

A MEMÓRIA COMO RADICALIDADE DA PERMANÊNCIA: NELSON RODRIGUES E AS DIABRURAS DA INVENÇÃO DO TESTEMUNHO

MEMORY AS THE RADICALITY OF PERMANENCE: NELSON RODRIGUES AND THE DEVILS OF THE INVENTION OF THE TESTIMONY

João Carlos de Carvalho ¹
Wagner Corsino Enedino²

Data de recebimento do texto: 05/09/2023

Data de aceite: 03/10/2023

RESUMO: Por meio da análise e interpretação dos contos “Negro burro” (2007), “Para sempre fiel” (2007) e “A devolução da alma humana” (2008), este artigo tem por objetivo analisar a memória como elemento catalisador da prosa rodrigueana. Com efeito, o presente estudo ampara-se nas contribuições de Luís Augusto Fisher (2009) e Cristiane Costa (2005) acerca do viés político da imprensa brasileira; no pensamento crítico de Anatol Rosenfeld (1967), Ruy Castro (1992), João Roberto Faria (1998) e Sábado Magaldi (2003) sobre a poética de Nelson Rodrigues; nos pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin (1988; 2017) quanto à estética da materialidade linguística do/no discurso literário e nas reflexões de Márcio Seligmann-Silva (2003) no que tange à configuração da Literatura de vertente memorialista.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira. Memória. Linguagem. Personagem. Nelson Rodrigues.

ABSTRACT: Through the analysis and interpretation of the short stories “Negro burro” (2007), “Para sempre fiel” (2007) and “A devolução da alma humana” (2008), this article aims to analyze memory as a catalytic element in Rodrigues’s prose. Indeed, the present study is supported by the contributions of Luís Augusto Fisher (2009) and Cristiane Costa (2005) about the political bias of the Brazilian press; in the critical thinking of Anatol Rosenfeld (1967), Ruy Castro (1992), João Roberto Faria (1998) and Sábado Magaldi (2003) on the poetics of Nelson Rodrigues; in the theoretical assumptions of Mikhail Bakhtin (1988; 2017) regarding the aesthetics of the linguistic materiality of/in the literary discourse and in the reflections of Márcio Seligmann-Silva (2003) regarding the configuration of Literature with a memorialist aspect.

KEYWORDS: Brazilian Literature. Memory. Language. Character. Nelson Rodrigues.

1 Professor Titular da Universidade Federal do Acre (UFAC). Editor da Revista Anthesis. Atua no Programa de Pós-Graduação (nível de Mestrado) em Ensino de Humanidades e Linguagens – PPEHL (UFAC/Campus Floresta). Membro correspondente na região Norte da Academia Brasileira de Filologia e Membro da International Writers and Artist Association (IWA). Líder do Grupo de Pesquisa Circulo de Estudos da Linguagem no Sudoeste Amazônico (CELSA). E-mail: jccfogo62@gmail.com

2 Professor Titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Atua no Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Estudos de Linguagens na Faculdade de Artes, Letras e Comunicação (FAALC) em Campo Grande/MS. Líder do Grupo de Pesquisa ÍCARO. E-mail: wagner.corsino@ufms.br

Introdução

Nelson Rodrigues foi uma figura extremamente polêmica com suas peças e escritos em jornais. Sua dramaturgia foi decisiva para que se revolvessem nossas entranhas de mitologias e fracassos, por meio de uma gênese muito pessoal de enxergar o Brasil, especialmente do Rio de Janeiro. Certo século XX, para nós, seria muito diferente sem essa personalidade polêmica, em que o literário se confundia com uma ideia de país. Não gratuitamente, mais de quatro décadas depois de sua morte, suas frases ainda são lembradas com destaque por intelectuais e jornalistas, sejam acadêmicos ou mesmo do esporte, como verdadeiras pérolas colhidas ao acaso de nossas idiossincrasias enlameadas. Ou seja, a força e o carisma de sua palavra vão muito além da sua obra prima *Vestido de noiva*.³

Quase tudo que ele escreveu em jornais acabou virando livro. Obras que são ainda republicadas e lidas hoje em dia, seja por especialistas, seja pelo leitor semântico⁴. Sua capacidade de absorver a linguagem cotidiana em um nível verborrágico, estratégico e repetitivo o transformou em um verdadeiro mestre do ensaio nacional. Poderíamos dizer que sua intuição de tornar situações banais em dramáticas, por meio de crônicas, contos e até romances folhetinescos, tornou-o um escritor que poderia agradar quase todos os públicos até hoje. Desde o intelectual sofisticado, até o próprio leitor de notícias diárias que adora testar sua curiosidade. Essa vontade de querer contar tudo, de se repetir obsessiva⁵ e aprofundadamente por meio de suas memórias e crônicas, está intrinsicamente ligada a uma normativa própria de colher os aspectos espalhados de uma trajetória que, se não fosse trágica, teria de ser forçosamente limite na maneira de tratamento estilístico que ele deu ao longo da sua vida.

