



## **A moralidade em *Asfalto selvagem*: Nelson Rodrigues entre dois tempos do romance brasileiro**

### ***Morality in Asfalto selvagem: Nelson Rodrigues between Two Times of the Brazilian Novel***

Pedro Dolabela Chagas

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná / Brasil

dolabelachagas@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0336-489X>

Dankar Bertinato

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná / Brasil

dankar.bertinato@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9357-6217>

**Resumo:** O artigo compara *Asfalto selvagem* ao romance brasileiro anterior e contemporâneo à sua publicação, para compreender a pouca atenção da crítica literária à produção romanesca de Nelson Rodrigues. Especificamente, compara-se a construção da moralidade naquela obra com o que predominava no “romance de 30”, aqui analisado em duas obras representativas: a “Tragédia burguesa”, de Octávio de Faria, e *Capitães da areia*, de Jorge Amado. Enquanto lá despontava uma moralidade normativa e dualista, encenando duas visões em conflito para estabelecer a visão “correta” a servir de orientação moral para o leitor, em Rodrigues não se identifica tal moralização ostensiva, e sim a disposição de elementos textuais que deixam as inferências morais a encargo do leitor. Mediante o conceito de *affordances* éticas de Webb Keane, analisa-se como as racionalizações e justificações das personagens configuram uma representação aporética da moralidade e um padrão “neurótico” de comportamento, novamente em contraste com o romance brasileiro entre as décadas de 1930 e 1970. Ao final, propõe-se que quatro características do romance de Rodrigues explicam sua pequena fortuna crítica: o humor na encenação do “pecado”; a recusa do ativismo moral e político; a ausência da temática nacional (i.e. da interpretação do Brasil como sociedade, história e cultura); a crítica moral aporética, que não reconhecia a religião, a família, o Estado, a ideologia política ou a ética do trabalho como fontes de autoridade.

**Palavras-chave:** Nelson Rodrigues; moralidade; “romance de 30”; teoria das *affordances*; história do romance brasileiro.

**Abstract:** We compare *Asfalto selvagem* to the contemporary and the immediately preceding novelistic production in Brazil, in an attempt to understand why Nelson Rodrigues's novels have received little attention from our literary critique. More specifically, we compare his approach to morality with what prevailed in the "1930s novel", here analyzed in two representative works: Octávio de Faria's "Bourgeois tragedy" and Jorge Amado's *Captains of the sand*. While in the 1930s a normative and dualistic morality prevailed, with the staging of conflicts between two visions as a means to establish the "right views" as moral guides to the readers, in Rodrigues there is no such ostensive moralization, but the display of textual elements that suggest moral inferences to be made by the reader himself. Through Webb Keane's concept of "ethical affordances" we analyze how the characters' rationalizations and justifications also build a paradoxical representation of morality and a "neurotic" pattern of behavior, again in contrast with preceding and contemporary novels in Brazil. In the end, we suggest that four characteristics of Rodrigues's novels might explain their small academic repercussion: the use of humor in the dramatization of "sin"; the refusal of moral and political activism; the absence of Brazil (as society, history and culture) as a dominant theme; a paradoxical moral perspective that did not recognize religion, family, the State, political ideologies or any work ethic as sources of authority.

**Keywords:** Nelson Rodrigues; morality; "1930s novel" in Brazil; theory of *affordances*; history of Brazilian novel.

## 1 Introdução

Qual é o lugar de Nelson Rodrigues na história do romance brasileiro? Lembrado como dramaturgo, cronista e jornalista, sua obra romanesca é pouco comentada; enquanto outros autores que também transitaram por vários gêneros – Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Osman Lins... – são referências do romance naquele período, Rodrigues recebe menos atenção. Que um gênero tenha menor presença relativa na fortuna crítica de um autor, isso pode ter várias explicações. Nossa sugestão é que, ao moralizar certos traços da experiência social brasileira, Rodrigues se distanciava tanto da geração imediatamente anterior do nosso romance, quanto de inovações próprias da produção do pós-guerra. Deslocado entre duas tradições, ele não é facilmente posicionado na história do nosso romance, tornando-se pouco saliente para a crítica acadêmica – ele parece pouco "representativo" do seu próprio momento histórico, afinal. Descrever essa singularidade é o objetivo principal deste artigo – que se concentrará mais nas diferenças de Rodrigues com o "romance de 30" do que com a geração de 50, confiando que a descrição do seu distanciamento dos predecessores fornece a melhor indicação da sua peculiaridade histórica. Ao fazê-lo, pretendemos tirar o

romance rodriguiano da sua posição excêntrica, para inscrevê-lo numa posição dialógica, porém conflitiva, com a literatura brasileira do seu tempo.

De fato ele parecia excêntrico: em seu romance, o escândalo moral, que sempre acompanhara seu teatro, era embalado numa tendência à sátira que destoava do compromisso com a gravidade que há décadas dominava o romance brasileiro. Os anos 20 ainda cultivavam o humor – em *Macunaíma*, em *Memórias sentimentais de João Miramar* –, mas isso mudou nas décadas seguintes. Apenas ao final dos anos 50 Jorge Amado se tornaria bem-humorado, Campos de Carvalho surgiria no horizonte, enquanto Rodrigues misturaria sem pudor o riso e o escândalo em *Asfalto selvagem*, publicado como folhetim entre 1959 e 1960. O juiz que discursa contra um filme erótico e em seguida vai ao cinema para assisti-lo com volúpia, o deputado que condena o aborto e procura um médico para realizá-lo em sua filha, o jovem que se enoja ao suspeitar que a amante era lésbica e sentia que seu desejo por ela aumentava com isso: quem conhecia a sua obra teatral reconhecia esses tipos, que condenam o que mais desejam, que praticam o que mais condenam, em temas envolvendo traição, incesto, estupro, não raro sem qualquer drama de consciência envolvido. Mas à diferença de *Vestido de noiva*, era tudo engraçado, à sua maneira: o cinismo e a hipocrisia recaíam na bufonaria, o escândalo moral era risível, a incoerência honesta soava patética.

Para complicar a equação, o autor dessa mistura de humor e polêmica se definia como conservador. Em suas próprias palavras, suas obras tinham “um moralismo agressivo. Nos meus textos, o desejo é triste, a volúpia é trágica e o crime é o próprio inferno. O espectador vai para casa apavorado com todos os seus pecados passados, presentes e futuros” (RODRIGUES, 1997, p. 109). Em relação ao seu romance, é um estranho depoimento. Rodrigues se dizia “agressivo”, mas pelo menos no romance sua polêmica não era acompanhada de moralizações claras: sem suggestionar juízos normativos, o narrador não induzia orientações para a vida prática a partir dos problemas encenados. Se os juízos não eram ostensivamente enunciados, como Rodrigues construía as valências morais implicadas no enredo e na estruturação do mundo ficcional? Como as implicações morais eram articuladas no texto? Pela análise da composição encaminharemos nossa argumentação, buscando apoio na teoria das *affordances*, em franca disseminação na teoria literária de língua inglesa, mas pouco conhecida

no Brasil. Ela nos ajudará a entender como elementos textuais de fraca relevância conceitual – olhares, expressões faciais, vacilações, titubeios, tipo de elemento cujo conteúdo semântico não se traduz facilmente como “significado interpretado” –, permitem sugestionar juízos morais sem recorrer à enunciação ostensiva. Veremos então, que, ao contrário de procurar garantir que o leitor ficasse “apavorado com todos os seus pecados passados, presentes e futuros”, ao recorrer àquelas *affordances* textuais, Rodrigues moralizava o texto sem enunciar juízos diretivos, não orientando a reação do leitor de maneira assertiva. Veremos como esse procedimento o distanciava marcadamente da tradição romanesca anterior.

