

SUZANA FLAG E A MUSCULATURA ÉTICA DE NELSON RODRIGUES

João Barreto da Fonseca

Em 1944, depois de elevar a tiragem de 3 mil para 30 mil exemplares de *O Jornal*, com a publicação de *Meu destino é pecar*, Nelson Rodrigues ganhou carta branca de Chateaubriand para lançar mais um folhetim. Sob o escudo de Suzana Flag, e o prestígio de duas peças consagradas, *A Mulher sem pecado* (1942) e *Vestido de noiva* (1943), ele constrói a sua história mais delirante, decorrência da segurança adquirida no trabalho anterior. *Escravas do amor* soa como reconhecimento de um fato notório: Nelson Rodrigues tem acesso ao imaginário popular, pelo controle de uma narrativa simples, pela utilização de um vocabulário restrito pragmaticamente (como no jornalismo) e pela manipulação de temores universais: os títulos se referem à ausência de domínio, uma certa inferioridade diante de fortes sentimentos, como se todo estado de tranqüilidade estivesse suspenso diante da escravidão da paixão. O percurso dos personagens até o fim dos folhetins pode ser definido como uma luta pelo restabelecimento da soberania de si mesmos.

Em *Escravas do amor*, Ricardo pede um beijo a sua noiva, Malu. Com a negativa, ele mete uma bala na cabeça. Malu não consegue ter reação, nem um simples choro. Ao contrário, sua mãe, d. Lígia, fica histérica. No diálogo entre as duas, d. Lígia confessa que havia beijado Ricardo e que o conhecia muito antes. Está preparado o terreno para mais um folhetim de Suzana Flag, aquecido pelo tradicional conflito entre mãe e filha, tão caro a mitologia rodriguiana. Para completar o quadro de personagens, uma louca com um filho que pode se apaixonar pela mocinha ou por sua mãe, instigando novamente a rivalidade entre mãe e filha. Ainda aparecem um professor-hipnotizador, um médico, uma onça selvagem (e amestrada) e criados que espiam por trás das portas e sussurram segredos. Em *Meu destino é pecar*, uma moça casa com um

alcoólatra rico para pagar as dívidas de jogo do pai e comprar uma perna mecânica para sua irmã, também conhecida com Aleijadinha.

Nos folhetins, devido à necessidade do final feliz e por estar sempre recorrendo ao autodeboche, os recursos narrativos são acentuadamente falsos. Suzana Flag salpica em várias páginas o comentário: “Parece romance”. O final é sempre a grande trégua, depois de um período desenfreado de cio. As regras e instituições destinadas a domar o sexo começam a retomar suas atividades. Assim, as histórias terminam como que fechando um ciclo, sugerindo a instalação de uma calmaria, como a quaresma depois de um longo Carnaval.

Só há interesse para a narrativa de Susana Flag o que pode representar risco aos personagens. Por essa razão, a trama de *Escravas do amor* é povoada de seres estranhos. Eles vão sendo cadastrados, catalogados aos poucos, e só perdem sua estranheza à medida que a história se aproxima do final e o leitor já tem com eles uma relação de proximidade. A sustentação do enredo se dá pela ameaça de corpos estranhos que são adicionados como tempero, resultando um sabor desconhecido. Daí termos como “desconhecido” e “estranho” sejam utilizados à exaustão. É o que destrói a ordem - entendida como compulsão ao regulamento preestabelecido, que “decide quando, onde e como uma coisa deve ser feita, de modo que em toda circunstância semelhante não haja hesitação ou indecisão”¹. O estrangeiro, antes de ser catalogado, domesticado, pela possibilidade de risco, também oferece a felicidade. Estigmatizá-los faz parte do sentimento de manter ordem e admirá-lo e enfrentá-lo está na tentativa de trocar a segurança pelo prazer. Expulsar os corpos estranhos também é uma maneira de optar pela pureza. A família soa como um agrupamento sólido, mas isso é apenas aparência, para iniciar a trama e, logo em seguida, jogar o leitor no pesadelo. Por não estarem imbuídos do sentimento de