Os percalços narrados dão conta de um projeto estético que deveria ser um grande inventário de testemunho de uma época. Nelson Rodrigues abraçou o seu tempo integralmente e tentou reconstruí-lo por meio de uma verve cheia de ressentimentos e fluidos de filosofias colhidas nas redações em que trabalhou ou mesmo nos cafezinhos que ele tomava nos intervalos com seus conhecidos e

3 A obra *Vestido de noiva* (1943) é considerada, por parte de especialistas em dramaturgia, como a peça que introduziu a modernidade no teatro brasileiro; outra parte considera *O rei da vela* (1937), de Oswald de Andrade.

4 Leitor semântico é aquele que se preocupa apenas em acompanhar os acontecimentos do enredo, sem se preocupar com os elementos de construção do texto.

5 Nelson Rodrigues se regozijava com o apelido recebido de “Flor de Obsessão”.

parceiros, ou então nos bares próximos onde trabalhava⁶. O poderoso ensaísta desenvolve um olhar perquiridor que está em busca de qualquer fenômeno em que possa transformar numa imagem literária. Não importa o quanto de exagero seu público possa enxergar nisso, pois a alavanca que move sua escrita jornalística⁷ é a capacidade de enfrentar com orgulho e paciência reiterante as condições em que o fato deva ser tratado com atavios expressivos para reforçar a relevância da situação narrada. Sua verve procura dar o brilho que possa resplandecer as particularidades e contradições em que seu tempo deva estar envolvido. Essa capacidade de invenção será tratada neste artigo.

O mnemônico na prosa ficcional de Nelson Rodrigues

Na esteira de Fisher (2009), a formação de Nelson Rodrigues se deu ainda nos primórdios do jornalismo brasileiro do século XX, moldando-o para enfrentamentos idiossincráticos, como dominador da palavra fluida, por meio de situações-limite que o país viria a presenciar. De uma época em que se cobrar coerência nas opiniões ou exigir o politicamente correto ainda estavam distantes de se tornarem as patrulhas que se projetaram em nossos tempos, Nelson Rodrigues recebeu uma tradição familiar e, com talento e inteligência, manteve-a em meio a turbulências pessoais e sociais. Seu testemunho carrega as mágoas e as feridas que precisam ser expostas e confundidas com a marcha do país. Seu campo de observação é limitado, por isso tenta dar conta de um universo bem preciso de situações. Seu estilo ganha a conhecida força por meio de cacoetes de expressão. Ele tinha plena consciência disso.

Com efeito, Nelson mantém viva a herança renascentista desde Montaigne, perpassando por diversos grandes ensaístas que se seguiram, ajudando a reinventar esse fenômeno plástico que é a crônica brasileira. Ocorre, todavia, que a crônica é um desdobramento da atividade jornalística. O autor, como herdeiro desse veio renascentista-maneirista, participando dos primórdios do jornalismo espetáculo, formulará uma compreensão muito própria das condições

6 Nelson Rodrigues fazia questão de enfatizar que era da bica de água de torneira, nunca se sentindo atraído pela bebida alcoólica. Provavelmente, essa abstenção dava a ele um ponto de observação privilegiada em relação aos fatos recolhidos para a sua escrita.

7 E que ele transfere muitas vezes para as suas peças.

de uso da palavra em prol de uma causa própria de exposição. O que irritava seus adversários ou desafetos, especialmente na época do Regime Militar, era uma maneira de ele mesmo se colocar em seus escritos, figurativamente, criando situações, em meio a tantas personagens, que poderiam se identificar, para o bem ou para o mal, em qualquer posicionamento político à época. O que incomodava era que o literário não se destacava das suas posições e pontos de vista, e muitos críticos intransigentes não enxergavam isso. Não era simplesmente porque se nomeava um “reacionário”, mas a maneira como expôs muitas das suas posições. Não obstante, esta conduta refletia não só uma personalidade idiossincrática, porém um “abuso” do uso do próprio literário, em que a palavra ganhava uma considerável força de repercussão estilística, o que já não era mais cabível dentro das normas do jornalismo objetivo e sintético daquele período.⁸

Inserido no contexto da modernização do Brasil, como cronista, Nelson Rodrigues compreende justamente a discussão desse conceito por diversos ângulos. O dele, claro, era o artístico, o que seria cada vez mais condenado pelo que ele chamava de “[...] os idiotas da objetividade” (COSTA, 2005, p. 124-125). Sua capacidade inventiva, herdada da tradição familiar sensacionalista,⁹ desperta com uma força pessoal entre os anos 1940 e 1950, estabilizando-se, como memorialista, nos anos 1960 e 1970. O escritor fez dele mesmo uma personagem de si, atuante, ajudando a tecer reflexões acerca das mazelas do país, especialmente, nossa precariedade intelectual, em que se colocava como um observador debochado e arguto das misérias cotidianas. Os confrontos foram inevitáveis, mas a Literatura saiu ganhando, mais do que os fatos abordados propriamente.