Por isso este artigo se inicia numa comparação com as duas vertentes dominantes no “romance de 30”, segundo a taxonomia de Luís Bueno (2015). Veremos como Rodrigues se distanciava dos modos de apelo ao juízo moral sugestionados em *Capitães da areia*, de Jorge Amado, e *Mundos mortos*, de Octávio de Faria: nem “intimista”, nem “naturalista”, ele se afastava do *corpus* que, nos anos 50, ainda exercia autoridade como parâmetro valorativo. Em sua problemática moral, *Asfalto selvagem* não subscrevia agendas coletivas ou conteúdos programáticos, afastando-se da política ao privilegiar a moralidade individual como fundamento da construção social. Dessa visão da sociedade como efeito da regulação da (i)moralidade privada, emergia um quadro geral de desorientação. Os conflitos emergiam do atrito entre regras morais que pretendiam reger o comportamento público, e a força de desejos que deveriam ficar restritos à imaginação individual. Era uma tensão freudiana, originalmente típica de uma Europa em que a ascese, a austeridade e o rigor respondiam à ética de trabalho – impessoal, meritocrática, disciplinada – estimulada pela sociedade industrial ascendente: era o “*ethos* burguês”, cuja obsessão com a respeitabilidade pública expurgava para a intimidade qualquer desejo ou comportamento “desviante”, cavando um abismo entre a “imagem” exterior e o “segredo” privado de cada um.

A obra foi lançada, porém, num Brasil em que perdiam influência duas das instituições que prescreviam conteúdo às normas morais: a família nuclear e a igreja católica, em sua longa simbiose. Ganhava legitimidade a realização do desejo individual como motivação da trajetória de vida, noção implicada na porção de *Bildungsroman* presente em *Grande Sertão: veredas*, *Ciranda de pedra* e *Perto do coração selvagem*: nas trajetórias de Riobaldo

Tatarana e das heroínas de Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector, a plena realização individual era o meio para a afirmação subjetiva, num quadro social caracterizado pela abertura de escolhas. Assim situado entre dois tempos – um passado regido pela moralidade normativa da “família burguesa”, e um presente receptivo à personalização das escolhas de vida e, conseqüentemente, do juízo moral –, o romance de Rodrigues destoava tanto da tradição anterior quanto da história posterior do gênero no Brasil. Que características o lançaram a esse “entrelugar”? É o que estaremos a discutir neste artigo.

## 2 A moral normativa em Octávio de Faria e Jorge Amado

Na abertura de *Mundos mortos* (1937), primeiro volume da “Tragédia Burguesa”, somos apresentados a um adolescente, Ivo, lutando contra a insônia. Sabemos que ele “já tinha feito as orações da noite” e o “Ato de Contrição” sugerido pelo padre Luís, indicando sua forte religiosidade. Logo descobrimos o que lhe impede o sono:

Nervoso, irritado, pensava: como resistirei, se as tentações vierem? Dispunha-se a combater certas recordações perigosas, olhava o teto, olhava para os lados, mergulhava a cara no travesseiro, procurava enganar-se, ganhar tempo, mas era inevitável: as tentações acabavam vindo. (FARIA, 1969, p. 19)

Tentações sexuais repetem-se todas as noites, e as tentativas de resistir sempre fracassam (ele não consegue dormir sem se masturbar), gerando sentimento de culpa: “[d]eixava-se invadir e logo se sentia transportado para regiões equívocas, onde parecia só haver uma regra, a da excelência do pecado” (FARIA, 1969, p. 20). E no dia seguinte, no colégio o sexo era novamente o assunto: não a masturbação, mas a prostituição. Os alunos discutem:

– Cada um conforme lhe parece. Se não é sujeira para você, é para nós.  
– Sujeria o quê, carola de uma figa!... Você não sabe do que está falando! – gritou Leandro sentindo que tinha ganho a causa. [...]  
– Quem quiser que diga que é porcaria, por ser pagando... Eu só sei que nunca pensei que houvesse nada parecido. Só quem provou pode dizer. (FARIA, 1969, p. 31-32)

Pela distinção de Webb Keane entre “ética” e “moral”, mesmo que os termos se confundam no uso cotidiano, a “moralidade” remete ao que se deve fazer numa situação colocada, enquanto a “ética” concerne à reflexão sobre modos de vida: a moral é direcionada a processos em curso, enquanto a ética remete à construção da vida em sua longa duração (KEANE, 2016, p. 18). Uma se conecta à outra: em meio à pretensão à validade universal da ética, há circunstâncias que impõem a distinção entre o certo o errado, entre o que se deve ou não deve fazer naquele contexto. A ética é abstrata, a moral é empírica; a ética é generalista, a moral se atualiza no dia a dia. Nesses termos, a resistência de Ivo à masturbação é uma reação moral (ao desejo imediato), que reflete certa postura ética: a crença num modo de vida orientado pela doutrina católica. E quando Leandro defende a prostituição, isso era também um juízo moral (i.e. afirmar que aquela era uma escolha digna de ser feita), legitimado por uma ética hedonista, em que o prazer não era objeto de suspeita.

Com essas duas cenas de abertura, Faria estruturava o mundo ficcional no dualismo moral: a admissão da noção de pecado implicava um compromisso ético com a disciplina do corpo; a admissão do prazer liberava a satisfação imediata, descompromissada com o futuro. Esse contraste orienta, de maneira ostensiva, o viés moral na descrição do microcosmo da sala de aula, dividida entre uns poucos “carolas” e “o grosso da turma” – “quase todos, na vida de todo dia, sem preocupação religiosa, dispostos já a aceitar o que lhes viesse cair às mãos, ansiosos por provar as coisas boas e agradáveis.” (FARIA, 1969, p. 29) O dualismo comportava distinção de grau (alguns jovens seguiam as normas com maior clareza), mas as balizas éticas não se confundem, como em todo o painel social encenado na “Tragédia Burguesa”. Livro a livro, alternam-se personagens e núcleos distintos, sempre com a mesma dicotomia, na mesma proporção: em suas várias inscrições sociais a maioria cede ao pecado, enquanto os ascéticos são modelos de virtude:

o que se tem é uma figuração do mundo contemporâneo que, calcada na ideia de que só há futuro sorridente para o homem se os grandes valores da moral cristã forem retomados, faz da questão sexual o elemento central de sua representação do mundo e sobre ela projeta, então suas certezas. Para ele [Octávio de Faria], portanto, o homem vive entre duas solicitações, uma claramente alta, outra obviamente

baixa, uma que leva à verdade, outra que leva à falsidade (BUENO, 2015, p. 355)

O dualismo define a função moralizante do projeto. Em *Os caminhos da vida* (1939), segundo volume da série, a narrativa situa dois personagens, Branco e Pedro Borges, em cada lado do conflito entre hedonismo e ascese católica. Para que o projeto funcionasse, o narrador “tomava partido”, atribuindo imoralidade ao hedonista, mas preservando a possibilidade da sua redenção. O exemplo positivo vem de Branco, menino “ingênuo e inexperiente”, mas que reconhecia a importância da norma moral. Do outro lado, o exemplo negativo de Pedro Borges era explicado – mas não justificado – pela sua história traumática de vida, passo importante para que o pecado não fosse tomado como manifestação da sua “essência”, preservando-se a possibilidade da redenção: se ele não era mau por natureza, mas por formação, resguardava-se a possibilidade que ele preservasse o bem “em espírito”, que poderia ser despertado por algum aprendizado transformador. Leiamos o comentário do narrador após o episódio em que Borges, ainda criança, apoia o pai num episódio de violência sexual contra uma empregada doméstica:

vejo desde já de pé todos aqueles para quem dizer que uma natureza é “cínica” equivale a ter resolvido o problema, lavrando em seguida a mais rigorosa condenação. Vejo-os indignados contra essa negra infância de menino, brandindo cegamente contra ele o fantasma dos códigos morais, e penso apenas naqueles, mais humanos, que preferirão baixar os olhos ante a triste experiência dessa criatura estranha, seguramente marcada, que, apenas na adolescência, já vivera o que muitos, ao fim de toda uma existência, não chegaram a conhecer. E sonho com a possibilidade de segui-la com serenidade, sem nela tomar parte maior que a do homem que não se recusa a compartilhar do sofrimento comum à sua espécie, venha ele envolto na lama que vier... (FARIA, 1971, p. 185-186)

Essa tematização da moral abrigava uma intenção normativa, de viés doutrinário: não foi por acaso que a vertente “intimista” do romance de 30, da qual Octávio de Faria era um nome central, seria chamada de “vertente católica”. Mas seria a divisão dualista entre exemplos positivos e negativos, a serem admirados ou condenados pelo leitor, diferente dos mundos ficcionais da literatura “social” e “regionalista”, a princípio antagônica ao romance “intimista”? Veremos que não.

