



**UNIVERSIDADE DO OESTE DO PARANÁ
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS –
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

PATRÍCIA BARTH RADAELLI

**NELSON RODRIGUES E SEUS MÚLTIPLOS: UMA ESCRITURA
PERFORMÁTICA**

CASCADEL, PR

2016

PATRICIA BARTH RADAELLI

**NELSON RODRIGUES E SEUS MÚLTIPLOS: UMA ESCRITURA
PERFORMÁTICA**

Tese apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, nível de Mestrado e Doutorado, área de concentração em Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados

Orientadora: Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves

CASCADEL, PR
2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

R12n

Radaelli, Patrícia Barth

Nelson Rodrigues e seus múltiplos: uma escritura performática. /Patrícia Barth Radaelli.— Cascavel (PR), 2016.

165 f. .

Orientadora: Profª. Drª. Lourdes Kaminski Alves

Tese (Doutorado) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Cascavel, 2016

Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras

1. Rodrigues, Nelson. 2. Narrador híbrido. 3. Lugares da memória. 4. Escritura performática. I. Alves, Lourdes Kaminski. II. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. III. Título.

CDD 20.ed. 809
CIP-NBR 12899

Ficha catalográfica elaborada por Helena Soterio Bejo – CRB 9ª/965

PATRICIA BARTH RADAELLI

**NELSON RODRIGUES E SEUS MÚLTIPLOS: UMA ESCRITURA
PERFORMÁTICA**

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do Título de Doutora em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – Nível Mestrado e Doutorado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE
Orientadora

Profa. Dra. Ana Luiza Ramazzina Ghirardi
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP
Membro Efetivo (convidado)

Prof. Dr. Maurício Cesar Menon
Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UFTPR
Membro Efetivo (convidado)

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE
Membro Efetivo (da Instituição)

Profa. Dra. Beatriz Helena Dal Molin
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE
Membro Efetivo (da Instituição)

Prof. Dr. Acir Dias da Silva
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE
Membro Efetivo (da Instituição)

Cascavel, 16 de dezembro de 2016.

À Maria Gabriella e à Ana Carolina...
Minhas amadas filhas...
Que foram muito companheiras durante todo o processo...
E souberam, inclusive, respeitar as minhas ausências...

À Maria Eunice...
Minha mãe...
Que dedicou 50 anos de sua vida à educação...
E compreende de maneira singular este momento...

À Faty, ao Afonso, ao Fernando, ao João e ao Eldrei...
Pessoas especiais... Que encheram nossa casa...
Que vieram para somar coisas boas em nossas vidas... Nossa família...

À Muriel, à Renata e à Suellen...
Que representam todos os demais...
Pelas vezes que não estive presente em nosso Ritual de Convivência...
Herança esculpida na memória da família Barth...

E, de maneira especial, ao meu marido, Eduardo...
Não pelas minhas ausências...
Mas, pela sua presença...
Em todos os momentos... Durante esta pesquisa...
Pelas vezes que transformamos finais de semana em discussões rodrigueanas ...
Pelas vezes que transformamos nossos passeios em compra de livros...
Por todos os nossos momentos depura cumplicidade...

AGRADECIMENTOS

À professora Lourdes Kaminski Alves, que desde a Graduação tem me inspirado a transitar com muita seriedade e generosidade pelos caminhos da pesquisa e da docência. De maneira desafiadora e, ao mesmo tempo, de forma acolhedora, soube sempre dosar suas orientações. Em vários momentos desta pesquisa, nos interstícios entre as reflexões teóricas sobre a memória, as reminiscências nelsonrodrigueanas e as minhas reminiscências, pude perceber, com evidência, como nossos diálogos foram fundamentais para meu crescimento acadêmico, profissional e humano.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, da UNIOESTE; em especial aos professores Antonio Donizeti da Cruz, Acir Dias da Silva, Rita Félix Fortes, Beatriz Dal Molin e Maria Beatriz Zanchet, pelos diálogos teóricos, pelas sugestões e observações singulares que muito contribuíram para a conclusão desta tese.

Aos professores Ana Luiza Ramazzina Ghirardi, Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP e Maurício Cesar Menon, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UFTPR, que aceitaram fazer parte da Banca de Defesa desta tese, com valiosas considerações sobre este trabalho, num debate extremamente pertinente e profícuo.

Aos meus colegas, coordenadores de curso, professores do Centro Universitário da Fundação Assis Gurgacz, e aos meus alunos, por me permitirem exercitar as reflexões teóricas articuladas à Prática de Ensino. À minha colega e amiga Patrícia David, com quem sempre dialoguei, dividindo momentos complexos durante esse processo de formação.

À Coordenação de Pesquisa e Extensão, do Centro Universitário da Fundação Assis Gurgacz, de responsabilidade de Aline Gurgacz Ferreira Meneghel, pela bolsa que obtive junto ao Programa de Incentivo à Pesquisa, bem como aos mantenedores desta instituição, em especial à Jaqueline Gurgacz Ferreira, pelo apoio em diversas situações.

Eu acho que o ficcionista que não foi repórter policial tem um desfalque, porque em três meses de reportagem policial diária, ele adquire a experiência de um Balzac. Para informar aquilo em ficção, ele tem um filão inesgotável. Isto quando o repórter é um ficcionista.(RODRIGUES, S 2012, p.124)

Desejo o sucesso, mas não sacrifico por ele uma vírgula do meu original ou a concepção de uma única cena. Isto nem implica num ato heroico, mas exprime somente um dever de elementar dignidade autoral.(RODRIGUES, S 2012, p.267)

RADAELLI, Patrícia Barth. **NELSON RODRIGUES E SEUS MÚLTIPLOS: UMA ESCRITURA PERFORMÁTICA**. 2016. 165 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – Cascavel.

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo sobre a obra de Nelson Rodrigues, com enfoque para indissolúvel relação entre o autor, o narrador e seus múltiplos na produção literária de suas crônicas e contos. Ressaltam-se, na análise, as ressonâncias históricas e sociais que se depreendem da obra ficcional desse autor, que, com um itinerário latente, produziu mais de dois mil textos, durante cinco décadas, num trânsito entre gêneros textuais. A partir dos processos de hibridização na composição do narrador rodrigueano, evidenciou-se a criação e a recriação de arquétipos emoldurados por temáticas sobre relacionamentos amorosos, traição e morte, cingidas de aspectos trágicos, míticos e psicológicos, numa escrita denominada, nesta pesquisa, de performática. Figuram, neste estudo, trechos das obras: *O óbvio ululante* (1968), *A vida como ela é...* (de 1961), *A menina sem estrela: Memórias* (de 1967) e *O reacionário: memórias e confissões* (do ano de 1977) e *A vida como ela é... O homem fiel e outros contos* (1992). A partir desse *corpus*, buscou-se explorar o modo como Nelson Rodrigues registra e reflete o cotidiano de seu tempo e as problemáticas humanas. O estudo deu-se a partir de uma pesquisa bibliográfica, qualitativa, com a base metodológica amparada em análises da literatura comparada, com abordagens teóricas que subsidiaram reflexões sobre o estatuto do autor, do narrador e dos processos intertextuais. Além disso, também foram buscadas as bases teóricas da mitocrítica e a crítica de base psicanalítica. O texto encontra-se organizado em três capítulos. Um primeiro que apresenta uma abordagem sobre a literatura como forma de apreensão estética do real e pontua aspectos que evidenciam Nelson Rodrigues como um sujeito criador, com uma produção permeada de ecos entre realidade e ficção. Como fonte teórica, estão explicitadas as contribuições de Freud (2011), Benjamin (1996), Santiago (2002), Bakhtin (2002) e Lejeune (2008). Depois, um segundo capítulo, que teve por proposta exemplificar o tom de uma narrativa autobiográfica, com retrospectivas e seções de autorretrato, em demarcações de tempo e espaço, buscando-se evidenciar como Nelson Rodrigues põe em cena o duplo como personagem narrador, para transcender o espaço “real”, resgatar a memória, numa criação ficcional híbrida, com demarcações e ritos de passagem de amor e, principalmente, de morte, envolvendo figuras históricas da literatura e de outras práticas culturais, sociais e políticas. Para as discussões sobre a memória, foram utilizadas as contribuições da tríade de autores franceses – Ricoeur (2007), Nora (1993) e Halbwachs (2006). Por fim, um terceiro capítulo com o estudo sobre os diferentes elementos estéticos presentes nos contos com o objetivo de desvendar os efeitos expressivos desses projetos ficcionais e analisar como essas composições, ao dialogarem com outros textos, refletem uma escrita nelsonrodrigueana arquetípica e performática; as análises estão amparadas em estudos de Goffman (1985) e Paul Zumthor (2005/2014). Com a integração dos três capítulos, buscou-se evidenciar as inserções das estruturas textuais e contextuais rodrigueanas, com a interpretação das ressonâncias provocadas pelos diálogos e adaptações dos textos de Nelson Rodrigues com seu contexto de produção e com suas memórias.

PALAVRAS-CHAVE: Nelson Rodrigues. Narrador híbrido. Lugares da Memória. Escrita performática.

RADAELLI, Patrícia Barth. **NELSON RODRIGUES AND HIS MULTIPLES: A PERFORMANCE WRITING**. 2016. 165 f. Doctoral thesis (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – Cascavel.

ABSTRACT

This work presents a study about the work of Nelson Rodrigues, with a focus on the indissoluble relationship among the author, the narrator and his multiples in the literary production of his chronicles and short stories. Stand out in the analysis, the historical and social resonances which are understood from the fictional work of this author, with a latent itinerary, produced more than two thousand texts, during five decades, in a transit among textual genres. From the hybridization processes in the composition of the Rodriguean narrator, it was evidenced the creation and re-creation of archetypes framed by themes about love relationships, betrayal and death, bounded by tragic, mythical and psychological aspects, in a writing denominated, in this research, of Performance. In this study, excerpts from the works include: *O óbvio ululante* (1968), *A vida como ela é...*(de 1961), *A menina sem estrela: Memórias* (de 1967) e *O reacionário: memórias e confissões* (do ano de 1977) e *A vida como ela é... O homem fiel e outros contos* (1992). From this corpus, it was searched to explore how Nelson Rodrigues records and reflects the daily life of his time and human problems. The study was based on a qualitative bibliographical research, with a methodological basis based on analyzes of the comparative literature, with theoretical approaches that subsidized reflections on the status of the author, the narrator and the intertextual processes. Besides that it also was searched the theoretical bases of the mitochristian and the critical of psychoanalytical basis. The text is organized in three chapters. The first one that presents an approach on literature as a form of aesthetic apprehension of the real and points out aspects that evidence Nelson Rodrigues as a creative subject, with a production permeated by echoes between reality and fiction. As a theoretical source, there are the contributions of Freud (2011), Benjamin (1996), Santiago (2002), Bakhtin (2002) and Lejeune (2008). Then, a second chapter, whose purpose was to exemplify the tone of an autobiographical narrative, with retrospectives and sections of self-portrait, in time and space demarcations, trying to show how Nelson Rodrigues puts the double as a narrator character in order to transcend The "real" space, to rescue the memory, in a fictional hybrid creation, with demarcations and rites of passage of love and, mainly, death, involving figures of literature and other cultural, social and political practices. For the discussions about memory, the contributions of the triad of French authors - Ricoeur (2007), Nora (1993) and Halbwachs (2006) were used. Finally, a third chapter with the study about the different aesthetic elements present in the stories with the objective of unveiling the expressive effects of these fictional projects and analyzing how these compositions, when dialoguing with other texts, reflect an archetypal and performatic nelsonrodrigueana script; the analyzes are supported by studies by Goffman (1985) Zumthor (2005/2014). With the integration of the three chapters, it was searched to highlight the insertions of the textual and contextual structures of Rodrigues, with the interpretation of the resonances provoked by the dialogues and adaptations of the texts of Nelson Rodrigues with his context of production and with his memories.

KEYWORDS: Nelson Rodrigues. Hybrid Narrator. Places of Memory. Performative writing.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	10
1	FRAGMENTOS DA OBRA DE UM REACIONÁRIO: A CONSTRUÇÃO DOS MÚLTIPLOS EM NELSON RODRIGUES.....	24
1.1	ESCRITURAS PLURAIS: PROPOSIÇÃO DE UM NARRADOR HÍBRIDO.....	41
2	REMINISCÊNCIAS NELSONRODRIGUEANAS: A ESCRITA DAS CRÔNICAS.....	61
2.1	<i>A MENINA SEM ESTRELA</i> : ASPECTOS MÍTICOS E PSICOLÓGICOS...	69
2.2	O ANFITRIÃO USURPADOR EM <i>O REACIONÁRIO: MEMÓRIAS E CONFISSÕES</i>	90
3	ESCRITA PERFORMÁTICA E ARQUETÍPICA DE NELSON RODRIGUES: A ELABORAÇÃO DOS CONTOS.....	102
3.1	A ESTRUTURA PERFORMÁTICA E OS CONTOS RODRIGUEANOS: UMA TRANÇA CULTURAL.....	109
3.2	OS ARQUÉTIPOS QUE CONFIGURAM AS PERFORMANCES DAS PERSONAGENS RODRIGUEANAS.....	131
	CONCLUSÃO.....	144
	REFERÊNCIAS.....	157

INTRODUÇÃO

Nos enredamentos do contar e recontar, no contato entre formas e conteúdo, nos contos, nas crônicas, nos romances, nos poemas, nas peças dramatúrgicas, realizam-se as criações poéticas. A autenticidade de cada obra é marcada, no processo de criação, pelas escolhas estéticas e dialógicas feitas por seu autor.

A peculiaridade da arte literária, bem explicitada por Antonio Candido (1985), decorre do impulso criador que se estabelece como unidade inseparável, no influxo exercido pelos valores sociais – ideologias e sistemas de comunicação – refratados em conteúdo e forma, num diálogo constante da arte com a realidade e, dialeticamente, com a própria arte, em recriações que vão resultando em gêneros diversos.

Leyla Perrone-Moisés escreve em seu artigo *Literatura Comparada: intertexto e antropofagia* (1990), sobre os diálogos entre os textos literários e destes com a realidade, contrapondo-se, porém, à noção de hierarquia e influência. Para a autora,

As 'influências' não se reduzem a um fenômeno simples de recepção passiva, mas são um confronto produtivo com o outro, sem que se estabeleçam hierarquias valorativas em termos de anterioridade-posterioridade, originalidade-imitação [...]. Sobre determinado chão cultural (discursivo) podem ocorrer confluências, coincidências de temas e de soluções formais que nada têm a ver com as influências, mas com a existência de certas condições literárias em determinado momento histórico (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94 e 95).

Perrone-Moisés salienta que a literatura nasce de outros textos literários, de gêneros e temas já explorados, e que cada nova obra tem relação com as anteriores, com retomadas, empréstimos e trocas, por consentimento ou contestação. A imagem metafórica do ritual antropofágico é, para a pesquisadora, “[...] antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 95).

A antropofagia¹, nessa conceituação, é tomada num contexto mágico cerimonial, que devora o outro para adquirir suas características, a força discursiva do texto. A obra artística se inscreve, num ritual antropofágico de assimilação crítica, com recusas e justaposições na composição de outras obras, que retornam em novo projeto estético.

Na contemporaneidade, Nelson Rodrigues (1912 - 1980), um dos maiores e mais polêmicos escritores do Brasil, produz uma extensa obra repleta de temáticas demarcadas de ressonâncias das tragédias gregas²; obviamente consideradas as diferenças estruturais daquelas estabelecidas por Aristóteles IV a. C.. Diferenças, essas, já bem justificadas por Sábato Magaldi, em seu prefácio ao *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*³ (1981). Magaldi salienta que tanto pela fidelidade ao seu universo, como a um projeto estético que se contrapunha à dominante comédia de costumes, Nelson Rodrigues julgava imprescindível transitar pelo território do trágico. Dos textos da dramaturgia rodrigueana, os que mais evidenciam essa característica foram denominados pelo autor, em coadjuvação com Magaldi, de “tragédias cariocas”. Diante disso, é o próprio Magaldi quem questiona:

Por que Nelson enveredou para tragédia carioca?[...] De um extremo a outro, indo de motivos lisonjeiros a subalternos. Teria fundamento imaginar que, em face das dificuldades enfrentadas pelas peças míticas [...] o dramaturgo se demitiu de vôos mais elevados e buscou um compromisso com o meio. [...] Um amigo insuspeito como Manuel Bandeira recomendava a Nelson escrever sobre pessoas ‘normais’ [...] o compromisso com o mundo exterior, o cotidiano, a existência próxima e palpável (MAGALDI, 1981, p. 10).

Em cada fase que perpassou, com seus diferentes escritos, o autor brasileiro foi considerado pela crítica como irreverente para o registro literário de seu tempo. Com elementos melodramáticos, marcados de forte expressividade, Nelson Rodrigues compôs, em cinquenta e cinco anos, um itinerário latente cingido de

¹ O termo é usado por Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropofágico – transcrito no primeiro número da *Revista da Antropofagia* (1928). Na perspectiva oswaldiana, a devoração do estrangeiro é decisiva para a construção de uma síntese nacional. “Trata-se de inverter o processo: passar de devorado a devorador” (CARVALHAL, 2003, p. 78).

² Ecos dos textos dos dramaturgos gregos e de seus sucessores têm se reconstituído por centenas de anos, revisitados por diversos escritores e dramaturgos em diferentes temporalidades históricas; contudo, o retorno é sempre outro, com a inserção de novas formas e conteúdos.

³ Em *Nelson Rodrigues: Teatro Completo* (1981) Sábato Magaldi organizou as dezessete peças de Nelson Rodrigues em três temáticas, distribuídas em quatro volumes assim organizados: Peças psicológicas, Peças míticas, Tragédias Cariocas volume I e Tragédias Cariocas Volume II.

crônicas, contos, romances e peças de teatro; estas o consagraram como um expoente dramaturgo brasileiro. Os textos exploram temáticas sobre o amor, sexo e ciúmes; relacionamentos amorosos e traição; total subversão aos preceitos morais – bem ocultados pela sociedade contemporânea à época de suas produções.

Nelson Rodrigues começou sua carreira como escritor muito cedo; aos treze anos já publicava crônicas nos jornais fundados pelo pai, Mario Rodrigues, *A Manhã* (década de 20) e *Crítica* (anos 30). Logo, passou a trabalhar como um dos editores do jornal *O Globo*⁴. Mas foi na década de 40, aos trinta anos, que o autor assumiu sua condição de dramaturgo. Ao escrever sua primeira peça para o teatro, *A mulher sem pecado* (1941) e, depois, *Vestido de Noiva* (1943), com enorme repercussão, Nelson Rodrigues provavelmente não imaginava a dimensão que tomaria sua obra. Logo o autor viria a publicar *Álbum de Família* (1944), seguidas de outras quatorze peças⁵.

As peças configuraram um projeto estético classificado por Magaldi (1981) em três núcleos temáticos: além do já citado núcleo das tragédias cariocas (nas quais o dramaturgo expõe denúncias da sociedade) e o das peças míticas (que imergiam do inconsciente coletivo), o terceiro núcleo é composto de peças psicológicas (que se ocupavam do inconsciente das personagens). A classificação, porém, se dá apenas pelas evidências, já que, em essência, os três elementos encontram-se justapostos na maioria dos textos. As peças psicológicas absorviam elementos míticos e da tragédia; as peças míticas não esqueciam o psicológico e afloravam a tragédia; a

⁴ Nelson Rodrigues entrou no Globo, pela primeira vez em 1931. Saiu em 1945, mas voltou à redação em 1962, onde ficou até sua morte, em dezembro de 1980. (<http://memoria.oglobo.globo.com>).