Sua atividade jornalística se fez ao lado da sua carreira como dramaturgo, como sabemos. Foi o autor teatral mais censurado no Brasil, no século XX. Quase nunca obteve nenhuma solidariedade dos seus pares, o que o tornou um ressentido em relação à classe intelectual mais à esquerda. Durante o Regime Militar, se posicionou claramente simpático à causa conservadora. Mesmo quando seu filho foi preso e torturado, jamais criticou o regime. Era mais uma tragédia, entre tantas presenciadas pelo genial dramaturgo e ensaísta, e que alimentava um imaginário

8 Nos anos 1950 para frente, o jornalismo brasileiro abraçou o padrão mais sintético e objetivo dos norte-americanos.

9 Seu pai, Mário Rodrigues, foi fundador de A manhã, jornal combativo e de oposição ao governo nos 1920. O fato de também explorar alguns enredos de escândalos acabou por levar ao assassinato do irmão mais velho de Nelson Rodrigues, o que desencadeou a morte do pai e a decadência financeira da família.

fervilhante muito próprio.¹⁰

Segundo o jornalista Ruy Castro (1992) no livro *O Anjo Pornográfico* a primeira internação do dramaturgo no chamado “Sanatorinho Popular”, em Campos do Jordão, foi em 1935, o que configura uma espécie de marco no projeto estético do autor, uma vez que, para ele, a morte parece ser uma obsessão. Não se trata, porém, de morte como castigo, mas de morte como elemento necessário para a finalização do conflito, pois, em considerável parte de seu compêndio literário, as personagens são configuradas pela égide do abissal. Em decorrência de incontáveis sequelas da tuberculose; possuindo aproximadamente 70% da visão reduzida, o artista chegou à velhice desprovido de qualidade de vida. Importa mencionar que o escritor também perdeu seu irmão Joffre para a doença. Diante deste cenário de vertente pessoal, ressalte-se, ainda, o tom de grotesco e de ridículo, de mau gosto, que várias vezes perpassa as situações criadas pelo autor em suas obras, atingindo, em maior ou menor grau, as personagens (tanto na prosa, quanto no drama).

Certa vez, relata Castro (1992), a pedido de seus companheiros de internação no “Sanatorinho Popular”, Nelson Rodrigues fez um esquete cômico sobre eles mesmos. Com efeito, a produção foi quase um desastre: logo nas primeiras cenas, os técnicos foram às gargalhadas a ponto de sofrer violento acesso de tosse. Dessa forma, o espetáculo precisou ser imediatamente interrompido.

Sua obsessão pela catarse dramática, de certa maneira, espelhou a sua atitude diante da vida e que também o compungiu a relatar suas memórias. Em seu projeto estético, o conteúdo ou fim de uma ação tornam-se dramáticos porque provocam nos indivíduos paixões e fins opostos; todas as ações estão regidas pelo encadeamento causal. Em seu constructo ficcional, um mesmo “aqui”, um mesmo “agora” e uma só linha de ação, em que todos os fatos, circunstâncias e condições encadeiam-se para concretizar o conflito (em torno do qual gira a diegese) e sua consequente “solução”. Importante destacar que Nelson Rodrigues ao mesmo tempo em que trata de temas universais, põe a nu a ideologia da classe

10 Além do assassinato do irmão e da consequente morte do pai, e toda a privação material partilhada pela família nos anos 1930, Nelson Rodrigues se tornou tuberculoso, foi internado em casa de repouso em Campos do Jordão (conhecido como “Sanatorinho Popular”), presenciando todo tipo de tormentos físicos e de alma, praticamente vivendo ali de favor; viu também toda a família de um dos seus irmãos ser soterrada em um desabamento de prédio em laranjeiras nos anos 1960 e, no seu segundo casamento, gerou uma criança que nasceu cega, surda e paraplégica que ele disse ser a “menina sem estrela”. Quando escreveu a sua primeira peça, *A mulher sem pecado*, em 1941, confessou que o fez para aplacar sua fome.

média brasileira, a alta e a pequena burguesia, seus preconceitos, seus valores e tabus, seus estereótipos. Sua produção configura-se como um mosaico da (in) compreensão humana, mesclando drama, tragédia, comédia e lirismo. Assim, não é forçoso ponderar que:

Na trajetória de Nelson Rodrigues ressaltam numerosas obsessões, que poderiam sugerir a imagem de um dramaturgo repetitivo. Procedimentos, situações, personagens são retomados, dentro de um universo coeso, onde nunca se sente a quebra de unidade. Pessimismo inflexível, ficando na condição trágica da existência, serve de base à filosofia da quase totalidade dos textos. Esse quadro tenderia a configurar, senão a monotonia, ao menos uma obra pouco variada (MAGALDI, 2003, p. 96-97).

Era uma busca de uma pureza impossível por meio de todos os tipos de degenerações que à época ele pudesse explorar no palco: “[...] 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”. E completa: “Para salvar a plateia, é preciso encher o palco de assassinos, adúlteros, de insanos, e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los” (CASTRO, 1992, p. 273). Essa projeção pessoal e provocadora da recepção de encenações de suas peças continuou incólume na sua atividade jornalística, seja na seção da “Vida como ela é...” ou mesmo nas suas crônicas esportivas. Suas memórias serão um desdobramento disso tudo.