¹ BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p.8.

grupo, os estranhos não partilham de mesmos valores familiares e acabam fraturando fundamentos antes inquestionáveis. As rotinas tradicionalmente assimiladas como a felicidade do pertencimento a um grupo coeso, a segurança da companhia entre os “iguais”, tudo soa tediosamente falso e irremediável. Por isso, os estranhos são um fato gerador de prazer, uma arma inequívoca contra o tédio da rotina das reações previsíveis, por obscurecer linhas de fronteira.

Mas há um alerta: pela razão do romance-folhetim de Suzana Flag se desenrolar durante o tempo em que a vida não pode ser planejada devido a sua imprevisibilidade trazida pelos corpos estranhos, haverá um cansaço da estranheza e vai ser justamente quando ela deverá ser erradicada. Aqui menos para estabelecer uma tradição da ruptura como queria Paz do que para seguir uma outra ordem que se apresenta na trama sob o signo do final feliz – nem tão feliz assim, mas em conformidade com o que foi socialmente considerado positivo: mãe e filho abandonam o incesto (mesmo involuntário como na história de Édipo), pai desiste da infidelidade e as possibilidades de entrelaçamento entre pessoas de idades muito distintas também são anuladas. Mas por que há uma necessidade de se voltar à ordem uma vez que as desordens instauradas aliviam o tédio de rotinas cristalizadas? É porque as desordens também não estabelecem a liberdade, e a transgressão, como informa Bataille, também está sujeita a regras próprias.

Em *Meu destino é pecar* e em *Escravas do amor*, todo desvio tem como barreira um forte controle moral, representado por olhares vigilantes ou por comentários hostis, que só ressaltam o clima de austeridade, revelando também uma falsa liberdade. Já está internalizada, como diz Foucault², a idéia cara ao cristianismo de que o herói virtuoso é aquele que sabe se desviar do

² FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade*. Vol. 2, 1998, p. 22

prazer para “dar acesso a uma experiência espiritual da verdade e do amor, a qual seria excluída a atividade sexual” .

A vigilância e a maledicência funcionam como formas de controle contra a possibilidade de concretização do ato sexual e como lembrança de um conjunto prescritivo de normas estabelecidas por um código moral. As atitudes de desvios apontam para a mordada das interdições e se os personagens são julgados pelos seus companheiros de trama por respeitarem ou negligenciarem um conjunto de valores nenhum deles tem uma ação capaz de tornar seu caminho de volta ao mundo da prescrição inviável. Assim d. Lígia não leva adiante o amor pelo seu filho, ou por outra, ela vai até onde ela sabe o caminho de volta, ou ainda, até onde seu retorno será permitido. Ela diz que o ama e só volta a afirmar que não o ama como homem muitas páginas adiante. Até lá, o leitor carrega a angústia de saber que dr. Carlos deseja matar o próprio filho por ouvir a declaração de amor da mulher por um outro homem. É a história de Édipo na qual o desfecho trágico não se concretiza, numa reversão da desventura à felicidade.

A semelhança com a tragédia de Sófocles não reside apenas na óbvia constatação do incesto. A família funciona como um operador estético, cujo equilíbrio depende do funcionamento de todos membros. Quando alguém se desvirtua, uma maldição se abate sobre todos membros e somente o sacrifício – isolamento, loucura, suicídio ou morte – poderá aplacar a ira dessa energia social e psíquica em descontrole. O antagonismo de Laio e Édipo é originário do passado: Quando Lábdco, o pai de Laio, morreu, o jovem foi abrigado na corte de Pélops. Lá, deixou-se dominar pela paixão pelo filho do rei e, a partir daí, é amaldiçoado. Sua danação, como consequência de uma falha pessoal, espalha-se por sua descendência até chegar na justa Antígona.