Em *Capitães da areia*, também de 1937, os protagonistas são meninos de rua que moram num trapiche em Salvador. À diferença da prática do livre-arbítrio em Faria, as tragédias individuais são diretamente decorrentes da estruturação social. Os personagens de Jorge Amado lutam para sobreviver: furtam para comer, brigam com gangues rivais, enfrentam a polícia. Naquela vertente do “romance de 30” a explicação do drama é social e política, até mesmo quando o tema é a seca: em *O quinze* e *Vidas secas* a luta pela subsistência implica o enfrentamento da hierarquia de poder, que é responsabilizada pelas piores consequências de uma tragédia natural cujo impacto poderia ser mitigado sob outro regime distributivo. Em Amado, tal responsabilização da estruturação social pelos dramas individuais mitiga a responsabilidade dos personagens por algumas das suas piores ações, em franco contraste com Octávio de Faria – para quem o livre-arbítrio, em última análise, era uma referência basilar para o juízo moral. Em direção contrária, *Capitães da areia* expressa admiração por protagonistas cuja criminalidade era justificada como reação à segregação social: “Vestidos de farrapos, sujos, semiesfomeados, agressivos, soltando palavrões e fumando pontas de cigarros, eram, em verdade, os donos da cidade, os que a conheciam totalmente, o que realmente a amavam, os seus poetas.” (AMADO, 2009, p. 27) A pobreza lhes franqueava a cidade de Salvador, o que lhes conferia certa autoridade diante das classes – genericamente “burguesas” – que se confinavam na vida segura. Amado elogiava os “malandros” e “vagabundos” em trânsito pela cidade, sem rotina fixa, desobedecendo a autoridade estabelecida, buscando o prazer e, em tudo isso, praticando uma superioridade que não se estabelecia apesar da pobreza, mas por causa dela: se eles tivessem emprego, residência, obrigações e rotinas fixas, eles perderiam a liberdade.

Esse elogio da liberdade não eliminava o estímulo à empatia pelo sofrimento dos personagens. Um dos garotos, o coxo Sem-Pernas, observa as crianças espalhadas pelo chão do trapiche e melancolicamente conclui que “a alegria daquela liberdade era pouca para a desgraça daquela vida” (AMADO, 2009, p. 44). Isso não diminuía o orgulho da liberdade; mais adiante, o próprio Sem-Pernas se recusa a ser adotado por uma família rica: ele titubeia na decisão, mas a camaradagem com os colegas e a satisfação na vida marginal o motivam a roubar a família e fugir em seguida. A liberdade é o bem máximo, inegociável, e nenhum dos personagens



principais se tornaria um trabalhador assalariado ao final da narrativa – mas sim criminosos, artistas, militantes políticos, todos eles legitimados, ou no mínimo justificados em suas inscrições marginais à ordem. No caso de Sem-Pernas, ele optaria pelo suicídio diante da possibilidade de prisão.

Também a sexualidade era mais livre. Em Faria ela era o motivo principal da crise moral, mas os garotos de Amado copulavam e frequentavam prostíbulos sem sentimento de culpa; nem mesmo Pirulito, que ingressaria num seminário, condenava os colegas (note-se que isso não valia para as relações homoafetivas, condenadas por Pedro Bala, líder dos “capitães”, e explicadas como “patologia” pelo narrador). A admissão do hedonismo encontra um limite, porém, na tentativa de estupro de Dora. Órfã, ela acabaria indo morar no trapiche com o irmão pequeno, tornando-se uma espécie de mãe para os “capitães”. Em sua aparição inicial, a tentativa de estuprá-la é interrompida por um Pedro Bala inicialmente favorável ao ato, mas que se solidariza com a menina ao ver “o terror nos olhos dela, as lágrimas que caíam dos olhos” (AMADO, 2009, p. 172). A empatia por Dora muda o posicionamento de Bala, ecoando a cena anterior em que ele de fato estuprara uma menina, cuja resistência não o dissuadira – certo drama de consciência, porém, já se instaurara ali, pois após o estupro ele se solidariza com a fragilidade da vítima, como mais tarde aconteceria com Dora:

E soluçava alto, e levantava os braços, estava como uma louca, toda sua defesa eram seus gritos, suas lágrimas, suas imprecações contra o chefe dos Capitães da Areia. Mas para Pedro a maior defesa da negrinha eram os olhos cheios de pavor, olhos de animal mais fraco que já não tem forças para se defender. (AMADO, 2009, p. 91)

Se a sua pobreza e alienação social impediam que ele tivesse recebido alguma formação moral pelo aprendizado formal (como acontecera com o Ivo de Octávio de Faria), ele iria induzi-la da experiência direta do mal, praticado por si e por outrem. O estupro colocava limites morais à licenciosidade sexual dos “capitães”, mostrando que Amado não dava carta branca à satisfação do desejo. Ainda assim, a mesma ignorância que explicava a prática da violência (sem justificá-la) condenava a formação moral ao lance do acaso: Bala tinha algo “em si” que o diferenciava dos companheiros, para os quais o estupro não parecia errado. O aprendizado moral demandava certa predisposição peculiar, não podendo ser esperado

ou previsto para quaisquer indivíduos nas mesmas situações; tal como em Faria, o “espírito” individual cravava sua diferença.

Trata-se, portanto, do enobrecimento moral induzido do sofrimento direto da vida social em seus aspectos mais imorais, por um personagem dotado de uma capacidade especial de empatia. Isso valeria também para o padre José Pedro, que acompanhava os capitães. Ao contrário do padre Luís de *Mundos mortos*, que era respeitado pelo clero mesmo ao enfrentar seu dogmatismo, o padre José Pedro era marginalizado: o narrador informa que “os demais seminaristas riam dele”, estabelecendo uma oposição entre a igreja como instituição (antipatizada na narração) e José Pedro, figura solitária, humilde, humanizada em sua empatia pelas vítimas da desigualdade. Ele fora operário numa fábrica de tecidos, o que explicava sua empatia pelo seu aprendizado prático, e oferecia justificção ideológica para um contato com os “capitães” que era criticado por seus superiores. Ao se defender perante o cônego, ele recorre menos à religião do que ao discurso político, que ele aprendera com o militante João de Adão:

– Compactua com os roubos, com os crimes destes perversos...  
 – Que culpa eles têm? – O padre se lembrava de João de Adão. – [...] Roubam para comer porque todos estes ricos que têm para botar fora, para dar para as igrejas, não se lembram que existem crianças com fome... (AMADO, 2009, p. 151)

O único religioso moralmente valorizado no mundo ficcional de Amado vem, portanto, da classe trabalhadora. O cônego o acusa de falar como um comunista: para Amado, isso era um elogio. Ao final do enredo, Bala se torna um militante comunista, vivendo uma “conversão natural”: ele descobre que o pai fora um líder grevista morto em ação, e decide assumir seu legado. A delinquência juvenil dos capitães fora o prenúncio de uma vida política em que o ódio formado na privação seria dirigido a quem era devido: os donos do poder, promotores da desigualdade. Sendo a sua inserção na militância tão instintiva, porém, ele permaneceria subalterno ao intelectual que de fato compreendia a estruturação econômica da sociedade, encarregando-se de doutrinar os companheiros na organização da luta política. Por isso Bueno pergunta “qual a diferença profunda [haveria] entre esta submissão do operário ao intelectual no final de *Capitães da areia* e a

submissão do ‘homem comum’ ao ‘homem superior’ de que fala Octávio de Faria logo na abertura de *Cristo e César*?” (BUENO, 2015, p. 269)

Bueno não aproxima Amado e Faria por acaso. Ambos construíram mundos ficcionais moralmente dicotômicos, estruturalmente divididos entre o certo e o errado, entre líderes e seguidores. Amado postulava uma dicotomia estrutural de classe, em que os pobres eram dignificados, mas deviam seguir a liderança “esclarecida”. Seus garotos de rua praticavam espontaneamente os ideais da liberdade, igualdade e fraternidade; seus erros eram explicados pela alienação social, argumento usado não pelos próprios garotos (que eram despreparados para teorizar a própria condição), mas por vozes de autoridade dispersas pela narrativa, como os militantes comunistas e o padre José Pedro. Logo nas primeiras páginas, lemos “cartas à redação de um jornal” do secretário do chefe de polícia, do juiz de menores e do diretor do reformatório da cidade (além do próprio corpo editorial do jornal), representantes da ordem que tratavam os “capitães” como criminosos a serem punidos; em contraste, as cartas do padre José Pedro e de Maria Ricardina (apresentada como “mãe, costureira”) os defendiam, denunciando os maus-tratos que eles receberiam se fossem presos no reformatório. É fácil perceber o viés valorativo do narrador; tal como no maniqueísmo que Manuel Bandeira identificara em *Cacau*, também em *Capitães de areia* “todos os proletários são bons, ou pelo menos desculpáveis, e o resto da humanidade que passa no romance, umas pestes” (BANDEIRA, 1958, p. 1195, apud BUENO, 2015, p. 177).