⁵ As peças foram produzidas por Nelson Rodrigues, na seguinte ordem cronológica:

A mulher sem pecado (1942) – drama em três atos; estreia no mesmo ano;

Vestido de noiva (1943) – tragédia em três atos; estreia no mesmo ano;

Álbum de família (1945) - tragédia em três atos; estreia em 1967;

Anjo negro (1948) - tragédia em três atos; estreia no mesmo ano;

Dorotéia (1950) – farsa em três atos; estreia no mesmo ano;

Valsa nº 6 (1951) – monólogo em dois atos; com estreia em 1952;

A falecida (1953) – tragédia carioca em três atos; com estreia no mesmo ano;

Senhora dos afogados (1954) - tragédia em três atos; com estreia no mesmo ano;

Perdoa-me por me traíres (1957) - tragédia de costumes em três atos; com estreia no mesmo ano;

Viúva, porém honesta (1957) – farsa em três atos; com estreia no mesmo ano;

Os sete gatinhos (1958) – comédia em quatro atos; com estreia no mesmo ano;

Boca de ouro (1959) – tragédia carioca em três atos; com estreia em 1960;

O beijo no asfalto (1961) – tragédia carioca em três atos; com estreia no mesmo ano;

Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária (1962) – em três atos; com estreia no mesmo ano;

Toda a nudez será castigada (1965) – peça em três atos; com estreia no mesmo ano;

Anti-Nelson Rodrigues (1974) - peça em três atos; com estreia no mesmo ano;

A serpente (1980) – peça em um ato; com estreia no mesmo ano.

tragédia carioca, por sua vez, assimilava o mundo psicológico e o mítico das obras anteriores, conforme Magaldi (1981).

Para este teórico, o dramaturgo - Nelson Rodrigues – movia-se com desenvoltura “do trágico ao dramático, ao cômico e ao grotesco (muitas vezes fundidos numa peça ou mesmo numa cena), da réplica lapidar ao mau gosto proposital, do requintado ao *kitsch*⁶, do poético ao duro prosaísmo” (MAGALDI, 1981, p. 48).

A produção de Nelson Rodrigues salienta a necessidade de libertação das convenções sociais, para – a partir de episódios cotidianos, mesclados a elementos míticos e psicológicos – explicitar denúncias. O jogo ficcional preconiza, assim, a exploração das temáticas relacionadas a aspectos sociais, cingidos de aspectos trágicos, míticos e psicológicos. O autor foi ao fundo da miséria existencial. Numa menção à teoria freudiana⁷, o autor transitava do consciente (eu) ao subconsciente (super-Eu) e às fantasias do inconsciente (Id). Dessa forma, o autor conferia aos seus textos uma dimensão híbrida, plural.

Embora grande parte da crítica o reverencie pela sua composição dramaturgical, Ruy Castro, ao escrever a obra *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues* (1992) registra que Nelson Rodrigues nem sempre teve o teatro como palco principal: “Talvez nunca o tenha sido. Esse, se houve um, foi o jornal. Pode ter sido também a rua (ou a própria cidade do Rio de Janeiro)” (CASTRO, 1992, p. 7). Foram mais de dois mil textos de crônicas e contos estampados nas colunas dos jornais por onde passou o escritor. Este registro de Ruy Castro é interessante, pois coloca em evidência a produção literária e ensaística de Nelson Rodrigues; escrita, esta, menos estudada, conforme levantamento de estudos desenvolvidos sobre a obra rodrigueana.

⁶ Lidia Santos, na obra *Kitsch Tropical: Los médios em La literatura y el arte en América Latina* (2001), conceitua que as primeiras reflexões sobre kitsch apareceram como corolários do conceito de autonomia da arte proposto por escola Frank-furt, e eles são caracterizados pela sua convicção. O kitsch funciona como uma derivação da atitude espiritual do romantismo, concretização imediatista da idéia platônica de beleza contida na imaginação romântica. De acordo com Broch, a palavra kitsch designa a produção barata e em série barato de objetos, com uma técnica já comprovada e copiada em originais de consumo aristocrático. Sua razão de existir é a imitação dogmática da arte, como se procura alcançar apenas o efeito de verdade, racionalizando o que não pode ser racionalizado diante dos grandes conflitos e indagações que a arte propicia (SANTOS, 2001).

⁷ Sigmund Freud (1856 – 1939), médico neurologista, criador da psicanálise (um método para investigar os processos inconscientes e inacessíveis do psiquismo). Suas obras completas (composta por 20 volumes na editora Companhia das Letras) abarcam produções como *Escritores criativos e devaneio* (1908), *Totem e Tabu* (1912- 1914); *Psicologia das massas e análise do Eu e outros textos* (1920- 1923); *O Eu e o ID, Autobiografias e outros textos*. (1923- 1925). Suas proposições comporão a base teórica do primeiro capítulo desta tese.

Em 1951, Nelson Rodrigues começou a publicar uma coluna diária no periódico *Última Hora* com o título *A Vida como ela é...*, que em pouco tempo atingiu um grande sucesso popular. A seção em 1961 passou a ser publicada no *Diário da Noite* e, logo depois, em *O Globo*. Ao final desse ano, Nelson Rodrigues organizou uma seleção dos cem melhores contos para publicar *A Vida como ela é...* (1961). Janaina Senna e Cristina Antonio Jerônimo, em nota do editor para a obra, explicitaram:

Como o melhor jornalismo, falava direto ao público; como a literatura mais sofisticada, fazia tremer suas convicções. Sob as manchetes, o leitor encontrava, pela primeira vez em letra de forma, ciúme e obsessão, dilemas morais, inveja, desejos desgovernados, adultério e sexo. Diagramados, estavam ali o céu e o inferno das tradicionais famílias dos subúrbios cariocas, afrontadas pela emergente classe média de Copacabana (SENNÁ e JERONIMO, 2012, p. 9).

Logo, outros três livros foram publicados com crônicas selecionadas pelo próprio autor: *A menina sem estrela: Memórias* (1967), *O óbvio ululante* (1968), *A cabra vadia* (1968). Uma década depois, o autor publicaria *O reacionário: memórias e confissões* (1977) -sobre o período em que escreveu as seções *Memórias*, no *Correio da Manhã* e *Confissões* em *O Globo*. Os textos destas obras exploram o viés autobiográfico do autor; os enredos são compostos de narradores que se configuram a partir de elementos que abarcam desde a teoria clássica, evocada por Walter Benjamin (1996), o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune (2008), às proposições do narrador pós-moderno de Silviano Santiago (2002), composições que resultam numa outra proposição – um narrador híbrido, só podendo ser explicado na confluência de diferentes configurações teóricas.

Às crônicas, peças de teatro e aos contos, ainda somam-se as produções de romances. Dentre eles: *Meu destino é pecar* (1944); *A mulher que amou demais* (1949); *Asfalto selvagem: Engraçadinha, seus pecados e seus amores* (1959). Carlos Heitor Cony, ao escrever o prefácio da edição de 2008, de *O Reacionário*, salientou a expressão “anjo pornográfico”, que adjetivava Nelson Rodrigues, e, logo, acrescentou: “Foi, sim, um anjo corajoso, que, em busca de um *paraíso perdido*, usufruiu de uma dose de provocações que o tornou odiado por moralistas e progressistas” (CONY, 2008, p. 19).

Dentre tantas outras publicações organizadas a partir da obra de Nelson Rodrigues, evidenciam-se seus livros de contos e crônicas reorganizados com a seleção de Ruy Castro: *A vida como ela é... O homem fiel e outros contos* (1992) *A coroa de orquídeas e outros contos de A vida como ela é...* (1993a) e *O óbvio ululante: primeiras confissões* (1993b). Depois, vários desses textos foram adaptados para o cinema e para a televisão, num processo de (re)interpretação e (re)criação, que se pode considerar como transposição anunciada, para se fazer referência às proposições de Linda Hutcheon (2013), sobre a mudança de gênero ou mídia. Para Hutcheon (2013), a adaptação é uma forma de intertextualidade de textos que ressoam pelas repetições com algumas necessárias variações.

Os textos de Nelson Rodrigues inovavam no estilo, no gênero, na abordagem de temas polêmicos e, principalmente, na construção das complexas personagens e situações, mas se repetiam em temas, conteúdos, formas e em várias adaptações. As cinco décadas de produções continuam ecoando fortemente em distintos campos da arte, com diferentes elaborações de gênero e linguagens, por despertarem interesse de autores e leitores há várias gerações.

O teor da obra de Nelson Rodrigues pode assim ser entendido: uma releitura da realidade, exposta inicialmente em jornais, com suas crônicas, seus contos, seus romances e peças teatrais que se transformam em romances, filmes, minisséries, telenovelas e objetos de pesquisa. Muitas são as evidências de estudos feitos em pesquisas desenvolvidas em dissertações e teses nas mais variadas regiões do Brasil, com diversas metodologias e temáticas.

Além de todas as publicações ficcionais, que fundem diversos gêneros, as repercussões rodrigueanas têm adentrado aos espaços da universidade⁸, na condição de pesquisas e textos acadêmicos. A exemplo disso, em 2007, na Universidade Federal Fluminense, no Rio de Janeiro, a pesquisadora Luiza Corrêa Mariani (2007) engendrou uma abordagem sobre os escritos do autor feitos para os jornais, com evidência para a negação, na escrita, da construção do *lead* e das formas dos *Styles books* – formas que demarcavam a objetividade das matérias - em

⁸ A citação das dissertações e teses visa, além da intenção textual (que é convalidar a argumentação sobre as repercussões e intertextualidades provocadas por Nelson Rodrigues), também expor as evidências dos aspectos já estudados e a possibilidade de novas interpretações e reinterpretações a partir das produções do autor escolhido como objeto desta pesquisa. Nelson Rodrigues suscitou diálogos entre autores ficcionais, entre críticos literários, teóricos da linguagem e pesquisadores, não só da área de letras e artes, como também das mais diversas ciências humanas: da filosofia, da sociologia, da antropologia e da psicologia. Foi um autor plural, que transitou por diversos gêneros.

contraposição a subjetividade defendida por Nelson Rodrigues. Antes, porém, em 2006, numa tese intitulada *Inventário ilustrado e recepção crítica comentada dos escritos de um anjo pornográfico*, Marcos Sá Freire de Souza (2006), da Universidade Federal do Rio de Janeiro, observou como Nelson Rodrigues festejava os excessos do jornalismo no início do século XX, refletindo sobre a liberdade do escritor para cruzar as fronteiras entre a realidade e a ficção, com impressões e digressões subjetivas e como essas fronteiras foram marcas de seus textos literários. Também sobre a construção da linguagem, em 2007, na Universidade de São Paulo, Wilma Gerab (2007) destacou como a construção do discurso dramático do autor mostrou-se inovador para a época de sua produção; tanto em termos de léxico e sintaxe, como nas amarrações entre os enunciados da oralidade na escrita.

Ainda em 2007, na Universidade Federal de Pernambuco, Elton Soares de Siqueira (2007) estudou os indícios de uma crise dos valores masculinos hegemônicos – o mito moderno da masculinidade – problematizando o processo de alteridade a partir de algumas peças do dramaturgo. Em Porto Alegre, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Selesté Michels da Rosa (2008), estudou a recepção das obras do dramaturgo em diferentes contextos, com a análise das questões que revolucionariam a literatura por exporem, por uma fórmula trágica, as características da sociedade brasileira.

Num outro prisma temático, por Marcelo Porto (2008), as intersecções entre a psicanálise de Freud (1856-1939) e a literatura fizeram parte de um estudo, na Universidade de Brasília (2008), sobre a presença do *Supereu* na canalhice e na neurose – tão assinaladas - na ficção rodriguiana. Já na Universidade Estadual de Campinas, Elen Medeiros (2010) estudou a noção do trágico a partir de conceitos filosóficos, num recorte da perspectiva pessimista do retrato da vida explicitada, nas peças de teatro de Nelson Rodrigues, com enfoque para o final em derrocada dado para as personagens protagonistas. Este estudo também evidenciou a permeabilidade do teatro rodrigueano com a justaposição de gêneros, que se invertem e se recriam.

Pelo viés tragicômico, abordando temáticas da solidão da alma, da perdição e da alienação, interferências cômicas da farsa, da ironia e da sátira em contrapontos risíveis, Luis Carlos Ribeiro dos Santos (2005) pesquisou Nelson Rodrigues, na Universidade São Judas Tadeu, em São Paulo. Ao evidenciar como mote a tradição

dos excessos, o autor foi considerado como subversor; característica ressaltada por Agnes Rissardo (2011), com o estudo de temáticas sobre a dissolução das relações familiares e o caráter transgressor dos relacionamentos afetivos, numa tensão entre aspectos eruditos e populares.

O papel subversor de Nelson Rodrigues é também salientado numa dissertação no Belém do Pará, por Maria da Conceição Pereira (2012), na Universidade da Amazônia; nela a pesquisadora discorre sobre a desmontagem da família e do conceito de maternidade. Logo, ainda em 2012, na Universidade Federal de Goiás, Valadão de Castro (2012) ressalta, por meio de sua pesquisa, que o discurso machista ecoa na obra rodrigueana, justamente porque tanto a obra quanto o autor estão inseridos em um contexto histórico que serve de pano de fundo para as histórias narradas. São os mitos desse contexto – como o da mulher promíscua e imoral - que agem coercitivamente nas interpretações.

Em outro viés, José Cerqueira de Queirós (2012) estudou a escrita em que Nelson Rodrigues assina com os pseudônimos femininos de Suzana Flag e Myrna, visando catalogar as características rodrigueanas do discurso feminino.

Sobre uma relação intersemiótica, Maria Pereira (2013) desenvolve, na Universidade Federal do Paraná, aspectos de análises sobre alguns textos de Nelson Rodrigues que foram adaptados para o cinema. Essa temática já havia sido explorada nos estudos feitos por Dutra Martins (2008), na Universidade Federal de Santa Catarina. Àquela época, Martins asseverou que o teatro rodrigueano de dupla tensão (pelos domínios temáticos e domínios estéticos) não encontrou eco nas adaptações para o cinema, pelo fato destas serem reducionistas do universo tensional.

Dentre todas essas proposições e pesquisas realizadas é possível sobrelevar uma condição de Nelson Rodrigues – exposta em seus mais de dois mil textos de vários gêneros - a de que o autor sempre intencionara deflagrar na arte da escrita as polêmicas de seu contexto social, num emaranhado de composições que explicitavam, além do espaço e condições reais, o retrato do inconsciente coletivo. E essa condição pode ser depreendida em suas crônicas, em suas peças teatrais, em seus contos e romances; em seus textos considerados trágicos, míticos ou de viés psicológicos.

A cada novo texto produzido, a cada novo movimento a partir dos anteriores, das peças teatrais de Nelson Rodrigues, das crônicas, dos contos, dos romances,

das análises feitas pelas pesquisas nas universidades, das adaptações para outros gêneros, outras mídias, foram produzidos outros projetos, com outros e diferentes efeitos estéticos; com novas marcações da voz do narrador, novo tempo, com novo encadeamento progressivo dos fatos, com uma incrível consciência da estruturação da linguagem.

Assim, considerando-se a vasta obra de Nelson Rodrigues e buscando compreender os meandros estéticos e estruturais de cada gênero de seu percurso de produção, com evidência para a construção do narrador rodrigueano, bem como para os diálogos estabelecidos entre os gêneros pelos quais o autor transitou, recortou-se para este estudo, num primeiro viés de análise, trechos de contos e crônicas para o estudo da composição híbrida do narrador, nas obras: *O óbvio ululante* (que teve sua primeira publicação em 1968 e fora reimpresso em 1993), *A vida como ela é...* (de 1961, com reimpressão em 2012), *A menina sem estrela: Memórias* (de 1967, reimpresso em 1993) e *O reacionário: memórias e confissões* (do ano de 1977, republicado em 2008). Na continuidade, para o segundo capítulo, foram retomados os livros *A menina sem estrelas: Memórias* e *Reacionário: Memórias e Confissões* com vistas aos estudos das crônicas do autor. O primeiro livro composto por oitenta textos e o segundo com cento e trinta; todas as crônicas escolhidas pelo próprio autor Nelson Rodrigues - dentre suas publicações nas colunas “Memórias”, do *Correio da Manhã*, e “Confissões”, de *O Globo*, no período de março de 1967 a abril de 1974.

Posteriormente, foram inseridos no *corpus*, os contos da obra *A vida como ela é... O homem fiel e outros contos* (1992). Aqui, além da análise temática, estética e estrutural, residiu o interesse sobre a recriação artística ancorada na intertextualidade e na escritura como performance, com vistas à ilustração da multiplicidade da obra rodrigueana.

A partir deste *corpus*, buscou-se engendrar a análise dos temas propostos pelo autor e seus múltiplos; sobretudo, o modo como Nelson Rodrigues registra e reflete sobre o cotidiano de seu tempo e sobre problemáticas humanas, fundindo o riso e o trágico e como estas tonalidades da produção artística do autor são elaboradas na transposição entre os gêneros, mais especificamente, as crônicas e os contos.

As perguntas que se colocaram para a pesquisa e que moveram este estudo foram assim elaboradas: Como Nelson Rodrigues demarcou a indissolúvel relação

entre o autor e o narrador em sua produção literária, em especial em suas crônicas e contos? Quais ressonâncias históricas e sociais se depreendem da obra ficcional de Nelson Rodrigues? Em que medida a crônica do espaço urbano está presente no processo criativo do conto? O trânsito entre vários gêneros literários, com uma construção performática remeteria a um sujeito múltiplo, cuja enunciação remete ao coletivo, mais precisamente ao espaço urbano do Rio de Janeiro? O que aflora da hibridização entre os gêneros crônica e conto, conto e crônica e seus narradores na composição de linguagem e recriação arquetípica?

Haveria na construção de novos projetos críticos e criativos, a exemplo das produções dos contos extraídos do livro *A vida como ela é...* Uma escrita que se poderia denominar de performática?

O interesse pela produção de crônicas, explicitado no primeiro e segundo capítulos deste estudo, justifica-se por se reconhecer neste gênero uma predileção do próprio autor, que indica estar aí contido o germe de toda sua produção artística; contudo, há poucos estudos voltados para esta vasta produção que figurou por muito tempo no cenário jornalístico brasileiro. Este é também um espaço para estudar a figura do autor e do narrador e as interrelações com a cena social e cultural brasileira contemporânea a Nelson Rodrigues. Vem daí, também, o interesse da presente pesquisa sobre o estatuto do narrador e o exercício de uma escrita crítica e de uma escrita criativa e intertextual na obra rodrigueana.

Como objetivo para esta pesquisa, buscou-se refletir sobre aspectos estéticos, culturais e conceituais explicitados pelo próprio autor em sua obra, verificando-se em que medida estes diferentes projetos ficcionais dialogam entre si e trazem à tona aspectos de uma escrita crítica desejada pelo autor no reconhecimento de um lugar na cena literária e cultural brasileira.