Entre Édipo e Jocasta não há consciência dos laços de parentescos e a união entre os dois dá-se como consequência da conquista do trono. Entre mãe e filho na trama de Sófocles, não há

desejo manifesto – embora a leitura freudiana detecte um desejo inconsciente. Em *Escravas do amor*, não existem tais redutores de impacto. Embora d. Lígia negue – depois de se mostrar confusa e de revelar seu amor – a atração erótica pelo seu filho, há indícios de sua atração/procura por alguém que represente seu filho perdido: seu filho trocado no parto, do qual ela nunca teve consciência. Imbuída desse misto de desejo e incompletude (de sua parte arrancada), d. Lígia também se interessa por Ricardo: uma vez namorado de sua filha, estaria bem próximo do que poderia ser, por extensão, um filho. Esse desejo ou lacuna faz d. Lígia ultrapassar o seu *métron*, que, na mitologia, é conhecido como “a medida de cada um”. Só vira *anér* (herói) quem ultrapassou a si mesmo. Mas essa posição provoca os ciúmes dos deuses. A ousadia não é sinônimo de liberdade e na trama de *Escravas do amor* é só substituir deuses por forças sociais para se ter noção dos riscos a que está submetido quem ultrapassa sua medida.

Resta encarar o fato de que até para um iconoclasta como Nelson/Suzana alguns assuntos devem ser tratados com filtros narrativos atenuantes e amortecedores de impacto. A renúncia é a vitória do código moral, da prescrição. Muito antes de uma renúncia brusca ao casamento e suas normas de conduta, tanto Leninha quanto d. Lígia, em seus “fracassos” passageiros, acentuam a austeridade sexual. Os erros são movimentações, são exercícios que concretizam a moral não como uma modalidade fixa, mas em constante xeque com as circunstâncias. Daí a “falha” moral se torna constituinte da interdição. Se é dela que derivam os “ensinamentos” da cultura, dos sacrifícios necessários à civilização. Os desvios e as escapadas são necessários – como válvula de escape – à regulamentação dos níveis de tédio e estresse gestados na própria norma, originando outras formas de interação como o adultério e o incesto para a manutenção da regulamentação. O maravilhamento da traição vem justamente do interdito.

Este estado de coisas conduz os personagens de Suzana Flag à submissão constante a um estado de tensão, expresso na escrita a partir de diálogos interiores ou referências ao estado de

nervo, à iminência da loucura ou às ameaças de morte. As mulheres estão nas histórias Suzana Flag mais vulneráveis a ataques e chiliques, porque é sobre elas que recai a mais forte pressão para que sejam temperantes e que mantenham o comedimento nas relações. Com base nesse fundamento dietético, é de se estranhar a histeria de d. Lígia no enterro de Ricardo e suas escapadas para encontrar com Cláudio, enquanto o seu marido conta com um código moral que aceita com naturalidade a infidelidade masculina. O peso que recai sobre d. Lígia faz lembrar que o oposto de toda a liberdade que pratica é justamente o fato de pertencer ao marido e este pertencer a si mesmo. No caso de dr. Carlos só se torna diferente pelo fato de amar a mulher, que o despreza até próximo do final do livro. É a mesma história de *Meu destino é pecar*. Depois de tentadas pelo desejo, de experimentarem (apenas no pensamento) a tormenta da infidelidade como exercício moral, e fortalecerem sua musculatura ética, as mulheres descobrem que amam seus maridos. A diferença é que Leninha, de *Meu destino é pecar*, ao contrário de d. Lígia, de *Escravas do amor*, ainda não havia “experimentado” o marido, enquanto d. Lígia já tinha um filho adulto. Tanto Maurício quanto Cláudio são ameaças não pela ameaça de violação das mulheres casadas: a agressão é contra o corpo da mulher. Por isso, elas perambulam no mato à deriva. Mas o perigo está na sedução que, como quer Foucault, além de ser uma investida contra o poder do marido, é um atentado ao casamento. A angústia do leitor de *Meu destino é pecar* reside no fato de que Paulo, ao contrário de dr. Carlos (ambos ricos), não tem amantes. É sinal de que se concentra no casamento seu maior interesse. O fato de não vagar livremente, de estar agindo de acordo com uma dietética dos prazeres, o qualifica na estima do leitor como forte representante moral e, portanto, merecedor do maior prêmio.