Em suma, a moralidade em Jorge Amado era dualista, tal como em Octávio de Faria. Isso ocorria mesmo que a dualidade não se manifestasse nas escolhas e ações individuais, estando inscrita na própria estruturação social de um mundo ficcional dividido entre opressores e oprimidos (e seus simpatizantes, vocalizadores do tipo de juízo teorizado inacessível às vítimas, em seu despreparo intelectual). A responsabilidade pelas escolhas dos oprimidos era deslocada para a estruturação global da sociedade, que deveria ser moralmente reformada pela revolução futura. Em Octávio de Faria a dualidade era instanciada no comportamento pessoal, pressupondo-se o poder de livre-arbítrio na responsabilização do indivíduo pela sua relação com a moral normativa: a escolha entre o bem ou o mal era impositiva, pois não havia como ignorar a necessidade (e os termos) da escolha, o que era comprovado pelo próprio hedonista que se sentia obrigado a justificar seu

comportamento. À diferença de Faria, Amado não inseria ensaios morais na narração, mas nem por isso sua intenção era menos clara: o texto afunilava suas possíveis interpretações ao polarizar o contraste entre o bem e o mal. Embora os autores se antagonizassem no espectro ideológico (em suas filiações ao fascismo e ao comunismo), eles se assemelhavam na dedicação ao dualismo moral, ostensivamente anunciado como baliza aplicável à interpretação social e à vida prática do leitor. Diante dessa herança, o que Nelson Rodrigues trazia de diferente?

### **3 *Asfalto selvagem***

Das figuras mencionadas no início do artigo – dr. Odorico Quintela, juiz de meia idade, dr. Arnaldo, deputado moralista, seu sobrinho Sílvio, jovem adúltero –, nenhuma é protagonista em *Asfalto selvagem*. Esse papel cabe a Engraçadinha, que o leitor conhece entre os doze e os dezoito anos em Maceió, reencontrando-a, na segunda parte da obra, aos trinta anos de idade no Rio de Janeiro. Dr. Odorico é um antigo conhecido da família que a encontra por acaso no Rio e tenta seduzi-la; dr. Arnaldo é seu pai, deputado e advogado respeitado; Sílvio é seu primo, noivo de sua melhor amiga, Letícia, e seu amante em Maceió.

Mais tarde revela-se que Sílvio, seu amante, não é, na verdade, seu primo, mas seu meio-irmão. É o Dr. Arnaldo, pai de Engraçadinha, quem a informa a respeito ao saber do caso entre eles: Sílvio nascera de uma relação com a ex-cunhada. Mas a descoberta do incesto não desmotiva Engraçadinha; pelo contrário, o tabu estimula seu desejo. Sem contar a Sílvio sobre o laço sanguíneo, ela continua o relacionamento e engravida dele; Zózimo, seu noivo, descobre o fato mas assume a criança como seu filho. Letícia também descobre o relacionamento do noivo com a melhor amiga, e, ao invés de se revoltar, aproveita a oportunidade para revelar a Engraçadinha que era apaixonada por ela. Engraçadinha reage violentamente e Letícia mente, dizendo a Sílvio que Engraçadinha tentara seduzi-la. Sílvio inicialmente se enoja, mas logo percebe que o suposto lesbianismo aumenta seu desejo por Engraçadinha. A partir daí, a cada vez que ele se saciava com ela, Sílvio era tomado pelo nojo e ficava obcecado por uma ideia fixa: matar a amante e mutilar-se em seguida. Isso culmina no dia em que, abalado pela descoberta do incesto, ele se mutila e morre pelas complicações do ferimento; diante da catástrofe, dr. Arnaldo se suicida. O caso não chega ao

conhecimento público e as causas das mortes permanecem ignoradas em Maceió; logo em seguida, Engraçadinha e Zózimo mudam-se para o Rio de Janeiro, fechando a primeira parte do enredo.

Na segunda parte, descobrimos que Engraçadinha se tornara uma cristã fervorosa, morando num bairro pobre do Rio com Zózimo e seus cinco filhos. Odorico Quintela, que em Maceió era um “promotor ainda obscuro”, agora é juiz. Ao se encontrar por acaso com Silene, filha mais nova de Engraçadinha, ele reconhece semelhanças com a menina que em Maceió ele conhecera de vista, e por quem sempre sentira atração. Ele decide se aproximar da família, e o restante do enredo focaliza suas tentativas de seduzir Engraçadinha – ou a jovem Silene, caso tivesse a oportunidade. Este resumo deixa claro que o romance não difere da produção teatral de Nelson Rodrigues naquele período, as “tragédias cariocas” em que, “Peça após peça, as larvas que chafurdeiam nas regiões abissais do subconsciente humano movem-se no palco[:] estupro, frigidez, ninfomania, impotência, sífilis, homossexualismo e incesto” (RIBEIRO, 1990, p. 374). A crítica costuma alocá-las na “segunda fase” do seu teatro, em que, nas palavras de Hélio Pellegrino, “[a]o homem, como pura interioridade, se sucede o homem carioca, o homem do subúrbio, o ser humano particularíssimo nascido do homem geral mitológico” (PELLEGRINO, 1990 p. 359). Não foi uma mudança radical, mas uma aplicação dos temas da primeira fase (as “larvas freudianas”) a outros tipos sociais, numa linguagem coloquial. “Como Balzac”, continua Pellegrino, “Nelson Rodrigues sabe agora que, no ambiente provinciano, nos pequenos meios alagados pela rotina, no subúrbio – que é a província do dramaturgo – se escondem as mais intensas paixões humanas” (PELLEGRINO, 1990, p. 359). É o que levou Pompeu de Sousa (1990, p. 333-334) a comentar que sua obra “[p]assa da tragédia universal para a comédia de costumes carioca, suburbana, ‘zona norte da cidade’; sem perder, entretanto, sua universalidade essencial.”

Embora o autor empregasse o humor nessa fase da carreira, Sábato Magaldi frisa que “o predomínio da acepção trágica da existência, uniforme no teatro rodriguiano inteiro, torna difícil assimilar qualquer de seus textos à ideia pura e simples de comédia” (MAGALDI, 1985, p. 8) – concepção próxima do próprio Rodrigues, que, conforme citado na introdução deste artigo, via as próprias “larvas” como “tristes” e “trágicas”. Vimos, no entanto, que isso não vale para seus romances, sempre tragicômicos: ao

censurar *Les Amants* (de Louis Malle) para agradar Engraçadinha, Odorico proclama que o filme “É uma vergonha! Uma indignidade!”; “Não assisti esse filme, nem quero!” (RODRIGUES, 1994, p. 211). Sua hipocrisia era evidente: casado, ele tentava seduzir uma mulher casada (ou sua filha adolescente); logo ficamos sabendo que “[d]epois de ter visto Engraçadinha, dr. Odorico passara a sentir a necessidade obsessiva de rever *Les amants*” (RODRIGUES, 1994, p. 230). Ele é, na verdade, fascinado pelo filme, que ele isentava de pecado ao justificar para si mesmo o seu interesse: “parecia-lhe que a plateia é que estava corrompendo o pobre e inofensivo filme” (RODRIGUES, 1994, p. 230). Ou seja, todos os demais espectadores eram moralmente corrompidos, e apenas ele via quão inofensivo era aquilo, “quase uma fita de mocinho”: já não é mais hipocrisia, é autoengano. Mas quando começa a projeção, sua mente divaga e ele se interpõe na ação:

Começa a ver o filme. – “A heroína é boa. Mas Engraçadinha é melhor. Silene e Engraçadinha.” Tem que reconhecer, porém, que a tal Jeanne Moreau é também interessante, bem interessante, com seus quadris ardentes. Sim, “ardentes”. Ele continuou vendo o filme e substituindo os personagens: – “O marido é o Zózimo”. Parecia-lhe que tal marido (bem como o Zózimo) devia ser traído há mais tempo e mais vezes (RODRIGUES, 1994, p. 231).