A investigação deu-se a partir de pesquisa bibliográfica, qualitativa, com base metodológica amparada nos estudos da literatura comparada e em abordagens teóricas que subsidiam reflexões sobre o estatuto do autor, do narrador e de processos criativos inter e intratextuais. O caráter plural da obra rodrigueana, entretanto, demandou aportes teóricos também plurais; assim, foram incluídas na pesquisa, pontes com a mitocrítica e com a crítica de base psicanalítica.

O texto foi organizado em três capítulos. Um primeiro, intitulado ***Fragmentos da obra de um Reacionário: A construção dos múltiplos em Nelson Rodrigues***, que apresenta as primeiras considerações, a partir das quais se faz, inicialmente,

uma breve abordagem sobre a literatura como forma de interpretação e recriação da realidade - como uma forma de apreensão estética do real – a partir das contribuições teóricas de Roland Barthes, Anatol Rosenfeld e Mikhail Bakhtin, dentre outros.

Seguem aspectos recortados, nesse viés introdutório, que evidenciam o autor como sujeito criador, e a sua criação literária - pelos elementos estéticos que a compõem, pelos diálogos estabelecidos, pelas repercussões - como ecos da realidade para a ficção ou mesmo, num processo intertextual, da arte para a arte. Ainda, nestas discussões introdutórias, como fonte teórica sobre a individualização do sujeito criador, estão explicitadas as contribuições de Sigmund Freud (2011).

Neste primeiro capítulo, destaca-se o teor híbrido da composição literária de Nelson Rodrigues. O autor, entendido com um sujeito múltiplo, um coletivo da enunciação, que transitava por vários gêneros literários, com uma construção polifônica.

Para análise desta produção rodrigueana, o capítulo apresenta um referencial teórico articulado às análises dos demais capítulos desta pesquisa - sobre a constituição do narrador; sobre o ponto de vista a partir do qual a história é contada. Discorrer-se-á desde o desdobramento do escritor – ao compor seu narrador - ao prisma que este adota para estruturar sua narrativa. A fundamentação é pautada especialmente nas contribuições de Walter Benjamin, Silviano Santiago, Mikhail Bakhtin e Philippe Lejeune; com discussões que versam acerca da referencialidade da construção do narrador.

Na continuidade, mais especificamente em relação à obra de Nelson Rodrigues, buscou-se engendrar uma análise sobre as diferentes vozes que contam as histórias. E, a partir desta questão, fez-se a análise sobre o modo como essas vozes se relacionam com as outras vozes que compõem as narrativas? De qual perspectiva as vozes expõem os enredos? Quais são as relações possíveis entre o autor, o narrador e os personagens rodrigueanos? Como resposta a essas perguntas, nesta pesquisa, há a proposição de uma concepção que apresenta o narrador rodrigueano como um narrador híbrido.

O segundo capítulo, intitulado ***Reminiscências nelsonrodrigueanas: a escrita das crônicas*** exemplificou-se o tom de uma narrativa autobiográfica, com retrospectivas e seções de autorretrato, em demarcações de tempo e espaço, com a análise de crônicas das obras já mencionadas como recorte para o *corpus*: *A menina*

sem estrelas: Memórias (1993) e *O reacionário: Memórias e confissões* (2008). As duas obras foram escolhidas por representarem coletâneas organizadas pelo autor, a partir de sua produção para os jornais e por remeterem a elementos do espaço urbano do Rio de Janeiro.

Com as análises, buscou-se evidenciar como Nelson Rodrigues pôs em cena o duplo como personagem narrador, para transcender o espaço “real”, numa criação ficcional híbrida; são crônicas que ora apresentam personagens “reais”, ora imaginárias, outras “reais” em situações imaginárias. Os textos compõem uma sequência de memórias coletivas com demarcações e ritos de passagem de amor e, principalmente, de morte, envolvendo figuras da literatura e de outras práticas culturais, sociais e políticas do país.

Para as discussões sobre a memória, os estudos estão amparados em reflexões teóricas de linhas francesas com a tríade de autores – Paul Ricoeur (2007), Pierre Nora⁹ (1993) e Maurice Halbwachs (2006). Sobre os estudos do primeiro, são evidenciados os elementos de memória, história e esquecimento - como intermediários entre tempo e narrativa. Halbwachs (2006) traz postulados sobre a relação entre espaço e memória, com registros individuais e coletivos. Já, as contribuições de Nora versam sobre os “lugares de memória”, a partir de três categorias: lugares materiais, lugares simbólicos e lugares funcionais, com rituais que registram a metamorfose entre memória e história.

Em todos os recortes selecionados a verossimilhança é assegurada pelos códigos ideológicos e retóricos do autor, que cita uma série de figuras da literatura, num processo intertextual, e figuras do espaço histórico e social “real”, como referências explícitas, ou “lugares de memória”. Nesse sentido, as experiências vivenciadas pelo autor, configuram-se como elementos esteticamente significantes.

Nelson Rodrigues expõe seu *alter ego*, como narrador protagonista, para demarcar, pela escrita, a essência de uma realidade ocultada no inconsciente; é pela memória consciente ou inconsciente, que suas crônicas são organizadas.

Nesse capítulo são retomadas e destacadas as considerações teóricas de Massaud Moisés, sobre a composição híbrida; Lejeune, com o pacto autobiográfico; Mircea Eliade, com as reflexões sobre os mitos sagrados e os rituais de

⁹ A primeira versão desta obra foi publicada em 1984.

passagem, e, ainda, os aportes sobre a constituição do narrador – feitos por Bakhtin, Santiago e Benjamim.

Por fim, um terceiro capítulo, intitulado ***Escrita Performática e Arquetípica de Nelson Rodrigues: a elaboração dos contos*** no qual se desenvolve o estudo sobre os fatores que atuam na organização interna e externa dos textos de Nelson Rodrigues, bem como os diferentes elementos estéticos presentes nos contos que integram a obra *A vida como ela é...* (publicada em 1961, com nova publicação em 2012), bem como na obra *A vida como ela é... O homem fiel e outros contos* (1992) - livro organizado por Ruy Castro a partir da reunião de outros contos publicados por Nelson Rodrigues, também no jornal *Última Hora*.

O objetivo neste recorte do *corpus* foi o de desvendar os efeitos expressivos desses projetos ficcionais e analisar como essas composições dialogam num processo intertextual com os demais textos de Nelson Rodrigues, com a recriação de arquétipos, e como as tonalidades da produção artística do autor são elaboradas na transposição entre gêneros e também expostas por um narrador híbrido, numa escritura performática.

Para a interpretação das relações entre os textos foram buscadas as contribuições conceituais de Tiphaine Samoyault (*Intertextualidade* – 2008), com recortes dos textos rodrigueanos para investigação das operações de citação e alusão colagem, numa dupla perspectiva de interpretação: relacional (intercâmbios entre os textos) e transformacional (modificação recíproca dos textos que se encontram nesta relação de troca). Sobre a composição dos arquétipos, foram destacados conceitos teóricos de Carl Gustav Jung (2016).

Para os estudos sobre a performance foram destacados os conceitos de Erving Goffman (1985), sobre o uso da máscara como metáfora para a fachada dos papéis sociais, entendidos como as atividades desenvolvidas pelos indivíduos em determinados momentos, no tempo e no espaço; bem como, as contribuições teóricas de Paul Zumthor – com as obras *Escrituras e Nomadismos* (2005) e *Performance, Recepção e Leitura* (2014).

Zumthor estabelece importantes relações sobre a escrita poética e as representações das palavras em ação, na composição e performance e exemplifica ao analisar o narrador que, ao se apresentar como intérprete da obra, provoca uma crise entre a mediação e a autoria. A presença do performativo, quando a história se aproxima da narração no momento da leitura, transforma os acontecimentos do

enredo em ação que se faz presente – numa obra em constante movimento. Aquilo que é poeticamente comunicado trança o texto, e compõe uma obra em performance¹⁰.

Com os três capítulos integrados, buscou-se evidenciar as inserções das estruturas textuais e contextuais rodrigueanas, com a interpretação das ressonâncias provocadas pelos diálogos e adaptações dos textos de Nelson Rodrigues, com destaque para o foco narrativo e o espaço urbano do Rio de Janeiro de sua época. Ressalta-se o viés de análise como aquele que considera toda a criação e recriação literária como um novo projeto estético e ideológico de seu autor.

¹⁰Sobre o conceito de performance apresentam-se, ainda, reflexões de pesquisadores pertencentes ao Grupo Rede de Pesquisa em Performances Culturais, da Universidade Federal de Goiás e do Grupo Napedra: Núcleo de Antropologia, Performance e Drama, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP.

1 FRAGMENTOS DA OBRA DE UM REACIONÁRIO: A CONSTRUÇÃO DOS MÚLTIPLOS EM NELSON RODRIGUES

O que eu queria dizer é que, até certa idade,
o menino tem uma certa semelhança
com o Demétrio, pai dos Karamazok.
Como se sabe, para o velho bandalho,
não há mulher feia. Qualquer uma
tem um charme, uma graça, uma
beleza, secreta ou ostensiva.
Eu, menino, até os sete anos, também
via as mulheres sem nenhum cuidado
seletivo. Achava todas lindas,
fabulosas, fossem brancas, pretas, tordilhas,
gordas etc. etc.
(RODRIGUES, 1993a)

Assim como os registros históricos, filosóficos, científicos e mesmo os míticos, constituem o legado de registro da existência humana, com milênios de experiência coletiva, também, a arte, em especial a literária, aparece no mundo como forma de interpretação e recriação da realidade. Com uma linguagem que lhe é própria, a literatura revela os dizeres e os fazeres do homem, pelo homem ficcional, numa elaboração poética dos fenômenos sociais, como uma forma de apreensão estética do real.

Sobre essa condição da arte literária como forma de compreensão dos variados saberes do homem, Anatol Rosenfeld (2002) salienta que a ficção é o espaço em que os seres humanos se tornam transparentes à interpretação, por se tratarem de seres puramente intencionais sem referência a seres autônomos, “[...] a grande obra de arte literária é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida, transparentes” (ROSENFELD, 2002, p.35 e 45).

Essa constatação tem sido evidenciada por muitos autores e críticos literários. Roland Barthes (2004) sintetiza bem essa ideia. Para o autor, o mundo deixa de ser inexplicável quando passa a ser narrado. As narrativas, num romance, um conto, numa peça escrita para o teatro, organizam o sentido humano ao se articularem numa ordem estética e recriarem um mundo.

Para Samira Mesquita, a literatura, mesmo em se ressaltando seu caráter ficcional, terá sempre uma vinculação com o real.

O enredo mais delirante, surreal, metafórico estará dentro da realidade, partirá dela, ainda quando pretende negá-la [...]. Será sempre expressão de uma intimidade fantasiada entre verdade e mentira, entre o real vivido e o real possível. [...]. Esse diálogo será tenso, dialético, instaurador de novas realidades, diferenciadas entre si e semelhantes, na medida em que têm as mesmas motivações as mesmas funções dentre as comunidades humanas em que se produzem e onde são lidas e interpretadas (MESQUITA, 1994, p.14).

Porém, ao problematizar a realidade humana para registrá-la pela linguagem artística, a literatura não se delimita a um produto de condicionamentos históricos e sociais; seu valor essencial – que conduz à fruição da arte - reside nos elementos estéticos que a compõem, nos diálogos, nas repercussões, como ecos da realidade para a ficção ou mesmo, num processo intertextual, da arte para a arte, transmutados em conteúdo e forma, que funcionam como elementos sógnicos – índices - de interpretação dos sentidos de um texto.

Embora se compreenda que os textos literários transcendam as intenções primeiras de seus autores, de seu contexto de origem, é preciso destacar que há uma significação proposta. A autenticidade é estabelecida pela confluência entre conteúdo (proposição de personagens, ideias, ambiente) e forma (seleção e estrutura da narrativa). Segundo Bakhtin (2000), o autor configura a história, orientado pelo conteúdo, dando a forma e o acabamento por meio de um material determinado que se submete ao seu desígnio artístico.

O autor supera a resistência puramente literária que lhe opõem as formas antiquadas puramente literárias, os costumes e as tradições, sem jamais encontrar uma resistência de uma ordem diferente [...] e, com isso, seu objetivo é criar uma nova combinação literária a partir de elementos igualmente literários [...]; em outras palavras, sem que tampouco ele necessite sair dos limites do contexto de valores e de sentido da literatura entendida como realidade material (BAKHTIN, 2000, p. 210).

Nesse sentido, para dar coerência à obra, o autor não se restringe ao contexto estritamente literário; este, obviamente figurará na obra, mas não como

determinante. O autor orienta-se principalmente pelo seu escopo de valores especificados para seu projeto de criação. Bakhtin ainda ressalta que “são as formas da visão artística e do processo de acabamento do mundo que determinam os procedimentos literários” (BAKHTIN, 2000, p. 211). Além disso, o ato criador configura-se na fronteira entre o mundo estético e a realidade dos dados escolhidos.

O autor, dessa forma, é um sujeito individual que assume a coletividade para sua criação. “A individualidade do autor enquanto criador é uma individualidade criadora” (BAKHTIN, 2000, p. 210). Essa individualização do sujeito criador é, no entanto, configurada numa coletividade. Estudos sobre esse fenômeno têm sido desenvolvidos em diversas áreas do conhecimento, a exemplo da sociologia, da filosofia, da antropologia, da psicologia e das áreas dos estudos da linguagem. Esses estudos podem, inclusive, se complementar, numa convergência entre suas proposições para análises literárias, da formação do sujeito criador – o autor - aos estudos de obras literárias, com diferentes investigações sobre formas e conteúdos e as relações do mundo ficcional com o mundo real.

Para se entender o sujeito criador e a sua composição, por exemplo, faz-se extremamente pertinente um estudo das contribuições da psicanálise. Sigmund Freud (2011), em sua obra *Psicologia das massas e análise do Eu*¹¹ - 1920 - assevera sobre as diferenças entre os estudos da psicologia individual e da psicologia social. Para o autor, “na vida psíquica do ser individual, o Outro é via de regra considerado enquanto modelo, objeto, auxiliador e adversário, e, portanto, a psicologia individual é também, desde o início, psicologia social” (2011, p. 14). O pai da psicanálise, sobre essa condição do sujeito social, sentencia:

As relações do indivíduo com seus pais e irmãos, com o objeto do seu amor, com seu professor e seu médico, podem reivindicar ser apreciadas como fenômenos sociais, colocando-se em oposição a outros processos, que denominamos narcísicos [...]. Portanto, a psicologia das massas trata o ser individual como membro de uma tribo, um povo, uma casta, uma classe, uma instituição, ou como parte de uma aglomeração que se organiza como massa em determinado momento, para um certo fim (FREUD, 2011b, p. 15).

Mesmo com a ruptura dos primeiros laços sociais, o sujeito já possui condições especiais para percepção de um instinto especial irreduzível –

¹¹ Este livro é o 15º da Coleção *Obras Completas*, 1923, Companhia Das Letras.

denominado por Freud de instinto social. Na coletividade as aquisições próprias dos indivíduos, muitas vezes, se regozijam. Desde a pré-história, o homem é reconhecido pelos estágios que percorreu na coletividade – o legado de sua arte, sua religião, sua concepção de vida. Freud (2012), para falar sobre a necessidade de alguns povos em manter a exogamia¹², e o horror ao incesto, narra – em seu texto *Totem e tabu*, escrito entre 1912 e 1914 -a configuração de tribos aborígenes da Austrália.

As tribos, divididas em clãs ou estirpes, eram nomeadas de acordo com seu *totem*, configurado como o ancestral comum do clã, o seu espírito protetor e auxiliar, que lhe enviava oráculos, e, mesmo quando era perigoso para outros, protegia e poupava seus filhos (FREUD, 2012). A relação com o *totem*, transmitida hereditariamente é o fundamento de todas as relações sociais das tribos.

Em quase toda a parte que vigora o totem há também a lei de que *membros do mesmo totem não podem ter relações sexuais entre si, ou seja, também não podem se casar*. [...] a exogamia nada tinha a ver com o totemismo, e foi-lhe agregada depois, sem vínculo mais profundo, quando limitações ao casamento se revelaram necessárias (FREUD, 2012, p. 21).

A proibição de vínculos sexuais entre os membros do mesmo clã foi incorporada ao *totem* para se evitar o incesto no grupo. Essa limitação impedia que um filho homem tivesse relações com a própria mãe ou com suas irmãs, e a transgressão era vingada com a morte dos envolvidos, para afastar efetivamente o perigo que ameaçava toda a tribo.

Os estudos da psicanálise evidenciam que a primeira escolha sexual da criança é incestuosa, concernente aos objetos proibidos, e é pela repressão social – moral e religiosa - que, ao crescer, o indivíduo cria aversão a essa atração, fadada a se tornar, então, inconsciente.

Num prisma complementar, Freud, em suas pesquisas sobre os desejos reprimidos, resgata e reforça o conceito do segundo elemento que nomeia seu texto - o *tabu*; como um termo com duas direções opostas: “Por um lado quer dizer ‘santo, consagrado’; por outro, ‘inquietante, perigoso, proibido, impuro’. O contrário de ‘tabu’ em polinésio é *noa* ou seja, ‘habitual, acessível a todos’” (FREUD, 2012, p. 42). É a

¹² Cruzamento de indivíduos não aparentados ou com grau distante.

partir desta última acepção que o autor da psicanálise irá fundamentar mais um viés da sua teoria – os tabus como responsáveis pelas proibições implícitas a um código social.

As restrições advindas dos *tabus*, porém, não estão relacionadas aos conceitos religiosos ou morais, possuem origem obscura, como se fossem estabelecidos por um antigo código de leis; a maioria das proibições relacionadas à liberdade de movimento e comunicação, à capacidade de fruição. Freud (2012) considera que o *tabu* remonta a épocas mais antigas a qualquer religião.

O castigo para a violação de um tabu era originalmente deixado para uma instância interior, de efeito automático. O tabu ferido vinga a si mesmo. Mais tarde, quando surgiram ideias de deuses e espíritos com os quais o tabu ficou associado, esperava-se que a punição viesse automaticamente do poder divino. Em outros casos, provavelmente devido a uma ulterior evolução do conceito, a própria sociedade assumiu a punição dos infratores, cuja conduta pôs em perigo os companheiros. Assim, os mais velhos sistemas penais da humanidade podem retomar ao tabu (FREUD, 2012, p. 45).

Com essas considerações de Freud, pode-se evidenciar que, desde os povos primitivos, é na coletividade que se formam as forças opositoras, responsáveis pela repressão dos desejos do sujeito. Estes, ainda segundo o psicanalista, ficam, porém, armazenados no inconsciente¹³. O inconsciente do ser, somado à pré-consciência e à consciência, forma a premissa básica para a teoria da psicanálise.

A consciência é a superfície do aparelho psíquico formada por todas as percepções externas (percepções sensoriais) e internas, denominadas de sensações e sentimentos. Um indivíduo forma-se então por um “Id psíquico, irreconhecido e inconsciente, em cuja superfície se acha o Eu¹⁴, desenvolvido com base no sistema pré-consciente, seu núcleo” (FREUD, 2011a, p. 20). O Eu representaria a razão e circunspeção, em oposição ao Id, que mantém os desejos, a paixão; já o super-eu mantém uma relação entre os dois, ora mostra sua independência do Eu consciente, ora suas íntimas relações com o Id. Dessa forma,

¹³ A teoria freudiana da psicanálise, com seus estudos iniciais propostos em 1923, está descrita no Volume 16, da Companhia Das Letras (2011).