A vigilância de personagens secundários sobre os protagonistas e os tormentos das figuras centrais são uma prova de que a dietética dos prazeres é uma lei imperiosa e funciona como exercício para o fortalecimento de uma autonomia ética. *Escravas do amor* e *Meu destino*

é pecar, sob a máscara de Suzana Flag, funcionam como o embrião da monumental obra de Nelson Rodrigues e ensaio da plasticidade de alguns temas: na maioria das obras de Nelson Rodrigues não há sexo em tempo presente. As práticas sexuais são decorrência de um passado e, geralmente, memórias que devem ser encobertas. Em *Dorotéia*, as personagens vivem o pânico de constatarem a existência do sexo, da beleza e da sedução – são todas agostinianas. A peça poderia ter como epígrafe uma frase do pensador católico em que a reprodução suplanta o erotismo em abjeção: “inter faeces et urinam nascimur” (nascemos entre as fezes e a urina); em *O Beijo no asfalto*, a personagem central é perseguida só pela desconfiança de que tenha sentido desejo; em *Boca de Ouro*, toda a história é desqualificada pela fonte: a mulher do bicheiro, em *flashback*, confere *glamour* ou negatividade à vida do ex-marido de acordo com seu estado emocional – o afeto escreve a História; em *A Mulher sem pecado*, quando a esposa do falso paraplégico foge com o motorista da casa, a peça chega ao final, frustrando a possibilidade de o espectador/leitor presenciar uma cena de sexo realizada; em *Vestido de noiva* e *Valsa nº 6*, muitos dos personagens estão mortos, portanto não têm atividade sexual; em *Anti-Nelson Rodrigues*, Ivonete promete não trair o marido morto não sentando nunca mais; em *Álbum de família* todas as relações sexuais e os laços de desejo entre os familiares foram realizadas no passado, portanto o presente é uma consequência nefasta; em *A Falecida*, o sexo só se realiza como a produção da morte, para seu embelezamento: uma mulher planeja seu sepultamento e faz de tudo por um enterro de primeira; em *Anjo negro*, as relações sexuais geram filhos que são sacrificados pelos pais; em *Senhora dos Afogados*, um homem só se casa, depois que mata a prostituta com quem teve um caso no passado – casar é trocar a prostituta pela mulher, eliminar qualquer “experiência” sexual: o matrimônio não deve ter o calor da luxúria; em *Perdoa-me por me traíres*, uma magistral inversão de ótica: a adúltera tem os pés beijados, mas esta cena de forte densidade dramática está longe de representar a aceitação; em *Toda nudez será castigada*, o

próprio título já traz o peso repressor do *Levítico* ; em *Os Sete gatinhos*, irmãs se prostituem para comprar o enxoval para o casamento da mais nova, uma pretensa virgem – um deboche à sacralização da iniciação erótica; em *Bonitinha, mas ordinária*, uma mulher luta pela manutenção da virgindade das irmãs, que é perdida, ironicamente, em ocasião pouco solene; em *A Serpente*, num empréstimo pouco usual, uma mulher cede seu marido à irmã, o que dá margem a toda uma discussão acerca da fidelidade como questão de propriedade.