Como é comum na obra de Rodrigues, aquele que assevera o certo e o errado tende à hipocrisia, o que é evidenciado na diferença entre o discurso interior, e o desejo e a ação. É um procedimento narrativo marcado pela tonalidade cômica, tanto em sua exposição da incoerência e volubilidade mental de um personagem cindido entre a volúpia e a vaidade, quanto em seu recurso à sátira para a crítica moral. Tudo isso era bem diferente de Amado e Faria, tanto narratologicamente, quanto na concepção de moralidade envolvida. Em *Capitães da areia*, duas cenas de estupro marcam o aprendizado moral de Pedro Bala; em *Asfalto selvagem*, uma cena semelhante teria implicações bem diversas. Odorico se tornara íntimo de Engraçadinha, mas não conseguia seduzi-la; ela se angustiava ao imaginar que a filha, Silene, não fosse mais virgem, e Odorico vê uma oportunidade de levar mãe e filha ao consultório de um amigo ginecologista, que resolveria a dúvida da mãe permitindo que ele, Odorico, presenciasse o exame, vendo a nudez da menina:

Toma respiração, e baixa a voz, cavo: – “É como se fosse a minha filha!”. Dr. Alceu põe-lhe a mão em cima do joelho:

– Sei, sei. É como se fosse sua filha, compreendo. Mas escuta cá: – o meritíssimo há de querer dar uma espiadinha, não quer?

Silêncio. Dr. Odorico pensa: – “Se eu disser que sim, vou parecer um bandalho, um cínico”. Vacila ainda. Mas argumenta consigo mesmo:

– “Quem, no meu lugar, não aproveitaria a situação?”. Dr. Alceu percebe o conflito:

– Meu caro juiz, eu sou ginecologista. O ginecologista entende tudo, sabe tudo e não acredita em nada.

Já com uma certa dispneia emocional, dr. Odorico arrisca:

– Seria correto? De mais a mais, a mãe vai estar presente e eu não quero, em absoluto, não quero, entenda bem!

Dr. Alceu ri com um salubre cinismo:

– Não se incomode, meritíssimo! Pode deixar! Eu dou um jeitinho!

Larga uma gargalhada, incontrolável, soberba, que inundou o consultório. Dr. Odorico pensa, fascinado por essa alegria irresponsável, pensa que só os canalhas sabem rir.

Cochicha o apelo:

– Mas não me comprometa! (RODRIGUES, 1994, p. 333-334)

Odorico não resiste inicialmente à proposta por achá-la imoral, mas por temer que o doutor o visse como “um bandalho, um cínico”, ou que Engraçadinha o desaprovasse: ele temia pela sua imagem. Quando o doutor lhe assegura que sua reputação não sairia manchada, ele não tem mais dúvidas; em cima da hora, porém, ele recua novamente ao perceber que Engraçadinha, em sua inocência, fora convencida de que a sua presença no exame era um procedimento usual:

Crispado, dr. Odorico olha a mulher de sua paixão. Sentiu Engraçadinha como uma pobre e indefesa alma de Vaz Lobo. Experimenta uma pena brusca, uma compaixão brutal.

Adianta-se:

– Olha Alceu! Engraçadinha tem razão! Realmente, é uma situação desprimorosa! [...]

Dr. Alceu vira-se, desconcertado:

– Não quer assistir?

E ele, abandonando-se ao impulso nobre:

– Absolutamente! Basta você, basta esta senhora, que é a mãe. Eu não teria função! – Exaltou-se, num repelão ainda mais violento: – Seria uma indignidade!

De fato, não se perdoava o ter premeditado, com o médico, aquela miséria. Repetia para si mesmo: – “Que direito teria de olhar? Por que e a troco de quê?”. Nervoso, arquejante da própria dignidade, foi taxativo:

– Eu não devia estar nem aqui. Devia estar lá fora, na sala de espera. E é pra lá que eu vou neste momento. Com licença, Engraçadinha. [...] Ninguém mais espantado do que o juiz com os próprios escrúpulos. (RODRIGUES, 1994, p. 341-342)

Aparentemente, ele não conseguiu suportar a consciência do próprio cinismo, condenando-se no tribunal da própria consciência. Mas o caso é que ele não racionalizara nada disso; pelo contrário, ele chega a se surpreender com aquele rompante de dignidade que, no entanto, ele logo elogiaria narcisisticamente: “Sim”, pensa, “entrara como um sátiro que ele próprio classificava de imundo; e saía como um homem de bem” (RODRIGUES, 1994, p. 342). A oportunidade de cometer o pecado se transformara, inesperadamente, na oportunidade de se prestigiar moralmente no juízo próprio e alheio; mais importante que a ação era a opinião que ela suscitava – no caso, a opinião sobre si mesmo que ela parecia justificar. Ao agradar Engraçadinha e defender a censura de um filme que ele adorava, Odorico defendera certos valores morais com hipocrisia; no consultório do doutor Alceu, seu “arroubo de decência” fora genuíno, mesmo que as razões do sentimento moral positivo escapassem à sua compreensão. Era com espanto que Odorico se identificava como sujeito moral: “O que mais o surpreendia é que não estava sendo hipócrita. Achava ou passara a achar, sinceramente, que teria sido uma indignidade. [...] mais empertigado do que nunca[,] pensava: – ‘Sou um homem de bem. Se não fosse um homem de bem, teria ficado de olho vivo’.” (RODRIGUES, 1994, p. 343)

O arrebatamento moral se processara num nível infraconsciente, emergindo à sua consciência como surpresa. Diante da ingenuidade de Engraçadinha, enganada por ele e pelo médico, sua paixão tinha origem emocional, levando-o a abdicar do interesse pessoal e sair da sala de exame. Mas em momento algum o narrador comenta essa *performance* ética, cuja compreensão é deixada a cargo do leitor. A problemática moral não é tratada analiticamente, em digressões do narrador ou nas reflexões do protagonista: aquilo que ocorreu não é claramente explicado, mas apenas sugerido mediante aquilo que Webb Keane chamaria de *affordances* éticas.