Entre o ético e o estético: em cena, Nelson Rodrigues

Com base nos estudos de Maria Helena Pires Martins (1981), Nelson Rodrigues incorporou, ao seu projeto estético, traços e contornos das ideias psicanalíticas preconizadas por Sigmund Freud quanto aos três aspectos existentes na estrutura da personalidade (id, ego e superego). O artista faz uso, em suas produções, dos grandes símbolos inconscientes comuns a todos os seres humanos. O id – componente biológico – caracteriza-se como matriz do ego e o superego e como sistema original da personalidade, podendo ser considerado como a verdadeira realidade psíquica, pois representa apenas o mundo interno

da experiência subjetiva e opera pelo princípio do prazer. Quanto ao ego – componente psicológico da personalidade –, faz a distinção entre o mundo interno e o externo e obedece ao princípio da realidade para satisfazer o id. O superego – componente social – é o representante interno dos valores e ideal da sociedade, funcionando como inibidor dos impulsos sexuais e agressivos do id e persuadindo o ego a substituir os alvos realistas por alvos moralistas. É o superego que impede a realização de desejos “proibidos”. Embora os três aspectos da estrutura da personalidade estejam presentes em Nelson Rodrigues, é com o conteúdo do id – os impulsos mais primitivos e comuns a todos os humanos – que o dramaturgo trabalha com mais vigor.

Para o teórico russo Mikhail Bakhtin (1988), a estilização irônica ou cômica na prosa depende da maneira como o autor retoma para si a opinião corrente e a faz funcionar em outro nível de objetivação por meio de sua linguagem. Há, na verdade, uma confusão de vozes que permite o constructo discursivo e a iluminação ou sombreamento dos fatos em curso. O autor, ou narrador-autor, se permite liberdades a sua verdade por meio da paródia, não se negando até a tornar mais densa sua atitude em relação ao objeto. Nesse caso, faz do objeto uma matéria plástica capaz de ampliar o campo de observação e tratá-la no aspecto polêmico, ou dialógico, que se abrirá. O efeito provocador é inevitável e o leitor atento percebe do que está se tratando. O riso seria uma consequência inevitável das condições de uso da palavra alheia. Como mestre nesse aspecto, Nelson Rodrigues usou e abusou de recursos da língua que lhe permitiram deslizar perfeitamente pelos assuntos escolhidos, muitas vezes repetidos a uma deliciosa exaustão. Assim, cumpre destacar que:

Em toda a parte, há certa interseção, consonância ou intermitência de réplicas do diálogo aberto com réplicas do diálogo interior das personagens. Em toda parte, certo conjunto de ideias, pensamentos e palavras se realiza em várias vozes desconexas, ecoando a seu modo em cada uma delas. O objeto das interações do autor não é, de maneira alguma, esse conjunto de ideias em si como algo neutro e idêntico a si mesmo. Não, o objeto das intenções é precisamente a realização do tema em muitas e diferentes vozes, a multiplicidade essencial e, por assim dizer, inalienável de vozes e a sua diversidade (BAKHTIN, 2017, p. 199).

Como uma espécie de método analítico, Nelson Rodrigues, em pleno exercício (quase) findo e laborioso de observar, pelo “buraco da fechadura”, a família como microcosmo social, e enxergá-la como macrocosmo da sociedade, lhe conferiu um poder inenarrável de criação literária, uma vez que “[...] inventou tramas muito diferentes, sustentadas por ideias de originalidade palpável” (MAGALDI, 2003, p. 97). Dessa forma, podemos compreender, a fórceps, que as obras de Nelson Rodrigues se baseiam em episódios que, de maneira *in natura*, recusam a trivialidade, pois:

Não se vê, em nenhum texto, um ponto de partida concedendo ao convencionalismo. Até se admite que os pretextos dramáticos estejam próximos do inverossímil. Faltasse medida literária, prevaleceria o folhetinesco. Em Nelson, essa fórmula ajuda a agarrar o interesse imediato do telespectador, provocado desde a primeira cena (MAGALDI, 2003, p. 97).

Numa certa altura, claro, seu público já sabia o que o aguardava do grande ensaísta. A prosa permite a refração de qualquer ponto de vista e isso pode ser alimentada pela capacidade dramática que o autor permite ao seu discurso. Nelson, nesse caso, não se eximia de enfrentar as arestas da linguagem trabalhada, por meio de mais matizes que procuravam o contorno e o objetivo dedutivo do processo de encaminhamento dos fatos. A sua abstração dependia de ele ocupar um ponto privilegiado de observador por meio de uma bivocalidade estratégica e muito pessoal. Estudos mais profundos mostrariam que Nelson Rodrigues se alimentou de tradições profundas da arte da escrita no Ocidente, leitor convicto¹¹ que ele era, sem se tornar propriamente um intelectual (FRANCIS, 1993).

Diante do passado, o memorialista tem como desafio mais a transfiguração do que a descrição do fato vivido. Para Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 46-47), “[...] o testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua necessidade e impossibilidade [...]”, e mais adiante ele acrescenta que “[...] essa linguagem entravada [...] só pode enfrentar o ‘real’ equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida”. Para o estudioso, “[...] a história do trauma é a história de

11 Nelson Rodrigues se dizia um leitor de poucos livros. Mas o número de citações e a memória privilegiada para reter detalhes, mostra que não era bem assim.

um choque violento, mas também de um desencontro com o real [...]” (idem, p. 49). Temos, portanto, elementos-chave para entendermos alguns dos motivadores dos mecanismos que destravarão a relação com o tempo pretérito, esta entidade que intermedia o fracasso ou a vitória sobre os fatos por meio da forma. Atingir a forma é a condição *sine qua non* que o artista se impõe para enfrentar as memórias que povoam um imaginário que quer, antes de tudo, contornar o próprio fato para efetivar o passado em um grau de permanência maleável por meio de tintas próprias. As memórias são um tributo à forma, e não o contrário.