Tanto *Meu destino é pecar* quanto *Escravas do amor* têm um compromisso com o divertimento, por isso a maioria dos temas apresentados, posteriormente, nas peças são apenas tocados de leve. E muita vezes, a imaginação inventiva torna, pela via do exagero e do autodeboche, alguns temas mais evidentes (mas sem conclusões trágicas). Em *Escravas do amor*, os encaixes, as deixas e as passagens de um capítulo para o outro seguem o mesmo esquema de *Meu destino é pecar*, tanto que se não fosse o título e o enredo poderia ser entendido como uma continuação ainda mais delirante. O final é completamente inverossímil. Mas o leitor, por estar em contato com circunstâncias um tanto absurdas, não se assustaria, ou por outra, estaria a reivindicá-las, porque os movimentos eróticos geraram um rastro de violência e violação, estabelecendo forças de comunicação diferentes das leis de intercâmbio de informações.

Nas tramas não há salvação fora da graça e da virtude e todas as paixões são carregadas de um passado. A memória é sempre uma advertência. A paixão, fundamentalista, está baseada em um sistema de crenças. A felicidade, que reside na esperança do amor, é pura fé. Sua existência também está impregnada de imaginário (uma vez que na trama não há realização de um desejo carnal) e é da mesma natureza que os sentimentos religiosos. Desta forma, está repleta de êxtase, adoração e fervor, que podem levar a atitudes extremas. Esse é um dos elementos que contribuem para a condução da história e, não raramente, para mutilações e para mortes.

Os personagens sabem a fronteira entre o que pode e o que não pode ser verbalizado. De modo análogo, também sabem o que deve ficar escondido, as coisas sobre as quais recairá o silêncio, o constrangimento, ou ainda conhecem a repressão àquilo que ainda não foi elaborado, portanto, o que ainda mantém uma relação de proximidade com o que é natural, biológico.

O meio rural nos folhetins também propicia a suposta aparição de fantasmas e facilita a construção de casos fascinantes de exploração extrema da capacidade fabuladora, que são contrastados com as representações mais simples do cotidiano como as histórias picadinhas de romantismo e vingança. A ruralidade tem algo de aventureiro e exploratório, além de exigir forças extremas. Os personagens, dessa forma, são envolvidos num ambiente hostil, com a agravante de que têm de lutar contra eles mesmos.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *O Prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

_____. *O Grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70, s/d.

BATAILLE, George. *O Erotismo*. Lisboa: Moraes editores, 1980.

BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CASTRO, Ruy. *O Anjo pornográfico – a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FOUCAULT, Michel. *A História da sexualidade – O uso dos prazeres*. vol. 2 Rio de Janeiro: Graal, 1998.

MOLES, Abraham. *O Kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

- MORIN, Edgar: *Cultura de Massa no Século XX. Volume 1: Neurose. Edição brasileira de o Espírito do Tempo*. São Paulo: Forense Universitária, 1997. a
- _____. *O Homem e a morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. b
- PAZ, OCTAVIO. *Os Filhos do barro*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- PEREIRA, Vitor Hugo Adler. *A Obs-cena Contemporânea*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.
- RODRIGUES, Nelson. *Asfalto Selvagem – Engraçadinha, seus amores e seus pecados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Escravas do amor*/Suzana Flag. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *A Menina sem estrela*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Meu destino é pecar*/Suzana Flag. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- _____. *Núpcias de fogo*/Suzana Flag. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *O Óbvio ululante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Teatro completo*. Vol. 1. A Mulher sem pecado, Vestido de noiva, Valsa n 6, Viúva, porém honesta, Anti-Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. *Teatro completo*. Vol. 2. Álbum de família, Anjo negro, Dorotéia, Senhora dos afogados. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. *Teatro completo*. Vol. 3. A Falecida, Perdoa-me por me traíres, Os Sete gatinhos, Boca de Ouro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Teatro completo*. Vol. 4. Beijo no asfalto, Bonitinha, mas ordinária, Toda nudez será castigada, A Serpente. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990
- _____. *A Vida como ela é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Porto Alegre: LP&M, 1999.
- _____. *Édipo*. Porto Alegre: LP&M 1999.