¹⁴ De acordo com a edição publicada pela Companhia das Letras, que fora traduzida por Paulo Cesar de Souza, a partir da edição original Alemã – *Gesammelte Werke*. Nesta edição, o tradutor optou, por entender a correspondência adequada, pelo uso do pronome Eu – traçado com o e em maiúscula, para o termo já reconhecido - *Ego*. A tríade Id, Ego e Superego configura-se, nesta edição por Id, Eu e Super-eu, respectivamente.

o corpo do sujeito criador, principalmente sua superfície, é um lugar do qual podem partir percepções externas e internas simultaneamente, em seu ato criador.

Para a realização intelectual, entretanto, paradoxalmente, há necessidade do trabalho solitário, que resgata as percepções formuladas na coletividade, e o que se pode avaliar, segundo Freud (2011), é o quanto o pensador ou o poeta individual deve aos estímulos da massa em que vive. Essa discussão, aqui inserida a partir das leituras de Freud, interessa a esta pesquisa justamente por subsidiar uma reflexão sobre individualização do sujeito criador - o autor.

Em seu texto “Escritores criativos e devaneios”, Freud (1996) busca explicações sobre as fontes para o trabalho do escritor literário – denominado por ele como um “estranho ser” capaz de despertar emoções, pela criação de um mundo ficcional. Inicialmente, o psicanalista estabelece uma relação entre as brincadeiras da infância, quando a criança cria um mundo próprio, reajustando os elementos de uma forma que lhe agrada, e a criação literária feita pelo adulto. A antítese dessas criações não está, entretanto, na relação com aquilo que é sério, mas - sim – na diferença entre o que é real e o que é criação.

Ao crescer, o sujeito efetivamente substitui os objetos reais do brincar, pela fantasia – pelos seus devaneios, com resgates de conteúdos armazenados em seu inconsciente. Essa substituição, porém, geralmente é ocultada pelo indivíduo. “As fantasias das pessoas são menos fáceis de observar do que o brincar das crianças. [...] O adulto, envergonha-se de suas fantasias, escondendo-as das outras pessoas” (FREUD, 1996, p. 136). Já o escritor comunica suas fantasias pelo processo de criação de seus textos. A obra literária, como um devaneio, é a continuação do que foi o ato do brincar, ou seja, a construção de um mundo paralelo, um mundo ficcional.

Freud (1996) também salienta que a força motivadora das fantasias são, por vezes, os desejos insatisfeitos, que variam de acordo com o contexto de cada ser, sua época, os preceitos morais que estruturam a sociedade; e, dependendo das circunstâncias, podem estar ligados à ambição ou, ainda, aos seus desejos eróticos reprimidos. O psicanalista, sobre essa necessidade de ocultamento, também denuncia os tabus de seu tempo:

Existem motivos bem fortes para o ocultamento; à jovem bem educada só é permitido um mínimo de desejos eróticos, e o rapaz

tem de aprender a suprimir o excesso de auto-estima remanescente de sua infância mimada, para que possa encontrar seu lugar numa sociedade repleta de outros indivíduos com idênticas reivindicações. (FREUD, 1996, p. 138).

Os impulsos dos homens, no mundo real, são refreados pela vida em sociedade, mas liberados no mundo ficcional. Em determinada ocasião, diante de algum fato, o escritor criativo tem seus desejos rememorados e, seguindo os modelos do passado, tem suas provocações explicitadas para o ato da criação. Esse

trabalho mental, segundo Freud (1996), vincula-se a alguma ocasião motivadora do presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito, criando uma situação de projeção ao futuro, que representa a realização desse desejo (FREUD, 1996, p. 138).

Esse emaranhado de memória, desejos reprimidos, devaneios e, ainda, de projeções tem estabelecido as relações do escritor com seu contexto, pelas considerações à sua maneira de ver e representar o mundo, mesmo que reagindo às forças opositoras.

Assim, os textos literários, constituídos como arte, são fragmentos do tempo e espaço em que foram produzidos e não podem, conforme salienta Eric Bentley, em sua obra *O dramaturgo como pensador* (1991), ser compreendidos “[...] nem conceitual nem imaginativamente, seja externa ou internamente, sem um conhecimento ou uma compreensão imaginativa de seu contexto” (BENTLEY, 1991, p. 82).

O pesquisador da dramaturgia moderna, Bentley, ainda assevera que as grandes generalidades produzidas pelos críticos “não-historiadores” são o produto inevitável de sua ignorância a respeito das particularidades relevantes de uma obra, uma vez que as produções literárias “[...] são jogos espirituais praticados no espaço e no tempo. Acrescentam seu peso ao desempenho dos filósofos e teólogos e agem como mediadores de valiosas experiências” (BENTLEY, 1991, p. 446).

No mundo ficcional, então, a compreensão e a interpretação do mundo real são refratadas, mediadas pela arte; são reorganizadas pelos autores, que estabelecem relações tão precisas que, por vezes, o leitor passa a acreditar na existência real do ser ou mesmo de um conteúdo ficcional. Umberto Eco, em sua obra *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), evidencia essa relação:

O mais comum é o leitor projetar o modelo ficcional na realidade – em outras palavras, o leitor passa a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos ficcionais. O fato de muitas pessoas terem acreditado e ainda acreditarem que Sherlock Holmes tenha existido de fato é apenas o mais famoso de numerosos exemplos possíveis (ECO, 1994, p. 131).

Muitos personagens e situações criadas, lugares compostos e descritos na ficção são tão intimamente ligados ao contexto do seu criador que o leitor, mergulhado no universo da arte, por vezes, confunde a verossimilhança estabelecida na arte com a vida real.

Nesses meandros da composição artística, vale ressaltar, dessa forma, o papel do autor e seu contexto de criação para a obra literária. Em seu dicionário de termos literários, Massaud Moisés (2013) explicita uma acepção objetiva para conceituar o autor e avaliar sua produção – “um ser determinado, socialmente diferenciado, que redige histórias fictícias para desfrute e aprimoramento do leitor” (MOISÉS, 2013, p. 372). Numa acepção complementar, Patrice Pavis (2011), no *Dicionário de Teatro*, trata do autor na dramaturgia, com um estatuto que variou consideravelmente no curso da história. Para Pavis, o autor assume o primeiro elo de uma cadeia de produção, que envolve o texto, a encenação, o jogo do ator, a apresentação cênica concreta, a recepção pelo público. Pavis observa que: “A teoria teatral tende a substituí-lo por um sujeito global, um coletivo de enunciação” (PAVIS, 2011, p. 32).

A partir dessas considerações sobre a arte literária - como uma ficção configurada a partir de percepções do mundo real pelo sujeito escritor - “o ser estranho” na adjetivação feita por Freud - que é capaz de criar mundos - poder-se-ia evidenciar Nelson Rodrigues e sua extensa obra. Como um sujeito global e múltiplo, o autor migrou por vários gêneros e os compôs em vários espaços; escreveu contos, crônicas, teatro, romance; foi repórter policial, colunista, cronista, dramaturgo, ator, roteirista; foi, essencialmente, um coletivo da enunciação. Um ser socialmente diferenciado, que explorou a simultaneidade de suas percepções conscientes e inconscientes no momento de suas produções, ‘um ser estranho’, de fato.

Com seus textos, o autor promoveu incursões pela literatura que se configuraram como um mosaico ficcional de interpretações e, para tomar por

empréstimo o termo de Bakhtin (1929), uma construção caleidoscópica e polifônica com muitas repercussões. A função criadora de Nelson se deu pela organização de seu processo estético – dando forma (pela escolha dos gêneros) e conteúdo (pela escolha dos temas) aos textos - a partir de diálogos com seu contexto de produção, com suas incursões também em outros contextos e textos e a muitos de seus devaneios.

Conforme salienta Geraldo Veloso (1994), Nelson Rodrigues “ensina o Brasil a falar brasileiro através de uma chave universalizante que traz Sófocles, Ésquilo e Eurípedes para o fundo de nossos quintais suburbanos” (VELOSO, 1994, p. 15) numa mistura intertextual. As tragédias apontam de uma peça à outra, destas às crônicas, aos romances, destes todos, em adaptações com outras linguagens artísticas – para o cinema e para a televisão.

Em *O Baú de Nelson Rodrigues* (2004), organizado por Caco Coelho, fica evidente uma das principais características de Nelson Rodrigues: a de que o autor não via dessemelhança entre literatura e jornalismo. Coelho, sobre essa relação salienta que “o jornalismo brasileiro desse período, feito com uma linguagem refinada, ganhava dimensões nacionais, e os jornais se firmavam como os grandes meios de comunicação de massa, antes da era do rádio” (COELHO, 2004, p. 25).

Nelson Rodrigues atuou como repórter policial e, sobre isso, conclamava que os ficcionistas que não fossem repórter policial eram desfalcados. Para ele, em três meses de reportagem policial diária, se adquiriria a experiência de um Balzac: “Todo meu teatro tem a marca de minha passagem pela reportagem policial” (RODRIGUES, S. 2012, p. 35)¹⁵

O escritor logo ganharia destaque nas principais folhas do meio jornalístico; já em 1928, aos quatorze anos, publicaria seu primeiro texto, denominado “A tragédia da pedra...”. É com esse mesmo teor, sobre a mesma metáfora atribuída a essa pedra, segundo Coelho, que o autor erguerá toda sua obra. O texto chama a atenção do leitor para aquilo que não se pode ver, para as reflexões implícitas, e para como esse fator – sobre o que não se pode ver – tem provocado as grandes tragédias da humanidade. Numa alegoria bem construída, Nelson Rodrigues usufrui da prosopopeia para relacionar a montanha e a águia, com atributos e propriedades bem definidas – o cume da montanha que insistentemente busca alcançar o céu,

¹⁵ Os trechos identificados com esta referência se referem aos recortes do livro *Nelson Rodrigues por ele mesmo* (2012), organizado por sua filha, Sonia Rodrigues.

como se fosse uma águia, passa a ter consciência de sua incapacidade – sem, entretanto, que isso seja percebido por seres desavisados. Fato que irá demarcar a vida trágica da pedra. Da composição d' *A tragédia da pedra...*¹⁶ muitos textos, com o mesmo teor, foram produzidos por Nelson Rodrigues.

Em suas dezessete peças de teatro, escritas no decorrer de três décadas, o autor expõe um misto das tragédias vivenciadas, de devaneios e desejos reprimidos. Vários dos protagonistas rompem a censura do consciente, e adentram para além da superfície do aparelho psíquico – em seu Id – com seus desejos e pulsões. Nelson Rodrigues não se furta, ao compor personagens como Olegário (*A mulher sem pecado*, 1942), Alaíde (*Vestido de Noiva*, 1943), Sônia (*Valsa nº6*, 1951), Ivonete (*Viúva, porém, honesta*, 1957), Oswaldinho (*Anti-Nelson Rodrigues*, 1974), de explorar arquétipos de sujeitos que, ao terem seus impulsos refreados na vida em sociedade, em prazeres efêmeros, libertam-se dos *tabus*, das convenções sociais e passam a se comportar sem as pressões do super-eu, induzidos pela liberdade de usufruir do Id em possibilidades de devaneios.

Na terceira peça, *Álbum de família* (1964), e em pelo menos outras três, *Dorotheia* (1947), *Anjo negro* (1948) e *Senhora dos afogados* (1956), Nelson irá explorar a criação a partir de um universo mítico – do inconsciente coletivo. A

¹⁶ Vai para quatro meses. Fora à Praça Mauá, receber um velho amigo que chegava duma larga estadia na Europa. Minha carcaça aprofundou no cais, com meia hora de antecedência. Para matar a monotonia da espera, dispus-me a andar ao longo do paredão, onde ondas anêmicas vinham quebrar-se.[...] Dei o primeiro, o segundo, o terceiro passo. Ia dar o quarto quando uma voz me deteve:

- Pode dar-me o seu fogo?

Voltei-me. Era um sujeito magro, esguio, de aparência miserável, avançava para mim, cambaleando. Estendi-lhe uma caixa de fósforos.

Ele acendeu a ponta do cigarro e ficou alguns instantes olhando a fumaça azul, que ascendia nos movimentos caprichosos, volúveis, coleantes, dum vôo incorreto e arbitrário [...] hesitou alguns momentos, e, finalmente, decidindo-se gritou:

- O senhor conhece?

- Quem? – indaguei surpreendido.

- A tragédia íntima da pedra.

Como eu fizesse não, com a cabeça, ele aproximou-se numa risadinha nervosa começou:

- Eu já o esperava. Quase ninguém a conhece. O senhor vive, com certeza, dominado pela mesma preocupação obcecante que domina, neste momento, o mundo inteiro: a preocupação do dinheiro [...]. Um rico e conceituado negociante da nossa praça olha uma montanha. O que vê? Uma montanha e nada mais. Eu olho essa mesma montanha. O que vejo? Uma montanha e mais: uma montanha e toda a alma da pedra, tecido por tecido, fibra por fibra, toda a alma da pedra, essa alma que é tão humana ou mais humana do que alma humana. Vejo a montanha e toda a tragédia da pedra em seus lances de magnífica dramaticidade. [...]

Querendo um dia encostar os píncaros no azul do céu, precipitou-se num vôo de águia. Mas, em meio, o remígio foi retido violentamente. Teve consciência de sua fraqueza. Esse desastre retalhou o arcabouço liso e limpo de erosões, chanfro e reentrâncias. E, assim, se iniciou a formidável tragédia de sua vida (N. R. *A tragédia da pedra*, 1928)

formação primitiva dos mitos e crenças – dos *tabus* já conceituados por Freud (2012) - transitando entre seus personagens na dramaturgia.

Nas décadas de 50 e 60, o autor passa a explorar, na produção das peças teatrais, não mais o viés apenas psicológico ou mítico, mas também a estrutura trágica – denominadas por Sábato Magaldi (1981) de “tragédias cariocas”. Com a mesma estrutura, o autor compôs os contos, publicados em colunas diárias de jornais, inicialmente no jornal *Última Hora* e, depois, em *O Globo*. Dentre essas publicações, cem contos foram selecionados por Nelson Rodrigues para a publicação do livro “*A vida como ela é...*” (1961).

Os contos relacionam-se com a superfície dos jornais, os personagens criados e as temáticas exploradas migram de um texto para outro: os maridos traídos e aqueles que traíam; as mocinhas ‘frágeis’, com sua dupla personalidade; os obsessivos pela morte: a própria e a dos entes queridos; os pecadores, os honestos que se transformam em pecadores, os pecadores que se redimem; as vizinhas curiosas e invejosas; os primos, os irmãos com o mesmo objeto de desejo – os gêmeos, as gêmeas. Vários personagens são configurados como arquétipos, a partir do estabelecido no inconsciente coletivo, extremamente usufruídos por Nelson Rodrigues.

Vale ressaltar que o conceito de arquétipo aqui explorado constitui um correlato indispensável para a compreensão da ideia do inconsciente coletivo e o conceito é o proposto por Jung (2016), para quem os arquétipos formam um conjunto de “imagens primordiais” configuradas a partir de uma repetição progressiva de uma mesma experiência por várias gerações. “O arquétipo é uma tendência às mesmas representações de um motivo – representações que podem ter inúmeras representações de detalhes – sem perder a sua configuração original” (JUNG, 2016, p. 83).

Jung salienta que inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado, configurado de motivos ou temas que assumem formas preexistentes – os arquétipos – que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência. “O arquétipo é, na realidade, uma tendência instintiva” (JUNG, 2016, p. 83).

Os arquétipos explorados por Nelson Rodrigues se repetem a todo instante em sua obra, assim como aqueles presentes na humanidade desde os primeiros ancestrais humanos, e são trazidos à tona em suas produções literárias – a figura da

esposa dedicada, mas com dupla personalidade; o marido traído; os heróis em derrocada; os irmãos inimigos; a figura do duplo; os mitos; os desejos reprimidos; os desejos eróticos; o desejo da morte - e migram de um conto para o outro, de uma peça à outra, de um conto para uma peça e destes dois gêneros para as crônicas.

Sobre essas migrações e o novo *status* que cada personagem assume ao ser recriado, o crítico Umberto Eco sentencia: “Quando se põem a migrar de um texto para o outro, as personagens ficcionais já adquiriram cidadania no mundo real e se libertaram da história que as criou” (ECO, 1994, p.132). O crítico, provavelmente, falava de personagens que figuravam com as mesmas características, inclusive o mesmo nome; não era esse o caso das personagens rodrigueanas – os nomes são muitos: Margô, Paulo, Alberto, Carlos, Solange, Sandra, Odésio...

Os personagens rodrigueanos não se repetem para se libertarem da história, mas suas características, sim. Muitas vezes, os arquétipos são recriados. E o próprio Nelson Rodrigues, sobre isso, é quem evidencia: “Eu me repito com o maior des pudor, usando uma metáfora 150 vezes e mantendo as mesmas ações e situações em várias peças, romances e crônicas” (RODRIGUES, S. 2012, p. 94); o autor repete-se para salientar os arquétipos escolhidos que figuram constantemente em suas criações.

Com relação às escolhas temáticas e gêneros, o próprio autor justifica:

Minha atração pela reportagem policial foi pelo negócio da morte, pelo pacto de morte. Desde garoto sou fascinado pela morte [...] volta e meia me infiltrava nos velórios. Achava uma coisa fantástica a chama das velas (RODRIGUES, S. 2012, p. 38).

Muitos textos de Nelson Rodrigues exploram a temática da morte. Segundo o autor, os pactos de morte, os casais que tomavam veneno, o marido traído que obrigava a mulher a beber formicida, eram histórias ouvidas ou mesmo vivenciadas em sua infância na Aldeia Campista. Sobre seus textos e suas vivências, Nelson Rodrigues salienta: “O autor dramático não existe como fenômeno de criação individual. O autor é apenas um vago coautor de sua própria peça” (RODRIGUES, S, 2012, p. 99).

As tragédias são compostas como representações de sua interpretação de mundo, somadas às próprias experiências. Em recorte de suas escritas coletadas e

publicadas por sua filha, Sonia Rodrigues, o autor confirma: “Minha biografia está toda refletida na minha obra. Todo autor é autobiográfico. Eu sou. O que acontece na minha obra são variações infinitas do que aconteceu na minha vida” (RODRIGUES, S. 2012, p. 35).

Ruy Castro¹⁷, ao escrever a biografia de Nelson Rodrigues, explicita que se sua narrativa parece um romance é porque não há outra forma de contar a história do autor, adjetivado de Anjo Pornográfico:

Ela é mais trágica e rocambolesca do que qualquer uma de suas histórias, e tão fascinante quanto. É quase inacreditável que o que se vai ler aconteceu de verdade no espaço de uma única vida. (Daí por que quando Nelson morreu em 1980, aos 68 anos, muitos achassem que ele era séculos mais velho) (CASTRO, 1992, p. 7).