Vejamos, na passagem abaixo, extraída da narrativa “Negro burro”, contida na coletânea *O óbvio ululante: as primeiras confissões*, os fatos narrados como um passeio panorâmico por meio de certa ruminação do efeito desejado do real, o que permite a mobilidade da memória que a escrita rodrigueana produz com sua força centrípeta:

Minha tia Yayá já me soprava: – “Não brinca com aquele menino, não.” Ainda fiz meu espanto: – “Por que, Yayá?” Eu a chamava de Yayá e não de tia. Enfiando a linha na agulha, suspira: “É doente. Doente.” Entre parênteses, a mãe do menino era a única magra da rua. E ele tinha numa das faces uma mancha feia, cor da orquídea e da gangrena. Na tarde de uma única estrela, o garoto estava dizendo: – “Eu não sou leproso. Mamãe me disse que eu não sou leproso.” Eu estava quieto na janela; e, de repente, comecei a ter medo. Na minha infância, tudo que acontecia parecia um vaticínio contra mim. Certa vez, eu saí com meu irmão Roberto. E vimos na rua São Francisco Xavier, rente ao meio-fio, um garoto atropelado. Lá estava, a seu lado, a chama de uma vela. Em volta, gente espiando. Uma folha de jornal cobria o atropelado da cintura para cima, tapando o rosto. Senti, então, que meu destino estava ali. Voltamos para casa, eu e Roberto. Era como se a chama estivesse sonhando por mim. Cheguei em casa e aquilo não me saía da cabeça. Fui pra o quintal; junto ao tanque, imaginei que um dia estaria no asfalto, rente ao meio-fio. Quando ouvi o menino – “não sou leproso” –, achei que ali estava insinuando também um vaticínio para mim. (E a mãe, que lavava e passava para fora, repetindo: – “Você não é leproso, meu filho.”) Eis o que eu queria dizer: – nunca, na minha vida, tive vontade de ser amigo de alguém (RODRIGUES, 2007, p. 78-79).

Na sequência do relato (ou relatos), o memorialista intenta se projetar inteiro para dignificar os elementos ordinários. Seu mundo da infância pertence ao pequeno bairro dentro de um bairro, do Rio de Janeiro, conhecido, e hoje pouco lembrado, como Aldeia Campista, na rua Alegre, nas primeiras décadas do século XX. Esse bairro estava entre Vila Isabel e o Andaraí, próximo a Tijuca. Foi totalmente engolido pela especulação imobiliária, e o próprio Andaraí, aos poucos, vai sendo engolido pela Tijuca.¹² Nelson Rodrigues, em vários momentos, escavava suas raízes procurando uma origem de tudo naquela convivência familiar na infância, com vizinhos que tinham de ser eternizados em detalhes muitas vezes perversos e grotescos. Em seu estado mnemônico, Nelson Rodrigues, com lentes que beira o fotográfico, procura retratar a vida em estado bruto, permeado, por vezes, de dois elementos que caracterizam a condição humana: a violência e a solidão. A violência configura-se, sobretudo, como uma espécie de matéria-prima rodrigueana, e é representada, em sua poética, por personagens que vivem em constante dilema pessoal, proveniente de seu estado de inadaptação: “Certa vez, eu saí com meu irmão Roberto. E vimos na rua São Francisco Xavier, rente ao meio-fio, um garoto atropelado. Lá estava, a seu lado, a chama de uma vela. Em volta, gente espiando”. O diálogo com o conto “Uma vela para Dario”, de Dalton Trevisan torna-se (quase) inevitável. Já a violência é uma espécie de produto dessa condição de inadaptação; exercendo, na narrativa, certo protagonismo. Não é gratuito, portanto, a escolha da capital fluminense. O subúrbio, em especial, para além do fator mnemônico do autor, condiciona a violência (intrínseca e extrínseca) a um *status quo* comum às personagens rodrigueanas; sem balizar a urbanidade de seu imaginário.