O conceito de *affordance* vem originalmente da teoria da percepção de James Gibson, para teorizar os modos de apropriação pelos seres vivos, para os seus interesses, das possibilidades oferecidas pelos elementos materiais do ambiente. Um tronco de árvore não existe para ser escalado pelo macaco ou abrigar uma teia de aranha, mas permite – “*affords*” – que macacos e aranhas dele se apropriem para o que lhes interessa. Em si, a árvore não propõe coisa alguma, mas sua matéria se dá a apropriar de acordo com as predisposições, objetivos e capacidades de indivíduos daquelas espécies; de maneira análoga, elementos materialmente implicados nas relações humanas (olhares, gestos, expressões, movimentos) podem dar-se à apropriação moral de quem os observa, mesmo que não tenham a intenção de comunicar coisa alguma. Keane propôs esta extensão do conceito de *affordance* para a ética e a moral:

não só um objeto físico, mas *tudo* que as pessoas podem experienciar, como emoções, movimentos corporais, práticas habituais, formas linguísticas, leis, etiqueta ou narrativas, possui um número indefinido de combinações de propriedades. [...] Em qualquer circunstância certas propriedades estarão disponíveis para serem apropriadas de certa maneira numa atividade específica, enquanto outras serão ignoradas (KEANE, 2016, p. 30. tradução nossa).<sup>1</sup>

Como possibilidades de apropriação oferecidas por um estímulo ambiental qualquer, *affordances* não impõem o modo como serão apropriadas. As apropriações podem nem chegar a acontecer: a árvore não obriga o macaco a escalá-la, nem determina como ele o fará. O mesmo vale para *affordances* éticas, definidas como elementos percebidos no entorno, que podem suscitar certo juízo moral espontâneo ao serem captados pela atenção de alguém que lhes atribua relevância. Tal juízo parecerá espontâneo, pois a apropriação de um estímulo não ostensivamente moral corresponde à atribuição de conteúdo moral a um elemento que não se autodefine moralmente, e cuja moralização, por isso, terá algo de “intuitivo”; ao final,

---

<sup>1</sup> Tradução nossa, do original: “[...] not just a physical object but *anything at all* that people can experience, such as emotions, bodily movements, habitual practices, linguistic forms, laws, etiquette, or narratives, possesses an indefinite number of combinations of properties. [...] In any given circumstance, properties are available for being taken up in some way within a particular activity, while others will be ignored.”

pode ser que o agente da atribuição nem entenda muito bem as razões da sua moralização. O mesmo estímulo *affords* apropriações diferentes, o que condiz com a relativa indecidibilidade do juízo moral, que dificilmente acomoda o determinismo: “para ser propriamente ético, uma ação ou modo de vida não pode ser apenas a conclusão inevitável de um conjunto de causas” (KEANE, 2016, p. 28, tradução nossa).<sup>2</sup> Um tom de voz elevado, por exemplo, permite (*affords*) ser percebido como ofensa para certas pessoas em certos contextos, mas pode parecer aceitável ou natural para outras pessoas na mesma situação ou em outros contextos, à revelia da vontade do falante: “Você só pode me insultar”, exemplifica Keane, “se eu entender que suas palavras tinham a intenção de me ferir” (KEANE, 2016, p. 32, tradução nossa);<sup>3</sup> na apropriação da fala e do gesto, as pessoas fazem certa “inferência daquilo que percebem para imputar intenções, desejos e crenças a outras pessoas” (KEANE, 2016, p. 31-2).<sup>4</sup>

Na literatura o mesmo acontece: o leitor (ou personagem) pode (ou não) se apropriar eticamente, da mesma maneira ou de maneira diferentes, da *affordance* oferecida por certo estímulo, revelando seu posicionamento moral no próprio ato da apropriação. Ou seja, o leitor pode produzir inferências éticas sem que o narrador articule seus conteúdos ostensivamente: basta a representação de certo estado emocional, da linguagem corporal, das expressões faciais, do tom ou das inconsistências das falas de um personagem, para atribuímos (ou não) certa valência moral ao seu comportamento. Essa é a contribuição do conceito de *affordance*: enquanto Faria e Amado recorriam à análise, à reflexão, ao juízo ostensivo de narradores e personagens para orientar o leitor sobre as implicações morais do enredo, Rodrigues confiava que o leitor inferiria a moralidade implicada em cada cena, a partir das emoções, da expressividade do corpo e da face, dos tons e inconsistências das falas – o que poderia, é claro, dar errado.

Fica estabelecida a diferença, então. O narrador de Jorge Amado conduzia e orquestrava o discurso contra a injustiça social; Octávio de Faria

<sup>2</sup> “[...] to be properly ethical, an act or way of living cannot simply be the inevitable outcome of a set of causes.”

<sup>3</sup> “You can only insult me in certain ways if I understand that your words were intended to wound.”

<sup>4</sup> “[...] inferences from what they perceive in order to impute intentions, desires, and beliefs to other people.”

circulava entre o ensaísmo e a autorreflexão dos personagens. Amado situava o bem e o mal em categorias sociais distintas; Faria os localizava em escolhas racionais permitidas pelo livre-arbítrio. Ambos criaram protagonistas cujo aprendizado os cristalizaria como agentes morais definidos, situados no polo positivo do dualismo moral estabelecido. Rodrigues, no entanto, jogava outro jogo. Na cena do consultório, ele descrevia a pulsão moral pró-social, altruísta, de um personagem moralmente condenável, que ali não manifestava, porém, qualquer aprendizado que o redimisse da sua conduta prévia, e que, logo após ter-se contemplado como “homem de bem”, arrependia-se de não ter acompanhado Silene na sala de exame: “Como é que eu fui perder essa preciosidade?” (RODRIGUES, 1994, p. 343). O narrador não instrui o leitor a julgar o personagem, pois sua incoerência *affords* que o leitor faça seu próprio juízo. Ao não explicar a incoerência, ele não a inscrevia em qualquer quadro ideológico (religioso ou político) que pretendesse normatizar a orientação moral do leitor, distanciando-se das práticas do “romance de 30”.

Outra cena, com outro exame ginecológico, nos mostra dr. Arnaldo que, sabendo do caso da filha com Sílvio, decide contatar um médico que “reconstruísse” sua virgindade, para que ela se casasse com Zózimo sem que esse descobrisse que ela não era mais virgem. Através de um colega em comum, ele encontra o dr. Bergamini, que “fabricava virgindade”. Para a surpresa de Arnaldo, Bergamini lhe pergunta: “O senhor deve estar fazendo um péssimo juízo de mim, não é verdade?” (RODRIGUES, 1994, p. 103). Arnaldo disfarça e diz que não, mas Bergamini faz questão de se explicar:

Eu era um médico que usava a ética tradicional como todo mundo. Achava o aborto uma indignidade e nunca me passaria pela cabeça a ideia de devolver a virgindade de uma pobre moça. Note que eu falo ao pai e não ao deputado, ao homem público. Não me interessam o Poder, a Autoridade, o Estado. Mas eu tinha uma filha, justamente a mais velha, linda garota, linda. Minha filha gostou de alguém e, vamos usar a expressão do povo: – deu um mau passo. Família rigorosa, muito preconceito e, resumindo: – minha filha se matou. Ora, eu lhe digo, com a maior naturalidade: – eu daria tudo e insisto: – absolutamente tudo para que minha filha tivesse encontrado um crápula. Um crápula igual a mim, sim, senhor. (RODRIGUES, 1994, p. 103-04)

Como tantos personagens de Rodrigues, Arnaldo é um hipócrita, que em público defendia a moralidade tradicional, e que, na vida privada, seduzira a mulher do irmão. Bergamini, porém, desrespeita a moral tradicional em nome de um princípio maior. Ele faz forte impressão em Arnaldo: “aquele bandido ginecológico desconcertara-o. Esperava ver uma face lívida e lúgubre. Em vez disso, encontrara um homem estranho, um velho que ainda demonstrava uma certa plenitude [...]” (RODRIGUES, 1994, p. 107). De fato ele inicialmente parece um hipócrita, ao informar que Engraçadinha deveria ir ao exame desacompanhada. Arnaldo desconfia e pede que Letícia a acompanhe; chegando ao consultório, Bergamini pede que Letícia permaneça na sala de espera. Letícia imagina que ele abusaria dela sexualmente; Engraçadinha, por sua vez, intuía “que, ao primeiro olhar e antes da primeira palavra, ele a desejara” (RODRIGUES, 1994, p. 129). As tensões sexuais se adensam: Letícia pensa em tornar-se médica para examinar Engraçadinha; Engraçadinha reflete que “certos exames são uma maravilhosa imitação do pecado” (RODRIGUES, 1994, p. 130), planejando fingir dores para ir mais ao ginecologista. As *affordances* éticas se multiplicam: Bergamini emprega um tom paternal, beija as mãos de Engraçadinha, pede que ela confie nele, enquanto ela, com deleite, sexualiza a situação: “Aposto que, daqui a pouco, vai querer que eu sente no colo!” (RODRIGUES, 1994, p. 132). Mas as expectativas não se confirmam. Enquanto ela induzia o desejo do médico a partir das suas palavras e gestos, os pensamentos do médico eram bem diferentes, indicando uma estranha veneração pela paciente: “A partir do momento em que a cliente acomodava o salto nos estribos de metal, tornava-se santa” (RODRIGUES, 1994, p. 134); “o ginecologista precisa sentir-se um São Francisco de Assis” (RODRIGUES, 1994, p. 135), “transcende[ndo] a si mesmo” no momento do exame, se ajoelhando diante da paciente “numa humildade total” (RODRIGUES, 1994, p. 136). Engraçadinha estranha a sua demora em possuí-la e começa a imaginar o que faria em seu lugar, diante de uma garota de dezoito anos: “Em primeiro lugar, quando a cliente perguntasse: – ‘Tiro tudo?’ – responderia: – ‘Tudo’. [...] E, súbito, a beijaria no pescoço, nas costas, na curva do ombro” (RODRIGUES, 1994, p. 136-137). Ela logo percebe, porém, que isso não aconteceria: “Ela sentia no médico uma perturbadora humildade. Dir-se-ia que dr. Bergamini a olhava como que adorando. Sim, adoração e não desejo” (RODRIGUES, 1994, p. 137). Era

a estranha adoração de quem se impunha, racional e deliberadamente, uma submissão religiosa à paciente, para abafar o próprio desejo carnal.