Para Castro, Nelson Rodrigues era um homem arrastado por uma espécie de imã demoníaco (seu destino trágico, talvez) para uma realidade ainda mais dramática do que aquela que ele costumava registrar em suas criações. Bentley (1991) é quem registra que toda a tragédia é uma porção da vida de um indivíduo – do sujeito criador, ou de seus semelhantes, estampada em suas criações e recriações. Ainda sobre o gênero, o autor sentencia:

A tragédia não pode ser de um otimismo extremo, pois isso seria subestimar o problema; não pode ser de um pessimismo extremo, pois isto significaria perder a fé do homem. No coração da tragédia está uma luta dialética violenta, na qual a vitória de qualquer das partes é crível (BENTLEY, 1991, p.81).

Esse equilíbrio que nega o otimismo e o pessimismo extremos está na obra rodrigueana, não só nos contos e peças de teatro, mas em todos os textos. Convém salientar que Nelson Rodrigues, como já evidenciado, não compôs apenas com este teor trágico; em todos os gêneros onde transitou, o autor fundiu textos míticos, psicológicos e cômicos, por conta do seu estilo irônico e, muitas vezes, do humor

¹⁷ Ruy Castro, jornalista e escritor, foi contemporâneo de Nelson Rodrigues no *Correio da Manhã*, em 1967. Além disso, para escrever esta biografia, intitulada “O anjo pornográfico”, publicada em 1992, Ruy Castro realizou centenas de entrevistas com pessoas que conheceram intimamente Nelson Rodrigues e sua família. Os dados evidenciados por Castro reconstituíram a história do dramaturgo de uma forma capaz de provocar, segundo Magaldi, risos e lágrimas.

negro. Sua obra é considerada pela crítica, como um tratado mais completo sobre a classe média brasileira. Para Coelho (2004), o dramaturgo é um desbravador, com riqueza vocabular; foi um criador genial de uma época em que o jornalismo era tido como baluarte da transformação.

[...] sua considerável trajetória de mais de meio século nos proporciona a visita, em especial, a um Rio de Janeiro que marcou seu tempo numa condição muito mais próxima da dignidade, uma cidade em que a fábula ocupava, em boa parte, o lugar da concretude da vida e o delírio era um caminho viável para se atingir a essência do ser humano (COELHO, 2004, p. 45).

Os mais de dois mil textos de crônicas, publicados em jornais como *Correio da Manhã* e *O Globo*, nas colunas *Memórias* e *Confissões*, nas décadas de 60 e 70 explicitam a relação de Nelson Rodrigues com seu tempo. Durante as décadas o autor publicaria, nessas colunas, crônicas sobre contexto da sociedade brasileira, sobre particularidades da sua obra – retomando aspectos da composição de seus textos de conto, de teatro e de romance - e, principalmente, sobre a sua história; sua história de vida e as várias histórias de vidas de seu tempo, extraídos de contexto explícito e do inconsciente coletivo – pela reconstrução dos arquétipos.

Luiz Carlos Simon (2006), ao caracterizar o perfil intelectual do cronista contemporâneo, evidencia o caráter da literariedade deste gênero e a necessidade de um perfil híbrido do cronista diante do desafio de se posicionar frente às notícias que o jornal veicula, já que a crônica – como exigência do gênero – reporta-se, na maior parte das composições, aos fatos de seu tempo, noticiados em meios jornalísticos.

O intelectual encontra-se sempre entre a solidão da produção ficcional e o alinhamento do contexto noticiado. Simon estabelece alguns questionamentos. Dentre eles, destacam-se: “Com quais outros motes a notícia divide espaço para a prática do cronista? [...] De qual modo o perfil híbrido do cronista tem auxiliado em sua caracterização como um intelectual contemporâneo?” (SIMON, 2006, p. 161). Logo o próprio autor inicia a resposta:

A crônica que recorre com intensidade ou exclusividade ao componente fictício se diferencia daquela em que sobressai um eu disposto a confessar suas motivações. Não se trata de confundir esta

primeira pessoa que se manifesta no texto - a quem nos referimos como o eu do Cronista – com a figura real do autor, embora essa associação seja até possível por algumas marcas textuais (SIMON, 2006, p. 162).

As crônicas escritas por Nelson Rodrigues são chamadas pelo próprio autor de reminiscências do passado, do presente, do futuro e de várias alucinações; declaração que comprova a classificação estabelecida por Simon (2006) sobre a composição dos textos. Os motes para integrarem a produção do gênero são múltiplos (as recordações do passado, as histórias contadas por amigos, o diálogo com textos literários e textos históricos), atrelados ou não aos desdobramentos variados de notícias.

A problematização que ronda o gênero sobre a relação entre a literatura e o jornalismo é respondida ao se estabelecer que as múltiplas motivações do escritor não se restringem a um único modelo. A notícia e o lirismo podem conviver sem grandes obstáculos – a vida cotidiana, o mundo real e o mundo ficcional.

É possível, assim, incluir Nelson Rodrigues no perfil do intelectual cronista estabelecido por Simon (2006) – para uma realidade que não aceita mais legisladores nem profetas como guias, autores sintonizados com as notícias e com situações do cotidiano e armados com a multiplicidade de estratégias, que vão do humor às reflexões e ao lirismo, apresentam-se para exercerem seu papel de intelectual “sem perder o vigor nem o bonde da história” (SIMON, 2006, p. 167).

Na produção rodrigueana, em cada texto, em cada gênero, é possível destacar alguns fragmentos que irão compor sua estrutura: com a forma e o conteúdo, que evidenciam literariamente o vigor de suas composições. Vale ressaltar, não obstante, que entre as figuras reais do autor Nelson Rodrigues e do possível leitor de suas narrativas literárias, encontra-se a obra, com todos os meandros ficcionais, com enredo, personagens, unidades de tempo, espaço, e, ainda, o sujeito ficcional responsável por contar a sua história – o narrador – que é figura engendrada pelo autor para dar voz ao seu projeto estético.

Desde a *Poética*, de Aristóteles (1996), o estudo das narrativas tem buscado a análise dos elementos que compõem as histórias, que compõem os gêneros literários. E, mesmo a partir da poesia lírica, da epopeia, da tragédia e da comédia, ou do prólogo, do episódio, do êxodo, do canto coral, destacados pelo filósofo, até

os estudos contemporâneos, há uma questão latente e perene: De quem é a voz que conta a história? E, a partir desta questão, outras: de que modo essa voz se relaciona com as outras vozes que compõem a narrativa? De qual perspectiva a voz expõe o enredo? Quais são as relações possíveis entre o autor, o narrador e os personagens?

L. K. Alves (2007) afirma que o narrador tem por tarefa enunciar o discurso como um protagonista da comunicação narrativa. A autora ainda evidencia que, “para além da sua primordial função de mediador da história contada, o narrador realiza intrusões aflorando uma subjetividade que traduz posicionamentos ideológicos e afetivos com inegáveis repercussões pragmáticas e semânticas” (ALVES, 2007, p. 17 e 18). Diante do estatuto e das funções assumidas, o narrador – como entidade fictícia - insere-se no texto de ficção, ressaltando o projeto estético escolhido pelo autor.

A voz que enuncia é a do narrador, criada, porém, pelo escritor em um determinado ponto de vista. Como uma espécie de máscara utilizada pela imaginação, conforme evidencia Moisés (2013), para livremente criar um universo narrativo paralelo ao universo físico,

[...] o ponto de vista serve ao ficcionista para, a um só tempo, esconder e revelar: o disfarce permite a eclosão dos conteúdos profundos da mente do ficcionista, desenvolvidos por meio da imaginação ou nela sedimentados, extravasando percepções que não veriam a luz do dia se o escritor pusesse em cena o eu civil [...] Na realidade, por intermédio das máscaras, ou *personae*, o autor conhece ou busca desvendar, a realidade do mundo, criando um mundo não só análogo como também paralelo, e que ao mesmo tempo lhe acrescenta uma dimensão nova, que o assinala e o completa. [...] O ficcionista, qual demiurgo, recria o mundo e também nos mostra a própria face (MOISÉS, 2013, p 374).

O que, então, se poderia falar sobre o narrador rodrigueano? Como foram constituídos os narradores de Nelson Rodrigues em cada gênero? Quem deu voz às suas histórias? Quem eram os narradores nas crônicas, nos contos, nas peças, nos romances? Como esses narradores conduziram as histórias? Quais são as temáticas exploradas, com qual conteúdo e qual forma?

Dentre as diversas proposições possíveis de análise sobre a extensa obra desse autor, que assumiu ironicamente a propalada condição de *reacionário*, vale destacar o viés da construção do narrador – com diversos aportes teóricos que se sobrepõem para a composição de um narrador híbrido.

1.1 ESCRITURAS PLURAIS: PROPOSIÇÃO DE UM NARRADOR HÍBRIDO

Toda minha primeira infância tem gosto de caju e pitanga. Caju de praia e pitanga brava. Hoje, tenho 54 anos bem sofridos e bem suados (confesso minha idade com cordial descaro) [...] – ainda hoje, quando provo uma pitanga ou um caju contemporâneo, sou raptado por um desses movimentos proustianos, por um desses processos regressivos e fatais. (RODRIGUES, 1993a)

As formas de expressão do narrador têm engendrado diversas teorias que se sustentam diante do posicionamento desse ser ficcional frente às histórias. As análises são consideradas a partir do espaço ocupado pelo narrador na história, e do seu acesso às informações na narrativa – pelo foco narrativo. Esse posicionamento do narrador demarca os elementos que explicitam a diferença da estrutura dos gêneros das narrativas contemporâneas – o ponto de vista que mostra pela cena, pela dramatização, ou narra, com um narrador que vivencia a trama ou apenas a observa; ou ainda, vários focos narrativos sobrepondo-se:

[...] em razão da mobilidade da fantasia criadora, e de todo ficcionista pretender, conscientemente ou não, abarcar o máximo da realidade, não há, no interior de uma obra determinada, pontos de vistas puros ou estanques. Mais de um pode concorrer no enquadramento de uma cena ou situação (MOISÉS, 2013, p. 374).

Para uma análise sobre a composição dos diferentes tipos de narrador, vale considerar que o escritor, pela criação de um mundo paralelo, ficcional, revela histórias e desvela-se. No ato desvelador do mundo, conforme salienta ainda Moisés (2013), o escritor promove a descoberta simultânea do objeto e do sujeito; o ponto de vista e a cosmovisão são associados; o ficcionista, tal como um demiurgo, recria o mundo com diferentes narradores.

Embora Nelson Rodrigues tenha sido sempre evidenciado pela produção das peças teatrais, encenadas centenas de vezes, analisadas por críticos e

pesquisadores, outros mais de dois mil textos configuram sua produção – dentre eles crônicas e contos, publicados, inicialmente, em páginas de jornais.

Com as primeiras crônicas publicadas em *A Manhã* (década de 20)e, depois, *Crítica* (anos 30), jornais fundados pelo pai, Mario Rodrigues, Nelson Rodrigues já inscrevia-se como um autor polemista, de tom irônico. Logo, passou a publicar seus textos em *O Globo*. Na década de 40, o autor assumiu sua condição de dramaturgo.

Entremeio aos seus dezessete textos dramatúrgicos, as crônicas e contos continuavam sendo publicados. Vale lembrar que, em 1951 Nelson Rodrigues passou a assinar uma coluna diária no periódico *Última Hora* com o título *A Vida como ela é...*, com grande repercussão de público. Em 1961, publicava crônicas no *Diário da Noite* e, logo depois, voltou para *O Globo*.

Ainda na década de 60, Nelson Rodrigues organizou uma seleção dos cem melhores contos para publicar *A Vida como ela é...* (1961). Além deste livro, também foram organizados, a partir dos textos já publicados pelo autor, os mencionados na introdução desta pesquisa, *A menina sem estrela: Memórias* (1967), *O óbvio ululante* (1968), *A cabra vadia* (1968), *O reacionário: memórias e confissões* (1977) – todos reeditados e republicados.

Nesses textos todos, foram vários os prismas escolhidos por Nelson Rodrigues para compor os narradores e buscar a verossimilhança para seus projetos estéticos. A composição dos narradores rodrigueanos podem retomar diferentes configurações já exploradas por diversos teóricos, dentre elas destacam-se as propostas por Walter Benjamin (1996), Mikhail Bakhtin (2002), Philippe Lejeune (2008) e Silvano Santiago (2002).

Em ensaio sobre *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1936), Benjamin expõe um percurso histórico da constituição do narrador, que muda a partir das novas configurações sociais. O autor apresenta, inicialmente, o narrador clássico, como aquele que tem senso prático, que pretende ensinar algo – o que pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos e sua narrativa é composta pela exposição de sua vida (BENJAMIN, 1996).

Dentre as crônicas rodrigueanas, reunidas para a obra *O óbvio ululante* (1968), aquelas publicadas em *O Globo* entre 1967 e 1968, é possível identificar esse primeiro estilo de narrador, destacado por Benjamin: Nelson Rodrigues

compõe, em vários textos do livro, um narrador que conta suas experiências e de maneira indireta, em vários textos, quer dar conselhos; são oitenta crônicas, narradas em primeira pessoa, que evidenciam um recorte do painel dos anos 60, com resgate de anos anteriores, para sugerir reflexões e repassar ensinamentos aos leitores.

Da crônica intitulada *Uma paisagem sem ingleses*, faz-se o seguinte recorte:

O sujeito berrou de uma calçada para outra: “Como vai? Como vai?”. Era comigo. E o outro punha no cumprimento toda a ênfase patética de um italiano de anedota. Acenei com dois ou três dedos, e passei adiante. Eis o que eu queria dizer: - quando alguém me pergunta – ‘Como vai?’ – penso nas minhas dívidas. É fatal. [...] minhas dívidas me perseguem e me atropelam por toda a parte. [...] Sempre digo que o adulto não existe; o homem ainda não conseguiu ser adulto, ou melhor: - o que há de adulto, no homem, é a pose. O que vale mesmo é o menino que está enterrado em nossas entranhas. [...] Tenho falado com obsessiva insistência na doença infantil do palavrão, sim, doença que está atacando nossos adultos. [...] Liberte o menino, liberte o moleque. Ponha-os para fora. E os outros, educadores, sacerdotes, psicólogos, compareçam também. Compareçam e vejam como um simples palavrão deflagra na plateia uma tara súbita e jucunda (N. RODRIGUES, 1993b, s/p).¹⁸

Nesta crônica, o narrador conta sobre seu endividamento ao aventurar-se como produtor de cinema e, depois, passa a narrar sobre sua experiência no teatro e a força da reação da plateia; destaca o desprendimento do público, num processo de liberdade e abandono da postura adulta para a regressão à infância do sujeito diante da observação do mundo ficcional. Em toda a obra, a constituição do narrador se dá com o foco narrativo em primeira pessoa, com um “eu” do cronista, extremamente crítico aos acontecimentos históricos, clamando por uma mudança de postura de seus pares sociais, com conselhos sobre diversos temas e posturas.

Outra crônica da obra, intitulada *“Morrer com o ser amado”* (1993), expõe um narrador que direciona seu leitor para uma reflexão sobre a morte – as diferentes formas de morrer – ao retomar as histórias da sua infância, conta sobre sua suposta vida – com o eu do cronista - na Aldeia Campista:

Desculpem, mas volto a minha infância. Tenho usado muito uma imagem, que é a seguinte: - o menino está enterrado no adulto como um sapo de macumba. Nada mais verdadeiro. Esse menino perene,

¹⁸ A primeira edição foi lançada em 1968, os trechos aqui utilizados foram extraídos da 4ª reimpressão, publicada pela Companhia das Letras em 1993.

dos seus sete ou oito anos. E assim qualquer emoção é pretexto para a volta à rua Alegre, à Aldeia Campista. [...] a pouco tempo houve um episódio. Na véspera do Natal, houve um assalto. Era um boteco, na hora de fechar. [...] uma bala estourou a barriga do português. No seu espanto, ergueu-se. Morreu na hora. Morreu sem saber por que o mataram. [...] Um dia saiu no jornal um episódio que assombrou a cidade. Imaginem dois namorados [...]. iam ficar noivos [...] encontraram os dois, perto da Cascatinha e mortos.[...] Um bilhete assinado pelos dois, dizendo: - 'Morremos felizes'. Só. Foi então que eu, ferido de espanto, descobri: - quem nunca desejou morrer com o ser amado, não conhece o amor, não sabe o que é amar (N. RODRIGUES, 1993b, s/p).

Nesta crônica, além da explícita reflexão sobre a morte, duas diferentes formas de morte, acompanhadas pelo narrador ao retomar sua infância e, ora, relembrados, há uma provocação feita ao leitor: há duas formas dramáticas de se morrer: assassinado ao acaso, ou por escolha - por amor. O narrador retoma suas memórias de infância para expor a “necessária” relação entre o amor e o desejo pela morte, como se fosse um ensinamento sobre como amar; essa relação entre o amor e a morte é uma temática muito presente nos textos rodrigueanos.

Mesmo em crônicas que começam evidenciando comemorações, como em *O leque foi um momento*, o narrador explicita o tema do amor e da morte para falar sobre como a vida injeta o passado ao presente:

Outro dia fui ao Chacrinha, na TV Globo. Comigo ia o João Saldanha. O programa elegera, a mim, o maior cronista esportivo de jornal e, ao João, o maior comentarista de TV. (E tínhamos ambos um ar de Prêmio Nobel). Pois bem: - e nunca vi multidão tamanha. Sempre digo que multidão é inumana porque não tem cara. Cara não tem. Mas cheira. Eis a descoberta que fiz no Chacrinha: - a multidão cheira [...] Duas mil pessoas num espaço que daria para quinhentas.[...] Eu e o João Saldanha custamos receber o nosso troféu dos 'melhores do ano' [...]. E tive tempo de ampliar a minha volta proustiana. Por exemplo: - lembrei-me de uma velhinha da minha infância. Havia, em Aldeia Campista, uma casa grande [...]. E lá morava a velhinha. Teria oitenta anos. [...] Quando morreu, a sensação de toda a Aldeia Campista foi a de que não era a primeira vez, de que já morrera outras vezes. [...] Ela se crispara de pudor antigo, e repetiu o grito de sessenta anos atrás. Ninguém entendia aquele apelo erótico que se irradiava de não sei que profundezas. Morreu amada, morreu amando (N. RODRIGUES, 1993b, s/p).

O narrador, com postura de herói, está prestes a receber um prêmio, diante de uma multidão, mas retoma lembranças de sua infância para expor seu sentimento sobre a morte, em devaneios, retirados de seu inconsciente, num deslocamento temporal – um narrador, que está prestes a ser ovacionado diante da multidão, lembra-se de uma senhorinha. Um narrador que se liberta das peias do super-eu, adentra em espaços liderados pelo Id, pelas proposições conceituais freudianas, e transita em diferentes tempos e espaços, com evidências para os vestígios da memória que abarcam realidade e imaginação.

Em outro prisma, com outra configuração e foco narrativo, Benjamin aborda sobre a mudança do narrador concomitante às mudanças das forças produtivas, e salienta dois novos tipos problemáticos de narrador - o narrador do romance – como aquele que não dá mais conselhos por não ter experiências, ser solitário, introspectivo - e o narrador que atua como o jornalista, ou seja, aquele que só transmite a informação pelo narrar, visto que escreve não para narrar a ação da própria experiência, mas o que aconteceu a outros em tal lugar e a tal hora.