O relato em destaque procura dar conta de uma possível frustração. Pelo menos, é isso que tangencia a ordenação lógico-dedutiva empreendida. Assim, a condução lógica das memórias rodrigueanas depende de uma tergiversação muito própria, que pode ser perder e dar vazão a outros fatos e depois retornar ao ponto, supostamente, original. Nesse caso, o objeto inicialmente focado, o possível garoto com a “peste”, aquele que nenhum menino pode se aproximar, é, logo a seguir, deslocado para o passeio com o irmão e o encontro com um

12 Um dos autores deste artigo, morou na rua Silva Teles, hoje Andaraí, no início dos anos 1990. Só descobriu que essa rua pertencia a Aldeia Campista ao ler as memórias do autor de *Album de família*, um bairro quase idílico pela pena das personagens rodrigueanas.

corpo atropelado de outro menino. O poder de transferência e de identificação do eu narrador é patente. Os dois meninos estão inacessíveis – um pela “peste” e o outro pela morte – e só podem ser representados pela projeção do próprio “eu” do narrador que já antevê suas carências. A “chama da vela” queima para ele, assim como o grito de “não sou leproso” produz o contágio imaginário. E, meio concluindo, como uma espécie de salvaguarda dessas memórias que ajudaram a tipificar o seu ambiente de infância (a tia preconceituosa, o menino doente etc.), o “eu” narrador “confessa” que nunca desejou tanto uma amizade como aquela que lhe foi interdita. Ora, o que temos aqui é muito mais que um fato possível; é, sobretudo, uma recriação do que sobrou da miséria de relações a que ele esteve submetido naquele pequeno bairro de subúrbio carioca no início do século.

Ao destacar o fato inicial e retrabalhá-lo por meio do deslocamento (do contato proibido à visão do menino atropelado e morto em uma rua próxima), temos acesso a uma maneira particular de evidênciação e refração do desejo de ter sido ou imaginado o que nunca foi. A situação é toda idealizada para que certos princípios possam se sobrepor naquele menino que um dia se tornou um suposto sujeito “cheio de escrúpulos”, quem sabe. Os fatos e as memórias estão ali dispostos para convencer de que estamos lidando com um eu narrador de princípios solidários e por isso devemos segui-lo, mesmo que ele foque em outro assunto logo a seguir e não tenhamos tempo para duvidar do que ele expôs. Eis a magia do memorialismo rodriguiano e porque ele ainda nos fascina hoje em dia. Esses mecanismos tergiversantes serão utilizados em muitos dos seus relatos memorialísticos.

Em outro momento, em trecho extraído do conto “Para sempre fiel”, da coletânea *A vida como ela é...*, a personagem criança começa a criar os seus primeiros princípios morais. Reata os fios do tempo que o levam novamente ao seu bairro de infância, quando a personagem menino se encontra com outro tipo, tão conhecido em suas crônicas e peças:

Chamava-se Meireles ou seria Marcondes? Não, não. Era Meireles mesmo. Pois Meireles tinha uma namorada em cada esquina, noivas e esposas por toda a cidade. Muitos já insinuavam o vaticínio: – “Qualquer dia dão-lhe um tiro!” E o Meireles foi, talvez, o primeiro sujeito que ouvi falar em “amor livre”. Certa vez houve uma festa na vizinhança; era batizado

ou aniversário, não me lembro mais. E o Meireles (ou seria Marcondes?), o Meireles estava lá e tomou conta da festa. Cercado de mocinhas, de senhoras, contou a própria vida. Confirmou que tinha uma paixão, ou várias, em cada bairro. Alguém lhe perguntou se não tinha vergonha. Abriu o riso: “Vergonha teria de ser homem de uma mulher só!” Naquele tempo as mulheres usavam leque (o movimento lépido ou lento do leque era de uma delicada voluptuosidade). E os presentes abanavam-se com mais angústia. (Depois soube que o Meireles tinha não só namoradas, mas filhos por toda cidade.) No fundo, no fundo, a audiência estava fascinada com este descarado monumental. Antes de sair, ainda disse: – “Qualquer um pode gostar de quinhentas ao mesmo tempo.” Eu estava no aniversário, comendo mãe-benta. Meireles foi, talvez, o primeiro cínico que conheci na vida real. [...] Pode parecer que eu esteja aqui retocando, valorizando uma reação infantil. Repito que me veio uma ânsia, quase um vômito ético. [...] Eu não entendia um Meireles. Nasceu comigo o horror de trair. Eu queria ser fiel e que todos fossem fiéis. Amar a mesma, sempre (RODRIGUES, 2007, p. 114-115).

A partir dessa circularidade apreensível em torno do “canalha”¹³, salta os olhos a desfaçatez como sua personagem se vangloria, em sociedade, das suas façanhas com as mulheres. No micromundo memorialístico de Nelson Rodrigues, suas personagens são sempre exemplares. Tradição e modernidade estão também em confronto. Vejamos, entretanto, como ele contorna a questão, para mais uma vez encaminhar a sua conclusão como apelo a sua condição escrupulosa diante do mundo que lhe acenava. Os recursos da oralidade estão explícitos, desde o início. O velho narrador lembra-se do menino envolto em algumas imprecisões (“ou seria”). Ocorre, todavia, que não há dúvida de que ele circulará a figura clássica do malandro, agora como o “canalha”. Meireles é apresentado como uma figura cativante, mesmo numa festa de aniversário de subúrbio. Capaz de exibir despudoradamente suas proezas sexuais em um ambiente conservador. Sua filosofia barata se impõe no meio de todos (“Qualquer um pode gostar de quinhentas ao mesmo tempo”). O cínico Meireles provocará uma náusea perturbadora no menino que juraria ser fiel para sempre. Na obra, o choque, em primeira instância, aos olhos mais puritanos, aos poucos cede espaço para um convencionalismo patriarcal inscrito no discurso de Meireles, permeado de um