No momento da operação, Engraçadinha admite que não desejava fazê-la, e o doutor acata a sua vontade, dizendo que mentiria a Arnaldo. Ela então lhe diz que não perdera a virgindade com o noivo, mas com outro homem. Ainda tentando seduzir o médico, ela lhe pergunta se uma mulher não pode amar mais de um homem ao mesmo tempo: Bergamini lhe responde que não, “a mulher só deve amar um de cada vez” (RODRIGUES, 1994, p. 138). Mas ele não confundia o amor com o compromisso da fidelidade, pelo contrário:

Cada minuto de fidelidade significa assim um novo desgaste. Há tão pouco amor por isso mesmo: – porque o degradam com deveres, com obrigações. Como dever, como obrigação, a fidelidade é uma virtude vil! [...]

A mulher que não ama acaba apodrecendo. [...] Até aquela data, não encontrara um câncer feminino que não tivesse sua origem na pura e simples falta de amor. (RODRIGUES, 1994, p. 137-138)

É uma ética do amor que não confunde o sentimento íntimo com a formalidade do compromisso contratual. Só ao final da consulta, quando Engraçadinha se oferece mais uma vez (dizendo que não queria se vestir), ele percebe o interesse da garota – e a recusa.

Ele se sente mal, porém. Embora não a desejasse, ele se despede pensando que deveria, pelo bem dela, ter-lhe dado amor – ou ao menos falado que, se ela não amava o noivo, que procurasse amar outra pessoa. Assim a moralidade se manifesta em Nelson Rodrigues: a pureza não existe, a pregação moralista redundante em hipocrisia e perversão, e moralmente elevado é o personagem que reconhece seus próprios desejos, mas tolhe seus instintos em nome de certa noção do bem. O personagem que não se autoengana na autojustificação e na autocomplacência, que é corajoso ao enfrentar a consciência da própria fraqueza, que foge ao ridículo da obsessão com o juízo alheio, que se recusa a explorar a fraqueza alheia: esse não é, nem pretende ser, um modelo suficiente para a boa conduta. É uma expressão de consciência da fraqueza, que por si não garante o Reino do Céu, nem conduz à utopia política: Rodrigues não nos oferece modelos ideais de virtude, mas discretas amostras de autoconsciência e autocontrole.

Bergamini não retorna, nem é mencionado novamente na narrativa. Mas sua breve aparição é significativa: ele não é hipócrita, nem narcisista. Ele acata a moralidade tradicional ao defender que Engraçadinha fosse fiel ao noivo, mas entende, contra essa moralidade, as potenciais consequências negativas da repressão sexual pela obediência ao compromisso. Haveria algum equacionamento possível entre o amor, o respeito ao compromisso matrimonial e a realização do desejo sexual? É significativo que o problema seja colocado através de um personagem secundário, pois todos os demais cairão presos numa das armadilhas daquela equação – a falta de amor, a fidelidade estéril ao compromisso, a frustração do desejo, ou combinações dessas alternativas. Da sua posição marginal no enredo, Bergamini colocava a baliza moral que orienta o mundo ficcional de *Asfalto selvagem* – ao manifestar consciência da densidade do problema, sem oferecer soluções fáceis e genericamente aplicáveis à vida de qualquer um, leitor ou personagem. Das aporias do problema moral colocado não haveria como derivar um modelo claro de conduta, eliminando a dicotomia simples entre o bem e o mal, o certo e o errado de Amado e Faria.

A complexidade é elevada, mas a comunicação é sutil. Rodrigues não apelava à análise ou ao comentário, deixando que a problemática moral fosse apreendida através de sugestões de fraco poder de determinação sobre as interpretações do leitor. A apropriação variaria de leitor a leitor, enquanto a complexidade moral da obra era, ao mesmo tempo, diluída em meio à temática escandalosa em primeiro plano (serve como exemplo a escolha pelo *soft porn* na minissérie da Globo nos anos 90). Todo esse jogo era lançado, ademais, a um público e uma literatura em processo de mudança: o Brasil e sua literatura mudavam ao redor de Rodrigues, cuja obra romanesca ficaria presa num entrelugar histórico. Já podemos sugerir como isso aconteceu.

#### **4 Diante da história do romance brasileiro**

Octávio de Faria flagrava problemas na fundamentação da norma moral dentro da igreja: se os padres nem sempre concordam entre si, a norma não tem fundamento na escritura, mas na sua interpretação; a influência da igreja é desejável, mas solicita a reflexão individual, não a obediência cega. Era a defesa de um catolicismo ativo, internalizado pela reflexão ponderada, e só assim subjetivado como baliza para a vida prática. O estado da sociedade seria determinado pela somatória de escolhas pessoais

de conduta, o comportamento dos átomos gerando efeitos macroscópicos. Por sua vez, o Jorge Amado dos anos 30 identificava a conduta moral como resultante de estruturas sociais impermeáveis à experiência direta (como tais, estruturas são imateriais, nem visíveis, nem tangíveis), mas sustentadas por agentes-tipo (em seus interesses de classe e instrumentos de poder), cujas ações incidem sobre outros agentes, tipificados como vítimas. A imoralidade é constitutiva da sociedade, pois resulta da continuidade do poder de estruturas que deveriam ser integralmente abolidas para a redenção dos “oprimidos”, que, em sua ignorância e alienação, são moralmente inocentados das suas piores ações. Nelson Rodrigues, por fim, flagrava, na família pequeno-burguesa, a persistência da moral normativa que pretendia regular institucionalmente a produção da subjetividade. Socialmente articulados, a respeitabilidade das profissões (o médico, o deputado, o juiz), os papéis familiares (mãe, pai, filha), os compromissos pessoais (o noivo, a amiga) articulavam relações entre a imagem pública (instanciada no juízo alheio), a vida mental (pensamentos, desejos) e o comportamento individual. Comportamentos eram contidos, lealdades eram obrigatórias, desejos eram reprimidos, num regime de coações individual e coletivo, psicológico e sociológico, cuja implementação era regulada externamente pela vergonha pública, e internamente pelo sentimento de culpa. Ele se parece mais, afinal, com Octávio de Faria do que com Jorge Amado, justificando sua autodescrição como “conservador”.

Era um mundo ficcional regrado não pela legitimidade da realização individual, mas pelo respeito a expectativas sociais. Era ainda o quadro da neurose, e não da depressão: o conflito se dava entre regras externas, predeterminadas, socialmente impostas, e a violência das pulsões eróticas, dos saltos imaginativos e lapsos de linguagem que brotam de vidas mentais que não são controláveis pelo aprendizado social, nem pela vontade individual. Sua literatura chocava pelos tabus encenados no enredo, mas essa não era sua novidade: a exploração do tabu sexual vinha desde o romance naturalista; vide o escândalo de *Bom crioulo*. A própria forma de colocação do tabu já era, àquela altura, tradicional na arte ocidental, ainda que não na literatura brasileira: ao encenar a neurose freudiana, Rodrigues situava o conflito entre normas sociais e desejos individuais como tensão central da vida psíquica dos personagens.