Esses narradores benjaminianos – o narrador de romance, introspectivo, e o narrador jornalista, como aquele que transmite, pelo narrar, a experiência alheia – podem ser encontrados nas crônicas e contos escritos por Nelson Rodrigues. Na obra *A vida como ela é...* (1962), o autor reúne os cem melhores contos dentre aqueles publicados diariamente no jornal *Última Hora* entre 1952 a 1962. O conto de número 1 chama-se *O Inferno* e, logo no início, é possível se perceber a presença do narrador jornalista:

Quando ela disse que tinha um filho, um garoto, já de 12 anos, Romualdo caiu das nuvens:

- Filho?
- Você não sabia?

Foi enfático:

- Nem desconfiava. [...]

Ele foi então gentilíssimo. Disse que ela não parecia mãe de ninguém e muito menos de um garoto, quase rapaz. E, na verdade, a idade do menino o espantara. Lucília, com seu tipo frágil e pequeno, o ar de menina, um que de infantil nos olhos [...]. Foi, porém, bastante hábil e educado para dissimular o desconforto e bastante cínico para fazer a seguinte promessa:

- Vou ser para ele um segundo pai!

(N. RODRIGUES, *A vida como ela é...*, 2012, p. 11).¹⁹

¹⁹ A obra foi publicação em 1962, os trechos ilustrativos foram extraídos da nova edição, publicada em 2012, pela Editora Nova Fronteira.

Vale salientar que os contos rodrigueanos, apesar de apresentarem os elementos da estrutura básica, com a situação inicial - apresentação do cenário, dos personagens - o conflito, o clímax e o desfecho, possuem uma sequência que os aproxima da organização de peças teatrais; como se estivessem divididos em atos, inclusive com subtítulos que dão um novo ritmo ao texto. A sequência do conto *O Inferno* possui quatro subtítulos – *O filho*, *História de amor*, *O abandono* e *A volta*; em cada trecho há uma nova situação e um novo desfecho que se complementa com o próximo subtítulo – com um foco narrativo evidenciado pelo narrador jornalista benjaminiano:

O filho

Entraram numa sorveteria. Depois de sentados e servidos, ela foi tomando o sorvete e explicando.

- O Odésio não pode saber. Nem desconfiar.

[...]

- Ora, Romualdo, tem dó! Você se esquece que é casado, que vive com outra, que tem filhos, esquece?

- Realmente.

Eram seis horas quando Romualdo a largou num ônibus apinhadíssimo [...]

A opinião, o julgamento do garoto era a coisa que mais a impressionava no mundo. Temia-o mais do que o Juízo Final. Ao mesmo tempo tinha loucura por Romualdo e a vida sem ele seria de uma monotonia medonha. Pendurada no ônibus, gemeu interiormente.

- Oh! Meu Deus do Céu!

História de amor

Então começou a mais doce, a mais sofrida história de amor. Voltava, dos seus encontros com Romualdo, em sobressalto. O filho estava sempre na rua, jogando bola ou em brincadeiras turbulentas com os amigos da sua idade. Uma vez deu um chute, e com tanta infelicidade, que a unha do dedo grande do pé saltou longe. O negócio inflamou; e Lucília, quando chegou de uma entrevista amorosa, tomou-se de vergonha e remorso. [...]

No dia seguinte, Lucília apareceu triste. Suspirava:

- Que vida!

Romualdo acabou se enfezando [...]

Foi brutal:

- Ora, Lucília, ora! No mínimo, você está querendo que eu deixe minha mulher! Sou capaz de apostar!

[...]

- Mulheres é que não faltam, inclusive a minha!

Podia haver pontapé mais claro, mais insofismável, mais absoluto? Saiu para nunca mais.

O abandono

[...] Durante dias, Lucília, numa tristeza obtusa, esperou um telefonema, um bilhete, um recado. Nada. [...] fora de si, encerrava-se no quarto, ficava horas, de braços, na cama, chorando.

[...]

- Não fique assim, mamãe! Não chores mais!

Certa vez, na rua, o garoto ouviu dizer que dizer que não se nega nada a quem está morrendo, a quem vai morrer. [...]

- Ele volta, mamãe! Volta, sim! Juro por Deus!

A volta

Romualdo estava, no poste, esperando o ônibus. O garoto desconhecido aproximou-se e disse que era filho de d. Lucília e falou mais:

- Volta para minha mãe. É meu último pedido.

Romualdo não entendeu. Ou só entendeu quando o menino se atirou debaixo de um ônibus que passava a toda velocidade. A morte foi instantânea. [...] Voltava, sim. E continuou voltando, escravo do “último pedido” de uma criança [...] (RODRIGUES, 2012, p. 11- 15).

Mesmo com a mudança do foco narrativo, Nelson Rodrigues compõe a história com uma estrutura que é recorrente em toda sua obra – a morte como clímax e desfecho. Desde as sociedades antigas, marcadas pela predominância da vida em comunidade, os rituais de nascimento, casamento e morte sempre foram demarcados por cerimônias de amparo ao acontecimento. E a morte, metaforicamente, sempre pode ser compreendida como clímax, já que simbolicamente sempre fora antecedida por diversos tipos de perda. “O nascimento já é a primeira morte, a primeira perda: o rompido o cordão umbilical, a simbiose do feto no útero materno é substituída pelo enfrentamento do novo ambiente” (ARANHA e MARTINS, 2009, p.102).

Depois disso, o ser humano segue com diversas mortes metafóricas – desde criança até a fase adulta, e na velhice, o sujeito percebe as mudanças nos relacionamentos familiares e as novas estruturas que vai assumindo no transcorrer da vida. Todas essas perdas se configuraram como um dos motes preferidos de Nelson Rodrigues e a diferença entre os gêneros pelos quais o autor transitou vem explicitada, não pelo conteúdo – explorado em peças, em crônicas, em romances e contos – mas pela forma: pelo uso do foco narrativo, pela construção do narrador.

Há, no entanto, uma questão latente: é, de fato, o narrador jornalista – benjaminiano - quem narra o conto *O inferno*? Em terceira pessoa, o narrador não faz parte da ação, não é personagem e, embora o conto tenha um ritmo parecido com textos de teatro, como se fosse dividido em atos, não são os personagens que revelam as informações sobre si mesmos, como num texto dramático, nem uns falam sobre as características dos outros; o narrador é quem acompanha o enredo de maneira paralela e dá ao leitor todas as pistas sobre os personagens e a sequência da história.

Para responder, então, a questão de maneira mais abrangente, vale ressaltar os estudos de Silvano Santiago (2002), que em seu ensaio sobre *O narrador pós-moderno*, retoma algumas reflexões benjaminianas sobre a configuração do narrador e, a partir da análise dos contos de Edilberto Coutinho, expõe o seguinte questionamento - “Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê?” (SANTIAGO, 2002, p. 44). O narrador é aquele que narra ações vivenciadas, ou é aquele que narra os conhecimentos a partir do que observou?

Santiago logo evidencia que as duas possibilidades de se narrar um texto são possíveis, mas que não se trata de uma opção. No primeiro caso, o narrador que narra sua vivência, expressa a experiência de uma ação; já aquele que passa uma informação sobre outra pessoa, faz o relato a partir da observação do outro. Pode-se narrar, assim, uma ação de dentro dela, ou de fora dela. A autenticidade, nesse contexto, também é explorada pelos conceitos de Santiago.

Quando a ação é narrada pela vivência do autor, não se questiona a autenticidade do conteúdo; no segundo caso, é discutível falar de autenticidade da experiência e do relato porque o que se transmite é uma informação obtida a partir da observação de um terceiro. O que está em questão, então, é a noção de autenticidade. Será sempre o saber humano em decorrência da experiência concreta de uma ação, ou o saber poderá existir de uma forma exterior a essa experiência concreta de uma ação?

Enquanto Benjamin critica o narrador com postura de jornalista – por entender que a narrativa não deve ser como uma informação ou um relatório, já que é preciso mergulhar o conteúdo na vida do narrador, para depois retirá-lo dele, Santiago salienta que, à medida que a sociedade se moderniza, torna-se mais e mais difícil o diálogo enquanto troca de opiniões sobre ações que foram vivenciadas.

Para Santiago (2002, p. 45), o narrador pós-moderno, exposto em sua primeira hipótese de trabalho, “é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante a de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada [...]”(SANTIAGO, 2002, p.45). É o distanciamento, o narrar pela observação que forma o narrador pós-moderno, com um movimento denominado de rechaço²⁰: o observador, como se tivesse uma capacidade elástica para visitar e revisitar a ação, retorna ao seu espaço, depois de coletar as informações, e narra sua história.

Dessa forma, com uma “segunda hipótese de trabalho”, Santiago agrega o seguinte conceito ao narrador pós-moderno: “é o que transmite uma ‘sabedoria’ que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência” (SANTIAGO, 2002, p.46). Assim, esse narrador que é puro ficcionista - tem de dar autenticidade a uma ação a partir da verossimilhança - como um produto da lógica interna do relato, evidenciando sua sabedoria pela convivência em sociedade.

Nesse prisma, devem se retomar os postulados de Freud (2011), já mencionados nesta pesquisa, sobre as relações dos estudos da psicologia individual e da psicologia social; no convívio social, a observação do “outro” é que figura como um modelo de criação para o ficcionista. Desde os povos primitivos, o instinto social sempre conduziu a vida do sujeito; as proibições, os desejos reprimidos, os tabus, são armazenados no inconsciente do ser, para serem retomados em determinadas situações. O escritor pode usufruir dessas percepções para a criação de seu mundo ficcional, pela incomunicabilidade no mundo real, optando por diferentes conteúdos e formas.

Santiago, a partir dessas reflexões sobre os diferentes narradores, explicita que, nos contos, a razão e a finalidade do olhar lançado ao outro não se dão à primeira vista, porque se trata de um diálogo textual, um diálogo literário que, paradoxalmente, fica aquém ou além das palavras. Para o autor, a ficção existe para falar dessa incomunicabilidade de experiências: da experiência do narrador e a do

²⁰ Santiago (2002) usa o termo para se referir ao narrador que olha para se informar, diferente daquele que narra a partir da própria experiência: “É o movimento de rechaço e de distanciamento que torna o narrador pós-moderno”. (SANTIAGO, 2002, p. 45). A proposição do termo não se dá no sentido de repúdio, mas sim como um movimento reflexo de um corpo elástico, que ao ser arremessado contra o outro, volta para o ponto de onde havia partido. O narrador observa as ações com distanciamento, visita e revisita o tempo e o espaço em que irá propor a narrativa, os investiga e usufruindo do movimento de rechaço, constrói a narrativa.

personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação textual – como uma ponte, feita de palavras (SANTIAGO, 2002).

Por fim, Santiago evidencia a nova condição do homem pós-moderno – a história não é mais vislumbrada em continuidade entre a vivência do mais experiente e a do menos, em virtude da incomunicabilidade da experiência entre as diferentes gerações. As narrativas contemporâneas são, por definição, quebradas. Sempre a recomençar. “O olhar pós-moderno (em nada camuflado, apenas enigmático) olha nos olhos do sol. Volta-se para a luz, o prazer, a alegria, o riso, e assim por diante, com todas as variantes do hedonismo dionisíaco” (SANTIAGO, 2002, p.58). O espetáculo da vida torna a ação representação. O narrador pós-moderno narra ações ensaiadas que existem num lugar e num tempo em que lhes é possível existir, o espaço e o tempo da ficção.

Essas ações podem ser destacadas em vários dos cem contos de *A vida como ela é...* (2012). Em alguns textos, o foco narrativo expressa a experiência de uma ação, por evidências da construção de personagens arquetípos, enquanto em outros o relato se dá pela observação. O narrador rodrigueano extrai a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador, narrando o espetáculo a que assiste, com distanciamento, pelo movimento de rechaço como o explicitado no conto de número 93 - um narrador pós-moderno - *O grande viúvo*:

Na volta do cemitério, ele falou para a família:

- Bem. Quero que vocês saibam o seguinte: minha mulher morreu e eu vou também morrer.

Houve, em torno, um espanto mudo. Os parentes entreolharam-se. O pai do viúvo ergueu-se:

- Calma, meu filho, calma!

Jair virou-se violento:

- Calma porque a mulher é minha e não sua. [...]

Ninguém disse nada e vamos e venhamos: é muito difícil argumentar contra o desespero. E quando Jair passou, imerso na viuvez, a caminho do andar superior, os presentes o acompanharam com o olhar, esmagados de tanta dor. Ele subiu, lentamente, a escada e foi trancar-se, no quarto.

[...]

A dor

Quinze dias depois, porém, o viúvo estava tão desesperado como no primeiro momento. Não se podia dar um passo naquela casa, que não se esbarrasse, que não se tropeçasse num retrato, numa lembrança da morta. E mais: sabia-se, por indiscrição da arrumadeira, que Jair dormia, todas as noites, com vestidos,

camisolas, pijamas da esposa. [...] O próprio pai já não sabia o que dizer, que pensar. Começou a rosar que o filho estava lelé. [...] Dalila era muito mais amada morta do que viva. O próprio Jair acabou sentindo orgulho, uma certa vaidade, dessa dor que não arrefecia (N. RODRIGUES, *A vida como ela é...*, 2012, p. 457- 459).

Diante do desespero do protagonista, a família resolve tomar uma atitude para acabar com a admiração de Jair por Dalila e, não vendo outra saída, resolvem caluniar a mulher, arranjando-lhe um amante. O conto, então segue com outros trechos denominados *O outro* - que expõe a mentira - e *A revelação* -com o clímax e o desfecho - como se fossem novos atos para a sequência textual. Jair insiste em saber o nome do amante e, como ninguém havia pensado nesse detalhe, de súbito apontam para um primo. O conto termina com Jair surpreendendo a todos os parentes: “Graças por ter encontrado quem possa falar de Dalila, comigo, de igual para igual! Agarra o primo em pânico: - Diz para esses cabeças de bagre se ela foi ou não a melhor mulher do mundo?” (N. RODRIGUES, *A vida como ela é...*, 2012, p. 459).

O narrador observador, entre os diálogos dos personagens, visita e revisita a ação, retorna ao seu espaço, depois transmite uma ‘sabedoria’, mesmo com teor irônico, decorrente da sua observação, alheia a sua vivência; em seu parecer de observador sentencia que a personagem era muito mais importante morta do que viva.

Os textos de Nelson Rodrigues ora são narrados em primeira pessoa em tom confessional, ora narrados em terceira pessoa, com distanciamento e “lições” que expõem sabedoria em teor irônico, como o conto explicitado acima. Ora, ainda, com ações expostas pelos discursos dos personagens, em textos que o escritor compôs como dramaturgo.

A distinção entre os conceitos dos narradores benjaminianos, do narrador clássico, do narrador do romance e o jornalista, com o conceito de narrador pós-moderno de Santiago evidencia, porém, outra reflexão necessária – aquela que diferencia o autor do narrador na contemporaneidade. O conceito pode ser evocado pela acepção do *Dicionário de Termos Literários*: “o autor [...] redige histórias fictícias para o desfrute e o aprimoramento do leitor; o narrador é o contador das

histórias, espécie de *alter ego* ao qual o escritor transfere a incumbência de narrar” (MOISÉS, 2013, p. 373).

O autor cria um mundo paralelo e, a partir do narrador, expressa suas percepções de mundo. O “eu” do narrador, não se confunde com o “eu” do escritor – a menos que o foco narrativo seja constituído sem a distância necessária, com a intenção de fusão entre ambos. Conforme salienta Moisés, o ponto de vista pertence ao narrador mais do que ao autor; no entanto, a distância entre os dois pode ser reduzida ou inexistente, sem que haja comprometimento do aspecto literário do texto.

Sobre essa aproximação entre escritor e narrador, Bakhtin (2000) salienta que a coincidência entre a pessoa que produz o discurso e a pessoa que fala, não limita a distinção existente dentro do todo artístico e o mundo real. Para o autor:

O homem, na arte, é um homem considerado em sua integridade [...] seu corpo exterior configura-se como um componente esteticamente significativa e o mundo das coisas constitui-se no ambiente do corpo exterior, [...] de um lado, o homem exterior em seu valor plástico-pictorial e, de outro, ao mundo ao qual ele está ligado e com o qual entra em combinação estética, são transcendentem à sua possível autoconsciência, ao seu ‘eu para mim’, à sua consciência viva e capaz de vivenciar (BAKHTIN, 2000, p. 115).

Nesse mesmo sentido, Bakhtin declara serem alguns gêneros literários, como os da biografia e autobiografia, formas que transcendem o espaço real e o ficcional, mediante os quais se pode objetivar a vida real num plano artístico. Os elementos autobiográficos, dentro da obra, “podem variar ao infinito e relacionar-se seja com a confissão, seja com a exposição prática, puramente objetiva que expõe um ato (ato cognitivo, especulativo, político, prático, etc.)” (BAKHTIN, 2000, p. 166). Porém, eles só despertam interesse quando evidenciam valores compartilhados pela vida e pela arte.

Bakhtin ressalta que na recordação do passado, há uma atividade transfiguradora do autor; o outro instalado na consciência do autor – que é resgatado, numa exotopia - é muito ativo e marca o tom dos valores em que se efetua a evocação de si mesmo: “a vida interior – sobre a qual o domínio do outro exerce sua tensão – tornou-se, claro, impossível, e é aí que é travado o combate contra o outro, para libertar o meu *eu-para-mim* em toda a sua pureza” - é o outro

que também poderia tornar-se o duplo usurpador. “A memória do passado é submetida a um processo estético, a memória do futuro é sempre de ordem moral.” (BAKHTIN, 2000, p. 167).

Sobre esse mesmo viés, Pavis (2011) evidencia que o duplo perfeito se realiza no sócio; o duplo é frequentemente um irmão inimigo, um *alter ego*, executor de serviços sujos; configura-se entre a identidade e a alteridade. Pavis salienta que “O teatro recorre amplamente a ele, pois, devido a sua natureza de arte da representação, ele sempre mostra o autor e sua personagem, o mundo representado e suas representações, os signos concomitantemente referenciais” (PAVIS, 2011, p. 119). Os signos referenciais constituem um duplo, porque imitam ou falam do mundo, e ainda podem ser auto-referenciais, por remeterem a si próprios – mesmo como objeto estético.

Essas considerações inferem a uma interpretação do homem, na literatura, como possuidor de uma natureza dupla, em metamorfose. Para Pierre Brunel, a arte “tem a vocação de pôr em cena o duplo, invalidando o princípio da identidade, o que é uno é também múltiplo” (BRUNEL, 2000, p. 262). Assim, o narrador pode assumir a posição do duplo usurpador, o *alter ego* de seu autor, que numa metamorfose, promove o abandono progressivo da unidade da consciência, da identidade una do sujeito, inserido num processo de construção da alteridade; um autor com tipo biográfico.

Bakhtin ainda evidencia características de dois tipos biográficos básicos segundo os quais se estabelecem a consciência dos valores e a estruturação do mundo, no mundo ficcional “de acordo com a amplitude do mundo biográfico (a dimensão do contexto dos valores que podem ser percebidos na consciência) e da autoridade que marca a alteridade” (BAKHTIN, 2000, p.169). O autor destaca as particularidades do primeiro tipo – com valores biográficos que assinalam a aventura heroica, com o qual se encontram: a vontade de ser herói, de ter importância no mundo dos outros, a vontade de ser amado e a vontade de viver o acontecer romanesco, a diversidade da vida interior e exterior. Essa primeira forma de narrador contém a aspiração de glória que organiza a vida do herói, e é a glória que organiza a narrativa de sua vida.