13 É assim que um dos participantes da festa se refere ao Meireles.

verismo radical abjeto. A cena toda é mais uma vez montada para nos afeiçoarmos com a construção de um caráter. O que esteve em jogo o tempo todo não foi o volúvel Meireles, ou mesmo o julgamento a que ele poderia ser submetido pela opinião dominante (ao final do texto, sem nenhuma razão aparente, Meireles se suicidará, como se arrependido dos seus “pecados”). O memorialista quer nos fazer crer em um enredo pouco provável, mas factível na imposição de uma postura moral que, sabemos seu autor, já velho, não foi capaz de cumprir. A maneira como contorna os fatos mostra que sem uma boa dose de desfaçatez você não consegue também contar uma boa história por meio de lembranças fugazes. O velho narrador parece pedir ao seu público leitor que simpatize com o menino que ele supõe ter sido um dia. Não há dúvida de que toda a estratégia discursiva foi bem montada. Seu leitor quererá ler mais e mais relatos como esse, que nos trará exemplos edificantes em meio a todo tipo de sordidez humana. O autor sabe explorar a sua posição privilegiada e bivocal, em dois tempos, como observador arguto que era, ao mesmo tempo que articula uma prédica sub-reptícia. Por outro lado, não se pode perder de vista certos traços que compõe a escola naturalista na configuração de Meireles. Não obstante:

Nelson Rodrigues não seguiu os pressupostos básicos desse movimento, centrados no determinismo fisiológico, mas colheu provavelmente em Émile Zola, de quem era admirador, sugestões para expor em cena alguns aspectos desagradáveis da existência humana. Os escritores naturalistas, não esqueçamos, tinham uma certa predileção pelo escabroso e descreviam com minúcias as taras, as doenças e os vícios das suas personagens. De certa forma, trata-se de uma literatura mais voltada para a materialidade do corpo do que para as aspirações do espírito. E o corpo, não raras vezes, é apreendido no que tem de hediondo e repugnante (FARIA, 1998, p. 133).

Destaca-se, assim, que Nelson Rodrigues contagiou-se pela subjetivação da dramaturgia de Strindberg (pouco conhecido, até então, em solo nacional) e pelos dramaturgos que fizeram parte do movimento expressionista na Europa. Como resultado dessa equação, tem-se um dos fatores seminais desse movimento de vanguarda: a subjetivação não como mera psicologia diferenciada de indivíduos,

aos moldes preconizados pelos manuais de *playwriting* que caracterizam o chamado drama realista, porém, em sentido oposto, o de “[...] projetar a realidade essencial de uma consciência reduzida às estruturas básicas do ser humano em situação extrema. Não se trata, pois, de seres matizados, situados em contexto histórico, mas de arquétipos” (ROSENFELD, 1968, p. 98).

Entre a peste e o tifo: a política brasileira

As questões políticas trazidas nas memórias de Nelson Rodrigues são as mais polêmicas. Ele entra em confronto com todo o *status quo* que domina as redações de jornais e os movimentos estudantis daquele período de implantação do Regime Militar, nos anos 1960. Aos clérigos militantes, ele os chamava de padres de passeata. Muitas dessas questões envelheceram, mas é sempre saboroso retomarmos seus textos e vermos como certos temas dominavam aquele período e também como certos embates continuam hoje nas redes sociais. Diante deste cenário que permeia os tempos hipermodernos (na esteira do pensamento de Gilles Lipovetsky), já não temos mais a elegância de um Nelson Rodrigues, o doce reacionário, para colocar um tempero diferente, por meio da ironia e humor, às posições extremadas que situam socialistas e nacionalistas em posições tão antagônicas e agressivas.

Seu encontro imaginário com outro amigo escritor dará bem o tom de domínio da questão que se quer encaminhar. Se, na política executiva, a direita dominava, nos bastidores, a esquerda tinha instrumentos poderosos de argumentos e persuasão, o que incomodava bastante o nosso autor e o obrigava a buscar estranhos refúgios para sua verve confessional. Percebe-se, por exemplo, tais aspectos, neste fragmento do conto “A devolução da alma humana”, inscrito na obra *O reacionário: memórias e confissões*:

Não estou sozinho no meu horror a Marx e repito – tenho a companhia inteligentíssima do Otto Lara Resende. Claro que esse horror exige data, hora e local próprios. Por exemplo: – Não ousamos confessá-lo em lugares concorridos; salas, retretas, velórios e redações. Por toda a parte há marxistas; e, quando não há marxistas, há os falsos marxistas, isto é, os que o são por cálculo, moda, pose, cinismo. De vez em quando,

eu e Otto vamos para o terreno baldio. A hora escolhida é a tal que apavora, ou seja, à meia-noite. Não há testemunhas, a não ser a cabra vadia. E, aí, embuçados, com chapelões de Michel Zevaco, e à luz dos archotes, confessamos, um ao outro, o nosso feroz, irreversível, inarredável antimarxismo. Imagino que o leitor queira perguntar: – e por que esse ressentimento nem sempre expresso, nem sempre confesso, mas intransigente contra o “velho”? Em nossas conversas de terreno baldio, o Otto faz a Marx a seguinte abjeção: – a morte não é citada em seus escritos. É como se a morte não existisse. Enquanto o sino da matriz bate as doze badaladas; enquanto a cabra come a paisagem, o Otto me pergunta: – Nós não morremos?” E eu, lúgubre: – “Parece.” Por outro lado, os nossos quinze minutos terrenos, sim, o quarto de hora que passamos cá embaixo não basta para o nosso apetite vital. Em suma: – na nossa última entrevista de terreno baldio, perguntamos um ao outro sobre o nosso destino eterno. Ficou decidido que não abriríamos mão de nossa alma imortal. E, já que Marx nos tirara a eternidade, exigíamos que ele a devolvesse (RODRIGUES, 2008, p. 165).

