842. In Notebooks in Cultural Analysis: An Annual Review, organizado por Norman F. Cantor. Durham: Duke University Press, 1984.

RABELO, Adriano de Paula. *Um mundo substituído*: jornalismo e jornalistas nas memórias de Nelson Rodrigues. Revista Comunicação Midiática, Unesp, Campinas, volume 6, número 2, maio a agosto de 2011, p. 35-49. Disponível em: <http://www.mundodigital.unesp.br/revista/index.php/comunicacaomidiatica/article/view/74/69>

RUAS, Roberto. *Literatura, Dramatização e Formação Gerencial*. O&s, periódico de pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), volume 12, nº 32, janeiro a março de 2005. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaoes/article/viewFile/10767/7715>

ZEVIN, Alexander. *Panoramic Literature in 19th Century Paris*: Robert Macaire as a Type of Everyday. Providende: Brown University, 2005. Disponível em: <http://library.brown.edu/cds/paris/Zevin.html>

ZILBERMAN, Regina. *Fim dos livros, fim dos leitores?* São Paulo: Senac, 2000. Disponível em: http://books.google.com.br/books/about/Fim_do_livro_fim_dos_leitores.html?id=PrPRFzIRgcwC

Internet

Acervo O Globo. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com>

Acervo Última Hora. Arquivo público do estado de São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uhdigital/pesquisa.php>

“Jornais em movimento”. Associação Nacional de Jornais. Disponível em: <http://www.anj.org.br/jornais-em-movimento-dp1-dp1>

CASTELLO, José. *Jornalismo e literatura*. Blog A literatura na poltrona. Jornal O Globo, agosto de 2014. Disponível em:

<http://oglobo.globo.com/blogs/literatura/posts/2014/06/18/jornalismo-literatura-537630.asp>

Especial Nelson Rodrigues O Globo. Disponível em:

<http://oglobo.globo.com/infograficos/nelson-rodrigues/>

Especial Nelson Rodrigues Veja. São Paulo: Veja, edição 2283, de 22 de agosto de 2012.

Disponível em: <http://veja.abril.com.br/infograficos/especiais/nelson-rodrigues/index.shtml>

Hermeroteca Digital Brasileira. Biblioteca Nacional do Brasil Digital. Disponível em:

<http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/flan/100331>

Maior jornal do Brasil, Folha é líder em diferentes plataformas. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2014. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2014/03/1433100-folha-e-o-maior-jornal-do-brasil-nas-diferentes-plataformas-aponta-ivc.shtml>

Mário Prata errou todas e soltou o verbo contra exames. São Paulo: Portal Universia, 2004.

Disponível em:

<http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2004/12/23/492783/mario-prata-errou-todas-e-soltou-verbo-contra-exames.html>

PIRES, Fabiana; BALIEIRO, Sílvia. *O mundo depois da crise de 2008*. Rio de Janeiro: Época Negócios, 2013. Disponível em:

<http://epocanegocios.globo.com/Informacao/Visao/noticia/2013/09/o-mundo-depois-da-crise-de-2008.html>

Anexos

Anexo 1- Flan - O jornal da semana

Figura 1 - Capa da edição nº 19, 16 a 22 de agosto de 1953, enquanto era veiculado *A mentira*



Figura 3 - O último capítulo de *A mentira*, na edição nº 29, de 25 a 31 de outubro de 1953