O amor é o segundo aspecto dos valores biográficos do primeiro tipo: o amor determina-lhes a tensão emocional na medida em que pensa e condensa os detalhes internos e externos dessa vida.

É quando o processo da vida é percebido como valor, quando se enche de conteúdo, que o caráter do acontecimento romanesco se alinha na série de fatos que asseguram a realização dos valores do dado implicada pelo conteúdo de uma vida em devir [...] trata-se, pura e simplesmente, de interpretar a vida como um valor romanesco e livre de qualquer responsabilidade no acontecimento único da existência (BAKHTIN, 2000, p. 171 - 173).

Em relação ao segundo tipo, (sócio-doméstico), pode-se afirmar que, segundo Bakhtin, a história não é uma força organizadora da vida; a humanidade dos outros de que participa e na qual se situa a vida do herói é dada por um ângulo não mais histórico (a humanidade da história) e sim social (a humanidade social). Os valores sociais organizam a vida privada, em seus pormenores rotineiros. Nesse tipo biográfico o que predomina é o elemento descritivo – o apego às coisas e as pessoas comuns. “O amor, com contexto de valores da biografia social, passa por metamorfoses” (BAKHTIN, 2000, p. 176).

Tal como ocorre na crônica, de número 60, da obra *O reacionário: memórias e confissões*, publicada pela primeira vez em 1973, em *O Globo*, quando Nelson Rodrigues narra um fato pitoresco:

Era em 70. Imaginem vocês que no último amistoso Brasil e Inglaterra voei para o Estádio Mario Filho. Geralmente nas partidas internacionais sou o primeiro a chegar. Mas não sei o que houve e me atrasei. [...] Entro na fila [...] diante de mim estava uma jovem senhora. [...] Não gostei daquela desconhecida que ficava entre mim e o jogo. [...] - “Temos muito que falar, Dr. Nelson, muito que falar.” – “Sobre que assunto?”. Ela responde, sôfrega: - “Preciso de sua orientação, Dr. Nelson. O senhor vai decidir a minha vida.” – “Como decidir a sua vida, se eu a vejo pela primeira vez? Nem sei quem é a senhora”. Diz patética: - “Minha vida é um romance.” Entramos no elevador, quero ficar de costas, mas ela me puxa pelo paletó: - “Dr. Nelson, o senhor escreveu, não sei quando, uma frase que eu adorei. Aquela: - ‘A pior forma de solidão é a companhia de um paulista.’” [...] Disse uma frase que resumia tudo: - “Meu marido não fala” [...] “Como é que vou fugir dessa cavalheira?” [...] Está vendo, minha senhora? A bola não entrou. E sabe por quê? Por sua causa, minha senhora. Será que a senhora não tem desconfiômetro?” Mas ela falava o tempo todo. [...] Estou acuado. Continua a admirável senhora: - “O senhor tem que me dar uma orientação. Acha que eu devo ir ao psicanalista?” No meu desespero já não sei se o Brasil está jogando contra a Inglaterra, com o Manufatura. [...] Não respondi. Tive vontade de me sentar no meio-fio e começar a chorar (N. RODRIGUES, 2008, p. 331).

Várias crônicas desta mesma obra exploram causos, e com humor irônico põem em evidência os valores sociais que organizavam a vida privada, em seus pormenores rotineiros. Nelson Rodrigues vale-se de detalhes para os elementos descritivos – sonda as coisas e as pessoas comuns para compor as narrativas, interpretando a vida, o contexto, de forma livre de um acontecimento único da existência, como proposto por Bakhtin, o processo interpretado como valor, o conteúdo de um vida em devir.

Em outro viés, o pesquisador francês, Philippe Lejeune, produz no final do século XX, uma discussão sobre autobiografia com um conceito que ele denominou de *O pacto autobiográfico*. Para Lejeune (2008), a autobiografia, numa acepção clássica poderia ser definida como a narrativa em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, com focalização para a história de sua personalidade.

Mas, a percepção deste foco pode se dar, de maneira implícita, a partir de três elementos: o autor, o narrador e a personagem. O narrador e o personagem são as figuras evidenciadas pelo sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado. Já o autor, representado na margem do texto por seu nome, pode ser o referente ao qual remete, por força do *pacto autobiográfico*, o sujeito da enunciação (LEJEUNE, 2008).

Nesse sentido, Nelson Rodrigues também compôs, com relatos que traziam a análise de sua própria existência, nem sempre explicitada, em marcações autobiográficas. Como na crônica de número 16, da obra *A menina sem estrelas*.

Eu durmo, mas a úlcera nunca. Está sempre em vigília. Espera, com maligna paciência, que passe a ação do leite, das papinhas, do biscoito sem sal e sem açúcar. E, quando o estômago esvazia, ei-la que se devora a si mesma. Quase toda a madrugada a coisa se repete. Acordo, às três, quatro da manhã, com fogo nas entranhas. Saio da cama: vou tropeçando nas portas, esbarrando nas mesas e cadeiras. Na cozinha está um prato de mingau coberto com outro pano. E a papa hedionda vai, pouco a pouco, pacificando a danação da úlcera (N. RODRIGUES, 1993a, s/p).²¹

Não há, na crônica, a exposição do nome do autor, mas o *pacto autobiográfico*, proposto por Lejeune, seria a intenção de honrar a assinatura do

²¹ A primeira edição foi publicada em 1967.

autor a partir dos critérios textuais; a confirmação, no texto, da identidade que remete ao autor – inscrito na capa do livro. Nessa proposição, a classificação não estaria apenas no narrador, como evidenciou Bakhtin, mas também no gênero textual. Lejeune aponta para a ficção autobiográfica e, para isso, resgata a diferença entre as categorias de memórias, biografia, romance pessoal, poema autobiográfico, diário, auto-retrato ou ensaio. Para o ensaísta francês, o autor de uma obra estabelece um contrato com o leitor, que será comprovado ou refutado; e o gênero é que irá contribuir para a análise dos elementos no texto e a identificação dos papéis do autor, narrador e personagem. Assim, vale salientar que,

[...] se a identidade não for afirmada (caso da ficção) o leitor procurará estabelecer semelhanças, apesar do que diz o autor; se for afirmada (caso da autobiografia), a tendência será buscar as diferenças (erros, deformações etc.). Diante de uma narrativa de aspecto autobiográfico, a tendência do leitor é, frequentemente, agir como um cão de caça, isto é, procurar as rupturas do contrato (qualquer que seja ele). Daí nasceu o mito do romance 'mais verdadeiro' que a autobiografia: sempre se considera mais verdadeiro e mais profundo o que se descobriu através do texto (LEJEUNE, 2008, p 27).

A úlcera apontada pelo narrador, de maneira lírica, é uma marcação do pacto; já que o leitor rodrigueano poderia confirmar as condições de saúde do escritor. A identidade do narrador, a do personagem e a do autor podem se dar basicamente de duas maneiras: implicitamente, quando o narrador assume compromissos com o leitor, comportando-se como se fosse o autor, ou de modo patente, quando o narrador-personagem assume o nome do autor impresso na capa.

Na obra *Nelson Rodrigues, por ele mesmo* (2012), sua filha, Sonia Rodrigues, apresenta um roteiro de leitura que relaciona vida e obra do autor. No percurso do texto há a citação de recortes de escrita que marcaram a expressão da obra toda de Nelson Rodrigues. Dentre os recortes, destaca-se um em que o autor fala, de forma metafórica, do caráter autobiográfico de sua produção: “Minha inspiração é a soma de todas as vidas que tive, através de todas as eras, todas as idades” (RODRIGUES, S., 2012, p. 251).

Embora o autor tenha se referido ao viés autobiográfico de maneira abrangente, confirmando os postulados de Freud (2011), sobre a formação do inconsciente coletivo do escritor criativo, caráter que se dá, mesmo de maneira

indireta, a toda obra de ficção – é possível evidenciar textos, especialmente nas crônicas, em que as marcações autobiográficas se configuram pelo processo textual, de forma explícita. É o que se pode observar na crônica de número 40, da obra *A menina sem estrelas*:

Se me perguntarem quando é que comecei a ser Nelson Rodrigues, eu diria que foi na Escola Prudente de Moraes, na Tijuca. Eu estava, se não me engano, no quarto ano primário. A escola ficava perto do Hospital Evangélico. E, um dia, houve, na aula, um concurso de composições. Geralmente, escrevíamos sobre vacas de estampa. Desta vez, porém, a professora deu-nos liberdade de assunto. E houve, ali, entre meninos e meninas, uma furiosa competição. [...] ganharam dois alunos: eu e outro garoto. [...] O meu rival escrevera sobre um rajá, que passeava num elefante. [...] Minha composição era todo um gesto de amor desesperado. Eu escrevia para a professora, isto é, para o ser amado. E me lembro de que começava assim: - “A madrugada, raiava sanguínea e fresca”. Confesso que fiz o plágio com segredo terror. E se a professora gritasse: - “Esse ‘sanguínea e fresca’ é do Raimundo Correia?” Seria humilhação feroz, a vergonha total. As meninas já me chamavam de maluco. E que diriam elas se eu fosse pilhado saqueando o pobre soneto? (N. RODRIGUES, 1993a, s/p).

Nelson Rodrigues perfazendo-se escritor, a partir de fatos pitorescos, expõe suas lembranças da infância para compor seu narrador – como o seu *alter ego*. A fruição do texto é assegurada pelos arranjos autobiográficos do narrador, que põem em voga a figura do duplo usurpador - o outro instalado na consciência do autor, que é resgatado para compor esse narrador. Nelson Rodrigues expõe um mundo ficcional, com suas representações a partir de signos referenciais, que invalidam o princípio da identidade, pela multiplicidade de significados, numa composição literária plural, destacada pelo próprio autor como reminiscências do passado, do presente, do futuro e de várias alucinações.

O autor transitou por vários gêneros, e migrou de uma estrutura narrativa para outra com diferentes focos narrativos que foram compondo seu narrador – seu *alter ego*, aquele que o representaria para contar suas histórias e interagir com seus leitores, o duplo rodrigueano. Para uma reflexão sobre a composição deste duplo seriam necessárias as seguintes questões: teria a obra do autor a predominância do narrador clássico, destacado por Benjamim – como aquele que quer ensinar algo ao leitor, com ensinamentos morais? Ou teria a obra rodrigueana a predominância de um narrador solitário, introspectivo – como o narrador do romance? O escritor teria

optado pela construção um narrador jornalista, espectador? Ou seria, ainda, um narrador pós-moderno – como aquele evidenciado por Santiago – que narra de forma fragmentada, com os meandros do hedonismo dionisíaco e o movimento de rechaço – para a composição do foco narrativo, escolhido como predominante na obra rodrigueana?

E, ainda: somadas às teorias de Benjamin e Santiago, poderiam ser acrescentados os aspectos autobiográficos propostos por Bakhtin e aqueles do *pacto autobiográfico*, com marcas textuais implícitas e explícitas, pela proposição de Lejeune?

Nelson Rodrigues, como observador, jornalista, cronista, romancista dramaturgo, sempre usufruiu de sua capacidade elástica para visitar e revisitar a ação, retornar ao seu espaço, depois de coletar as informações, e narrar suas histórias com evidência para suas memórias, experiências vivenciadas, ou mesmo inventadas; com desejos reprimidos e armazenados em seu inconsciente – em seus devaneios. Assim, é possível constatar que o narrador rodrigueano metamorfoseia-se, de forma múltipla e polissêmica, por todas essas proposições teóricas, com composições de focos narrativos diversos. As intrusões dos diversos aportes teóricos, com diferentes formas de intermediar as histórias contadas por Nelson Rodrigues, compõem – assim - um narrador híbrido.

Essa asserção – de um narrador híbrido - que transita em várias teorias, com variadas configurações, tem por proposição fazer referência ao termo que fora retirado dos discursos bioligísticos e cunhado, inicialmente, por Bakhtin para caracterizar a coexistência de linguagens cultas e populares num mesmo discurso. Logo a expressão passaria a figurar juntamente com os termos hibridismo e hibridização, pareados aos processos de heterogeneidade com seus conceitos bem explicitados no livro *Conceitos de literatura e cultura* (2012), organizado por Eurídice Figueiredo.

Nesta mesma obra, Stelamaris Coser publica um artigo no qual menciona os principais responsáveis pela conceituação e divulgação sobre o híbrido. Para Coser,

Homi Bhabha provou ser um dos responsáveis pela divulgação do conceito de híbrido na comunidade acadêmica de língua inglesa. Partindo de Bakhtin, Freud, Lacan, Derrida e Foucault para analisar o jogo de poder e o encontro entre o colonizador e colonizado, Bhabha abandona a visão de sociedade e de cultura entrincheirada em dicotomias e posições antagônicas para defender um *terceiro*

espaçoambivalente e fluído onde identidades e relações seriam construídas (COSER, 2012, p. 173).

O terceiro espaço é salientado por Homi Bhabha (2010) como o entre-lugar por fornecer um espaço para a elaboração de estratégias de significação que dão condições a elaboração de novos signos – com vistas à resignificação de sociedade. Bhabha afirma que “é na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados” (BHABHA, 2010, p. 20).

Nelson Rodrigues sente-se no entre-lugar, está e não está no Rio de Janeiro; está e não está mais na Aldeia Campista; narra, pela voz de seu narrador híbrido, questões que demarcam seu contexto, mas suas narrativas estão sempre voltadas a resgates de sua infância. A crônica *Pirâmides e biscoitos*, da obra *O óbvio ululante: primeiras confissões* (1993), bem evidencia a condição de um autor que se encontra no entre-lugar, mas assume o *pacto autobiográfico* e, com seu narrador híbrido expõe sua história.

Bem me lembro da primeira vez que fui ao cinema. 1916. Eu era um garoto de seis anos, e tudo me espantava. [...] Também me vejo na calçada da rua Alegre. Os mesmos seis anos. Era pequenino e cabeçudo como um anão de Velásquez. E me fascinava ir de uma esquina a outra esquina, sempre pelo meio-fio. [...] Preciso agora explicar que toda essa ternura antiga me veio, outro dia, num boteco. Um pau-d'água está resmungando [...] instalou em mim todo o apelo da Belle Époque. Parto em casa, velório em casa, escarradeira na sala, bronquite das tias – todo esse conjunto de relações era o Rio de Janeiro de Machado de Assis, de Pinheiro Machado, de Rui Barbosa (N. RODRIGUES, 1993b, s/p).

Nelson Rodrigues conta, pela voz do ‘eu do cronista’, suas histórias entremeadas de memórias, de alucinações de lembranças da infância; dialoga com outros escritores, evidencia costumes vivenciados na infância e na vida adulta, num ir e vir entre espaços e interstícios de tempos diferentes; o autor, de fato, assume seu entre-lugar e se perfaz um escritor plural, em composições híbridas, com um narrador híbrido.

A configuração semântica, entretanto, escolhida para essa demarcação rodrigueana é aquela proposta por Canclini (2003) que prevê a hibridação como os processos socioculturais nos quais “estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2003, p. 19).

Híbrido, nessa acepção, é, então, o narrador que provoca as múltiplas alianças teóricas – entre o narrador clássico, com a função de herói, que narra suas experiências; o narrador com postura de jornalista, aquele que narra apenas assistindo e comentando as ações vividas por outrem; ou o narrador pós-moderno, aquele que extrai a si da ação narrada, num movimento de rechaço, e evidencia sua sabedoria a partir das ações observadas.

O narrador híbrido rodrigueano pode ser entendido a partir das proposições de Bakhtin e Lejeune, e intermedeia as relações entre a pessoa que produz o discurso – o autor – e o seu leitor, como entidade fictícia – configura-se como o alter ego - ao ressaltar, no texto literário, o projeto estético composto pelo escritor criativo.

É, por fim, pertinente o destaque que se dará na sequência desta pesquisa, sobre em que medida as histórias de Nelson Rodrigues focalizam a sua alteridade, a sua condição dupla representada pela figura do narrador híbrido, que se configura emoldurado pelo dever do sujeito autor/narrador e pela recriação dos textos literários em processos inter e intratextuais, com a combinação de figuras arquetípicas que compõem suas narrativas.

2 REMINISCÊNCIAS NELSONRODRIGUEANAS: A ESCRITA DAS CRÔNICAS

Todos nós temos histórias que
encheriam uma biblioteca;
qualquer um pode fazer três mil
volumes sobre si mesmo.
(RODRIGUES, S. 2012, p. 14)

Nas múltiplas configurações dos textos rodrigueanos há sempre a prevalência do poder de recriação da realidade. Afigura-se que a inspiração do autor evoca narradores que demarcam diferentes proposições teóricas – do duplo de Bakhtin (2000) ao *pacto autobiográfico* de Lejeune (2008); dos narradores clássicos de Benjamim (1994) ao pós-moderno de Santiago (2002), o que resultou, conforme explicitado no primeiro capítulo deste estudo, numa proposição conceitual de um narrador híbrido, amparada na teorização de Canclini (2003) para o termo – como estruturas que existem de forma separada, mas que ora se combinam para comporem novas formas.

O narrador híbrido de Nelson Rodrigues entrecruza aportes teóricos – do narrador clássico ao narrador jornalista, do narrador pós-moderno ao narrador do *pacto autobiográfico* – ao tecer suas histórias intercaladas por memórias e registros de seu contexto social; ao transitar entre vários gêneros, ao dialogar com outros autores e, ainda, ao evidenciar a figura do *duplo usurpador* - o outro instalado na consciência do autor, que é resgatado para intermediar a história do escritor crítico e criativo.

Adjetivado de reacionário, termo que negou durante muito tempo e que depois resolveu ironicamente assumir, para até figurar no título de seu livro, Nelson Rodrigues expôs um mundo ficcional, com suas representações, a partir de signos arquetípicos, numa composição narrativa destacada pelo próprio autor como reminiscências do passado, do presente, do futuro e de várias alucinações.

Neste trecho de análise, pretende-se evidenciar esses vestígios de memória nelsonrodrigueanos, num entrecruzamento entre memória, história e demais interstícios preenchidos pelas fantasias criativas do autor. Para tanto, serão buscadas as contribuições de três autores que têm promovido discussões sobre a memória, pelo processo contínuo de construção identitária, e de se compreender o

estar no mundo pelo estudo das relações entre tempo, espaço e os “lugares da memória”.

O primeiro deles, Paul Ricoeur, inicia sua obra *A memória, a história e o esquecimento* (2007), com duas perguntas: De que há lembrança? De quem é a memória? E, depois, complementa com a problematização - lembrar-se de alguma coisa é, de imediato, lembrar-se de si? Em sua resposta, o autor segue estabelecendo uma dissociação da imaginação e da memória, evidenciando, para os termos, duas intencionalidades:

[...] uma, a da imaginação, voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o impossível, o utópico; outra, a da memória, voltada para a realidade anterior, a anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da ‘coisa lembrada’. [...] Nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formarmos sua lembrança (RICOEUR, 2007, p. 26).