O artista usa, entre tantas, a imagem do terreno baldio e da cabra vadia. Duas entidades que ficaram famosas, à época, para que pudesse deslizar sua estratégia dramático-narrativa ainda mais ácida. Otto Lara Resende funciona como um pretexto. O ambiente, recolhido e quase solitário, quer fazer uma clara inversão. São os reacionários que têm de temer a esquerda e não vice-versa. Contra o poder da palavra persuasiva em nome dos destituídos, Nelson Rodrigues traz a palavra literária. É a maneira que encontra para confrontar o universo que habita cercado por intelectuais e militantes que bradam contra aqueles que apoiam o regime instalado ou não tomam para si o instrumento revolucionário que poderá pôr fim à “luta de classes”. À meia-noite, à luz dos archotes, a cabra que pasta a paisagem, têm-se os ingredientes que configurarão a metáfora poderosa que possibilitará a confissão. Contudo, mesmo essa confissão, o de ser um empedernido antimarxista, também não passará de outro pretexto para que se desconstrua das condições dadas dentro do ambiente jornalístico e intelectual que ele circula.

A questão que emerge é: como Nelson Rodrigues trabalha isso dentro da sua lógica dedutiva? Simplesmente traz uma questão metafísica. Para o escritor, não interessa o que Marx falou ou não falou em relação à morte. O ensaísta quer

expor suas feridas e dúvidas e se opor, ou reagir, a qualquer um que lhe tente administrar suas angústias. O reacionário, na acepção rodrigueana, é aquele que enfrenta qualquer mecanização ou compartimentalização dos valores em curso. Sua “alma imortal” (o que lhe dá o poder de expressão literária) vale muito mais. Contudo, mais do que questões pontuais, está em jogo uma maneira radical de permanência, que agrade ou não aqueles que o leem, sejam seus admiradores ou detratores. O campo polêmico se alimenta da própria inversão provocadora. Ele fala para atingir o alvo e mexer com os brios dos que se projetam como progressistas. O reacionário reage ao próprio rótulo. Ele é que precisa transacionar entre as sombras para lidar ironicamente com a palavra alheia e afirmar a sua.

Considerações Finais

Nelson Rodrigues apresenta, em seus contos e crônicas, um percurso de “ação simultânea”, aproximando-se, por vezes, da estética dramática (gênero que o artista se debruçou com relevante destaque). Os conflitos existentes nos contos envolvem, como componentes de um projeto estético definido, amor/sexo, repressão social, autoconservação e crítica social/política. Desse modo, os acontecimentos exteriores parecem, em primeira instância, banais, mera fatalidade, inexpressivos; porém, ao avançar na leitura, o leitor/a proficiente compreende a profundidade em que orbita a configuração das personagens rodrigueanas e, em especial, os discursos que emitem, os quais, em maior ou menor densidade, remetem a um distanciamento (intencional, crítico e estético) do chamado “politicamente correto” vigente nas artes e na imprensa.

Finalmente, resta considerar que os contos “Negro burro” (2007), “Para sempre fiel” (2007) e “A devolução da alma humana” (2008) abrigam, em sua verve, uma visão sarcástica da sociedade carioca enquanto microcosmo social. Importa observar que as ações são “preparadas” cuidadosamente, como resultado de um encadeamento causal que liga os processos anteriores, de modo que surge ao leitor/a como consequência lógica de atos anteriores. As *personas*, inscritas na diegese, constituem uma espécie de isotopia da condição humana, de nossos medos, dúvidas, frustrações e hipocrisias.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.

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

COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil (1904-2004)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

FARIA, João Roberto. **O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira**. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.

FISCHER, Luís Augusto. **Inteligência com dor**. Porto Alegre: Arquipélago, 2009.

FRANCIS, Paulo. Nelson Rodrigues nunca foi um intelectual. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 279-280.

MAGALDI, Sábado. Prefácio. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p.11-131.

MARTINS, Maria Helena Pires. **Nelson Rodrigues: seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico, crítico e exercícios**. São Paulo: Abril Educação, 1981.

RODRIGUES, Nelson. **O óbvio ululante: as primeiras confissões**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

RODRIGUES, Nelson. **O reacionário: memórias e confissões**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro Alemão: 1ª. Parte - esboço histórico**. São Paulo: Brasiliense, 1968.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do trauma. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.) **História, memória, literatura**. Campinas: Unicamp, 2003, p. 45-58.