Mas nos anos 50 a formalidade das normas morais começava a perder importância para a regulação da vida pessoal. Enquanto Rodrigues escrevia *Asfalto selvagem*, Lygia Fagundes Telles, Guimarães Rosa, Carlos Heitor Cony, Fernando Sabino, Clarice Lispector já haviam narrado, cada um à sua maneira, conflitos morais de estruturação diferente. A porção de *Bildungsroman* das suas obras começava a tradicionalizar (CHAGAS, 2019), no romance brasileiro, um tipo de personagem que, diante de um horizonte dilatado de escolhas, traçava sua trajetória como um processo de afirmação pessoal, orientado por afetos e valores pessoais: se tudo desse certo, o eu afirmaria sua singularidade diante do *socius*; se não, ele dramatizaria sua própria fragilidade. Em ambos os casos, a legitimidade da afirmação do eu, em sua singularidade, se insinuava no nosso romance, ganhando tração em Gustavo Corção, Adalgisa Nery, e mais tarde em Jorge Mautner, Ignácio de Loyola Brandão, Caio Fernando Abreu. Incidiria sobre o eu o perigo da imobilidade e da inação, o quadro “depressivo” causado por dificuldades do conhecimento de si ou/e das formas de ação que pudessem conduzir à sua afirmação. A neurose ainda expressava um desvio “patológico” de normas morais externas, internalizadas no eu; a depressão iria expressar a incapacidade de ação de um eu responsável por formular suas próprias normas, diante de um universo ampliado de escolhas. Era um modo diferente de construção moral da subjetividade, que escapava a Nelson Rodrigues; na medida em que ela se espalhava pelo romance contemporâneo, sua obra estaria cada vez mais atrelada a uma problemática distante. Seu freudismo, que parecera inovador em *Vestido de noiva*, seria envelhecido pelo existencialismo dos anos 50 e pelo pós-modernismo das décadas seguinte – impressão que nada diz sobre os méritos da sua literatura, mas apenas sobre as expectativas e preferências da crítica erudita.

O caso é que, à diferença da emergente escrita do eu, em Rodrigues a afirmação moral se dá pela autolimitação, pela autocooção decorrente do reconhecimento de limites impostos socialmente. Não há receita fácil, porém, pois as escolhas se dão no contexto em que se colocam, em respeito a trajetórias pessoais de vida. A tradição anterior pendera ao dualismo moral como meio para a sugestão de modelos de conduta. Em Octávio de Faria, o livre-arbítrio e a ascese católica; em Jorge Amado, determinismo estrutural e revolução política: eram construções duais da problemática moral com modelos de ação encarnados no padre e no militante político, semelhantes na



luta intramundana por ideais transcendentais, a serem realizados num futuro indefinido. Mas Rodrigues não construía dualismos nem oferecia modelos: isso era sintetizado em Bergamini, capaz de identificar as contradições entre nossa psicologia e as normas sociais, mas pessimista na idealização de regras satisfatórias de conduta. Caberia a cada um enfrentar seus próprios demônios, uma concepção de moralidade que, para arrepios da sensibilidade “romântica” emergente no *Bildungsroman* dos anos 50, aceitava que restrições à liberdade pessoal deveriam ser aceitas para o bom convívio coletivo: se não obedecemos a expectativas, não sabemos o que esperar de ninguém; como Bergamini diria, se um casal optou pelo casamento, que ele leve a opção a sério. Tal aceitação do controle socialmente mediado da liberdade individual só funcionaria se o indivíduo autocontrolasse, de maneira consciente, seu impulso à violação moral, cujo reconhecimento era necessário para preservar as relações pessoais: era por reconhecer a própria luxúria que Bergamini a transfigurava, santificando o objeto de desejo; por mais maluco que isso parecesse, o resultado era a preservação da relação médico-paciente. Em geral, porém, o orgulho, a ingenuidade e a vaidade tornam as pessoas ignorantes das próprias violações; daí que o autor recorresse à sátira da hipocrisia para criticar a (i)moralidade cotidiana da sociedade contemporânea.

Disso não derivava qualquer programa coletivo, orientado pela liderança intelectual. Rodrigues desconfiava da defesa pública da virtude, que sugere a virtude do defensor, cheirando a hipocrisia. Daí que seu o narrador não buscasse orientar a reflexão moral do leitor: não há digressões, conclusões, juízos ostensivos. A ficção se abstém, em suma, de orientar o leitor em sua vida prática:

Será difícil compreender que com tal atitude perante a vida Nelson Rodrigues se abstenha de escrever peças que sejam panfletos de ideologias político-sociais? Como Ionesco, ele julga que as soluções políticas não solucionam a angústia fundamental do homem, seus personagens demonstram que o ser humano está condenado pela sua própria condição humana, enleado no tumulto de suas emoções, no incêndio de suas paixões, de suas frustrações e sonhos inconquistáveis (RIBEIRO, 1990, p. 386).

Sim, “soluções políticas” não entram em cena, mas essa suposta “condenação à condição humana” deve ser matizada: Nelson Rodrigues

não era “existencialista”, nem fazia “teatro do absurdo”, sendo rigoroso, pelo contrário, na defesa da regulação da vida social pelo respeito a limites pessoais e expectativas coletivas, mesmo que eles não fossem suficientes para garantir a felicidade individual. Sem pregar a “libertação do superego”, ele situava o amadurecimento do *self* na conversa consigo mesmo. Aqui fechamos nossa proposição, sugerindo que a diferença histórica do seu romance veio da sobreposição de quatro elementos: a extravagância cômica na encenação do pecado; a sofisticação intelectual na desconfiança de agendas programáticas; o afastamento da política e, em geral, da tradição intelectual que mantinha como tema o Brasil, definido como sociedade, história e cultura; a mediocridade privada como ponto de observação de uma sociedade desprovida de orientação pela igreja, pela família, pelo Estado ou pela ética do trabalho. Nada disso se encaixa confortavelmente na nossa tradição romanesca (anterior ou posterior), e essa dificuldade de situar seu lugar na história do nosso romance ajuda a explicar a sua pouca presença na nossa produção acadêmica: entre as gerações de 30 e 70, de Rachel de Queiroz, José Lins do Rêgo, Cornélio Penna, Lúcio Cardoso, Osman Lins, Autran Dourado, Antônio Callado e Érico Veríssimo, de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Caio Fernando Abreu, Sérgio Sant’Anna e Paulo Leminski, ele não parecia compartilhar a companhia de ninguém. À sombra do seu teatro, e não claramente integrado à produção do seu próprio tempo, seu romance sumiu do radar da pesquisa acadêmica. É hora de resgatá-lo, então.

## Referências

AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. 19. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora USP; Campinas: Editora Unicamp, 2015.

CHAGAS, Pedro Dolabela. Lygia Fagundes Telles e o Bildungsroman no Brasil. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 56, p. 1-12, fev. 2019. DOI: <https://doi.org/10.1590/2316-4018566>.

FARIA, Octavio de. *Tragédia burguesa I: Mundos mortos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1969.

FARIA, Octavio de. *Tragédia burguesa II: Os caminhos da vida*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1971.

KEANE, Webb. *Ethical Life: Its Natural and Social Histories*. New Jersey: Princeton University Press, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781400873593>.

MAGALDI, Sábato. Prefácio. In: RODRIGUES, N. *Teatro completo, 3: tragédias cariocas I*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

PELLEGRINO, Hélio. A obra e o beijo no asfalto. In: RODRIGUES, N. *Teatro completo, 4: tragédias cariocas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

RIBEIRO, Léo Gilson. O sol sobre o pântano: Nelson Rodrigues, um expressionista brasileiro. In: RODRIGUES, N. *Teatro completo, 4: tragédias cariocas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

RODRIGUES, Nelson. *Asfalto selvagem: Engraçadinha, seus amores e seus pecados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

RODRIGUES, Nelson. *Flor de obsessão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SOUZA, Pompeu de. Introdução. In: RODRIGUES, N. *Teatro completo, 4: tragédias cariocas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. Recebido em: 8 de julho de 2020.

Recebido em: 8 de julho de 2020.

Aprovado em: 26 de outubro de 2020.