Ao justificar essa questão, o autor usufrui de uma metáfora; compara a marca deixada por uma insígnia na cera quente: a marca fica registrada, mas o impacto da insígnia sobre a cera já é passado. Nesse sentido, o passado se faz presente pelo signo da ausência. Esses signos são imbricados uns aos outros. Ricoeur também explicita a questão de que a memória funciona como um objeto da história; para o autor, a história é uma tentativa de transcrição do resgate da memória.

Entretanto, a história, no sentido proposto por Ricoeur é essencialmente equívoca, o método histórico é inexato, seu sentido se mantém confuso, inexato.

Primeiro, a história só é conhecimento pela relação que estabelece entre o passado vivido pelos homens de outrora e o historiador de hoje. O conjunto dos procedimentos da história fez parte da equação do conhecimento. Daí resulta que o passado realmente vivido pela humanidade só pode ser postulado na origem do fenômeno empiricamente conhecido. Ademais, se o vivido passado fosse-nos acessível, não seria objeto de conhecimento porque, quando era presente, esse passado era como nosso presente, confuso, multiforme, ininteligível. Ora, a história visa a um saber, a uma visão ordenada, estabelecida sobre cadeias de relações causais ou finalistas, sobre significados e valores (RICOEUR, 2007, p. 142).

Assim, a construção histórica é de ordem narrativa, já que explica, analisa e descreve as relações vividas e resgatadas na memória. No percurso da história, o homem a representaria revivendo a vida por meio da sua experiência e da experiência do outro, da compreensão do outro. Ricoeur salienta que o historiador, ao investigar o passado, depara-se com memórias, traumas, com ressentimentos que o conduzem a um trabalho de luto.

A história, dizíamos então, encarrega-se dos mortos de antigamente de quem somos herdeiros. A operação histórica por inteiro pode então ser considerada com o um ato de sepultamento. Não um lugar, um cemitério, um simples depósito de ossadas, mas um ato renovado de sepultamento. Essa sepultura escriturária prolonga no plano da história o trabalho de memória e o trabalho de luto. O trabalho de luto separa definitivamente o passado do presente e abre espaço ao futuro. O trabalho da memória teria alcançado sua meta se a reconstrução do passado conseguisse suscitar um tipo de ressurreição do passado (RICOEUR, 2007, p. 506).

Essas questões propostas por Ricoeur podem ser sinalizadas na obra de Nelson Rodrigues, em relação à memória, à imaginação e à história. O narrador rodrigueano é herdeiro de seu tempo e seus enunciados apresentam metaforicamente um renovado sepultamento, que prolonga o plano da memória. O que se precisa compreender, no entanto, está relacionado à composição dessa memória. Ricoeur menciona uma diferenciação entre a memória do eu e a memória coletiva, e cita para essa composição, a teoria proposta por Maurice Halbwachs (1990). Este autor ressalta a diferença entre a memória individual e a memória coletiva e propõe que as duas categorias se interpenetram.

Seria o caso, então, de distinguir duas memórias, que chamaríamos, se o quisermos, a uma interior ou interna, a outra exterior; ou então a uma memória pessoal, a outra memória social. Diríamos mais exatamente ainda: memória autobiográfica e memória histórica. A primeira se apoiaria na segunda, pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral. Mas a segunda seria, naturalmente, bem mais ampla do que a primeira. Por outra parte, ela não nos representaria o passado senão sob uma forma resumida e esquemática, enquanto que a memória de nossa vida nos apresentaria um quadro bem mais contínuo e mais denso (HALBWACHS, 1990, p 39).

Há, nesse sentido, uma dupla condição: por um lado, a memória pessoal e, por outro a social, que alimenta a primeira, e recebe proposições do tempo e do espaço a partir da memória coletiva. Halbwachs argumenta que as lembranças do sujeito, tais como ele era antes de estar inserido em determinada coletividade, não davam conta de esclarecer sobre todos os seus aspectos da vida; como se vários aspectos passassem a ser inteiramente percebidos e compreendidos a partir da vivência do sujeito em determinados espaços coletivos. O autor, nesse sentido, salienta,

Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca (HALBWACHS, 1990, p.14).

O sujeito passa por transições ao longo da vida e, por conta disso, migra por diferentes grupos – o grupo das crianças, o dos adultos, em diferentes espaços sociais. O engajamento em cada um deles permite que a memória seja preenchida com acontecimentos parciais. Os interesses do indivíduo – aquilo que lhe chama a atenção e que será armazenado em sua memória - serão selecionados pelos interesses do grupo a que pertence em cada fase da vida.

Para Halbwachs (1990), uma cena do passado pode ser armazenada na memória de maneira tal que não se terá nada a acrescentar e nem mesmo para compreender, porém, caso se encontrem duas pessoas que tenham vivido o mesmo acontecimento, e uma delas o evoque e o relate, a segunda certamente não terá mais certeza sobre a ordem dos detalhes, a importância sobre os fatos e o sentido geral da história, “[...] porque é impossível que duas pessoas que viram o mesmo fato, quando o narram algum tempo depois, o reproduzam com traços idênticos” (HALBWACHS, 1990, p. 52). O que de fato ficará na memória, não será a ordem dos acontecimentos, mas sim o espaço em que aconteceram – um espaço social que engendra uma memória coletiva.

A memória coletiva ou social não pode, porém, ser confundida com a história. A história começa justamente onde a memória acaba e a memória acaba quando não tem mais como suporte um grupo. Nesse sentido, a memória é sempre vivida afetivamente.

Entretanto, quando o grupo desaparece, a única forma de salvar as lembranças existentes são exteriores. É o registro histórico sobre as lembranças:

[...] fixá-las por inscrito em uma narrativa seguida uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem. Se a condição necessária, para que haja memória, é que o sujeito que se lembra, indivíduo ou grupo, tenha o sentimento de que busca suas lembranças num movimento contínuo, como a história seria uma memória, uma vez que há uma solução de continuidade entre a sociedade que lê esta história, e os grupos testemunhas ou atores, outrora, dos fatos que ali são narrados? (HALBWACHS, 1990, p. 80-81).

A história seria o registro dos fatos que não contarão mais com o vivido, que não contarão com a existência do grupo para testemunhá-los. A história é escrita e impessoal e, nela, grupos com suas construções desaparecem para ceder lugar a outros, que apenas lerão os registros. A memória, na conceituação de Halbwachs, é a vivência, num determinado espaço, registrada pela sensibilidade, com sentimento de continuidade daquele que se lembra, por ter vivido o fato. Já a história pontua, em descontinuidade, fragmentos do tempo, numa relação de distanciamento dos grupos que viveram e os que lerão os fatos.

Além das proposições de Ricoeur e de Halbwachs, valem ser destacadas as contribuições de um terceiro teórico francês, Pierre Nora (1993), que também trata da distinção entre memória e história – a história vivida e a operação intelectual que a torna inteligível. Nora salienta que,

A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações (NORA, 1993, p. 09).

A memória, conforme registra Nora, é – por natureza – múltipla, composta por lembranças globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensíveis a transferências ou projeções. A história, em outro prisma, dessacraliza as lembranças e se dá pelo registro, num discurso crítico, universal. “A história só se liga às

continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo” (NORA, 1993, p. 09).

A partir da diferenciação entre esses registros relativos e absolutos se encontram as diferenças entre o momento em que os homens vivenciam as tradições e o momento já desritualizado em que a história passa a preservar as marcas dos grupos sociais já desfeitos. Sobre as fronteiras desses registros, Nora propõe uma conceituação sobre “os lugares de memória” como uma metamorfose entre memória e história:

[...] de um lado um movimento puramente historiográfico, o momento de um retorno reflexivo da história sobre si mesma; de outro lado, um movimento propriamente histórico, o fim de uma tradição de memória o tempo dos lugares, é esse momento preciso onde desaparece um imenso capital que nós vivíamos na intimidade de uma memória, para só viver sob o olhar de uma história reconstituída. Aprofundamento decisivo do trabalho da história, por um lado, emergência de uma herança consolidada, por outro (NORA, 1993, p. 120).

Esses “lugares da memória”, conforme salienta Nora (1997), são criados pelo sentimento de que é preciso criar arquivos para levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória, principalmente aqueles que, sem vigilância comemorativa, a história depressa os excluiria. Se a história não os registrasse, com suas transformações e deformações, eles não se tornariam os lugares de memória. “É este vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento da história. Não mais inteiramente a vida, nem mais inteiramente a morte, como as conchas na praia quando o mar se retira da memória viva” (NORA, 1993, p. 13).

Os “lugares da memória” são unidades significativas convertidas em elementos simbólicos, culturais, do patrimônio memorial de uma comunidade; são lugares em todos os sentidos do termo – de objetos materiais e concretos (monumentos), aos mais abstratos, simbólicos (imateriais) e funcionais. E em graus diversos, esses aspectos coexistem:

Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de

antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o extremo de uma significação simbólica, é, ao mesmo tempo, um corte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, a um lembrete concentrado de lembrar. Os três aspectos coexistem sempre [...]. É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que se caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por pequeno número e por uma maioria que deles não participou (NORA, 1993, p.21 e 22).

O lugar, com sua carga simbólica, mantém os resíduos da memória, o que acaba por engendrar não apenas o registro histórico, mas uma nova história. “A historiografia ingressada em sua era epistemológica, fecha definitivamente a era da identidade, a memória inelutavelmente tragada pela história, não existe mais um homem-memória, em si mesmo, mas um lugar de memória” (NORA, 1993, p. 21).

Os lugares da memória conceituados por Nora seriam, então, aquilo que se perpetua de outro tempo, de outras vivências, que pode estar fixado, em matéria, como monumentos, em realidades manejáveis; como simbólicos, na cristalização e na transmissão das lembranças; como funcionais, em rituais que se reestruturam em cada geração e são transmitidos para cada novo grupo social.

Essas conceituações sobre memória, propostas pelos autores franceses – a memória numa diferenciação com a história, na acepção de Ricoeur (2007), ou numa relação com determinados espaços, de registros individuais ou coletivos, propostos por Halbwachs (1990), ou ainda num processo de metamorfose entre lembranças e história, com registros dos “lugares de memória”, de Pierre Nora (1993) – podem ser identificadas na obra de Nelson Rodrigues.

Os textos do autor inovam pelas construções complexas de estruturas e formas: do narrador, das personagens e situações. São registros da memória rodrigueana que exploram resquícios de história e memória, que apontam para espaços memorialísticos, que resgatam – pelo movimento de rechaço – história e memória para a composição dos “lugares da memória”, com evidencia para a recriação de monumentos, para a cristalização de ideias e formação de rituais.

Essas demarcações serão evidenciadas a partir de recortes de crônicas escolhidas dentre duas obras do autor: *A menina sem estrela: Memórias* (1967), e *O Reacionário: Memórias e Confissões* (1977).²²

As crônicas que figuram nos dois livros foram, inicialmente, publicadas nas colunas “Memórias”, do *Correio da Manhã*, e “Confissões”, de *O Globo*. Dentre essas publicações, o autor selecionou oitenta para o primeiro livro e cento e trinta para o segundo.

²² As duas obras: *A menina sem estrelas: Memórias* (1967) e *Reacionário: Memórias e Confissões* (1977) tiveram suas edições nos anos já destacados, porém neste estudo serão utilizadas as reedições dos anos de 1993 e 2008, respectivamente, conforme figuram nas referências desta tese.

2.1 A MENINA SEM ESTRELA: ASPECTOS MÍTICOS E PSICOLÓGICOS

Eu só sei viver com minha
língua e minha pátria. Sou um
da minha rua.
(RODRIGUES,S., 2012)

“Nasci a 23 de agosto de 2012, no Recife, Pernambuco. Vejam vocês: eu nascia na rua Dr. João Ramos (Capunga) e ao mesmo tempo Mata-Hari ateava paixões e suicídios nas esquinas e botecos de Paris” (RODRIGUES,1993a, p. 5)²³. São esses os trechos que Nelson Rodrigues escolhe para iniciar a primeira crônica que comporia a obra *A menina sem estrela: Memórias* (1993).

A partir das duas primeiras frases já se evidenciava a perspectiva escolhida pelo autor para engendrar seus textos. Uma narrativa retrospectiva, com seções de auto-retrato, demarcações temporais e espaciais, e, principalmente, um cotejamento com a história social, numa justaposição de memória e história, pela perspectiva de Ricoeur (2007). Nelson Falcão Rodrigues nascera mesmo em 23 de agosto de 1912, ano em que, provavelmente, Margaretha Gertruida Zelle – Mata Hari, uma célebre dançarina, que fora julgada e condenada à morte, na cidade de Vincennes, na França (1917), por suspeita de espionagem durante a Primeira Guerra Mundial (BIOGRAPHY, s/d), estava mesmo encantando os parisienses com suas apresentações no *Museu Guimet*, como bem disseminado pelos registros históricos. Nelson Rodrigues resgata o percurso da história, revivendo a vida por meio da sua experiência e da experiência do outro, da compreensão do outro. O autor, como um historiador, ao investigar o passado, depara-se com memórias, traumas, com ressentimentos que o conduzem a um trabalho de luto entremeado por interstícios de memória e história.

Nelson Rodrigues segue sua composição: “Era a espiã de um seio só e não sabia que ia ser fuzilada. Que fazia ela, e que fazia o marechal Joffre, então apenas general, enquanto eu nascia?” (RODRIGUES, 1993a, p. 10). O autor traça a composição inicial retomando personagens heróicos – Mata Hari – considerada símbolo da ousadia feminina, em contraposição ao General Joffre, comandante do

²³ *A menina sem estrela: Memórias* teve sua primeira versão publicada em 1967, a edição aqui usada para ilustrar a análise foi republicada pela Companhia das Letras em 1993.

exército francês, conhecido como Papa Joffre, pela popularidade diante de seus feitos durante a Primeira Guerra. Joffre – seria o nome dado ao seu irmão e, depois, ao seu filho.

Ao retomar personagens históricos de reconhecimento mundial para demarcar o seu nascimento, Nelson Rodrigues assume o que Ruy Castro explicitou sobre a sua escrita, na contra capa deste livro²⁴ – “episódios marcados pela tragédia, aos quais ele empresta sua humanidade e a pungência de seu humor” (CASTRO, 1993). Seria, no entanto, mais em tom de ironia - um humor irônico - que Nelson Rodrigues teceria o narrador nesses textos de crônicas, num resgate da dupla condição proposta por Halbwachs (1990): de um lado, sua memória pessoal e, por outro a social, que alimenta a primeira, e recebe proposições do tempo e do espaço a partir da memória coletiva. As lembranças de Nelson Rodrigues demarcam um espaço com impressões que se sucedem, uma à outra, recuperando o passado por conservar, com efeito, o meio material que o cerca.

O autor, usufruindo da abrangência da possibilidade de composição do gênero literário, promove o que Massaud Moisés (2013) delinearía como expressão híbrida, múltipla; já que - por vez - pode assumir a forma de alegoria, necrológio, apelo, resenha, confissão ou monólogo. O autor escreve suas crônicas com diálogos em torno de personagens ora reais, ora imaginárias, outras reais em situações imaginárias e dá conta da proposição de Moisés: “para que a crônica ganhe foros estéticos, há de prevalecer o poder da recriação da realidade sobre o de mera transcrição” (MOISÉS, 2013, p. 113).

Nelson Rodrigues não faz mera transcrição; ele contracena, e põe em cena o duplo como personagem narrador, para transcender o espaço real com o registro ficcional, num plano artístico que evidencia a memória e a imaginação. Um mundo paralelo, conforme assinalado por Moisés (2013), e a partir do narrador, expressa percepções da realidade, com episódios que marcaram sua época, recriando personagens, a partir de uma organização estética que comunica a impressão da mais autêntica verdade existencial. Esse é o mérito do autor já que, como salienta Antonio Candido (2002), “mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade,

²⁴ O livro *A menina sem estrelas: Memórias* (1993) traz em sua contra capa uma apresentação feita por Ruy Castro, organizador da obra (com a seleção das crônicas). Além dele, Wilson Figueiredo também apresenta uma breve análise sobre Nelson e sua obra, disposta na orelha do livro.

ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente” (CANDIDO, 2002, p. 75). O autor reflete:

[...] originada ou não da observação, baseada mais ou menos na realidade, a vida da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, ideias. Daí a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrossem na composição geral e sugiram a totalidade dum modo-de-ser, dum existência (CANDIDO, 2002, p. 75).

Esse ‘modo-de-ser’ escolhido por Nelson Rodrigues estabelece uma relação explícita com um narrador-personagem principal, com a marcação do uso da primeira pessoa, numa narração autodiegética – destacada por Lejeune (2008) – em contraposição a narração homodiegética, quando o personagem principal não é o narrador. Nesses dois casos, o narrador assume,

[...] em relação ao personagem que foi, seja o distanciamento do olhar da história, seja o distanciamento do olhar de Deus, isto é, da eternidade, e introduz, em sua narrativa, uma transcendência com a qual, em última instância, se identifica. Efeitos totalmente diferentes do mesmo procedimento podem ser imaginados: efeitos de contingência, de desdobramento ou de distanciamento irônico. (LEJEUNE, 2008, p. 17).

A opção pela narração autodiegética, propõe um narrador protagonista, que pelo movimento de rechaço, provoca o distanciamento, seja pelo tempo, seja pelo espaço, usufruindo desses efeitos de desdobramento do sujeito (que transcende o real e ficcional). A escrita é para Nelson Rodrigues o lugar performático da encenação, que é múltipla, com trechos que resgatam lembranças globais e flutuantes.

Nas crônicas que compõem *A menina sem estrela*: memórias, Nelson Rodrigues apresenta um narrador complexo, que relaciona os elementos delimitados como tipos diversos na teoria benjaminiana – o narrador clássico, o introspectivo (de romance) e o jornalista (aquele que age como se estivesse assistindo às ações sentado em sua poltrona ou em uma biblioteca) – ao narrador pós-moderno de

Santiago (aquele que não só quer extrair a si da ação narrada, mas que evidencia uma sabedoria a partir das ações observadas).

Na crônica de Número 4, dois trechos - correlacionados entre si – evidenciam a composição dos diferentes narradores; o que se pode observar a partir dos recortes abaixo, que o próprio narrador define como “dois nus justapostos”:

Na esquina, à esquerda da minha casa, residia um parente do marechal Hermes da Fonseca. E, ao lado, havia uma cabeça-de-porco. Morava aí, com a mãe, por sinal lavadeira, uma moça, dos seus 25, trinta anos. A velha era portuguesa e a filha, não sei. Era a doida da rua. [...] Em torno dessa loucura, fora montado todo um folclore; e, de vez em quando, vinha uma comadre e acrescentava mais uma fantasia. Uma das mexeriqueiras contou que a louca, nas noites quentes (ou frias, sei lá), tirava a roupa, tudo. E ia assim, nua, até de manhã. [...] Em casa, as tias avisavam: - 'Não vai lá! Não vai lá!'. Mas eu escapulia e, com pouco mais, estava brincando com os meninos da casa de cômodos. Até que tomei coragem. Tomei coragem, passei a mão no trinco e empurrei a porta. Passei lá um segundo fulminante. Mas vi. A louca estava no fundo do quarto, encostada à parede – e nua. Completamente nua. Essa imagem de nudez acuada está, ainda agora, neste momento, diante de mim.

[...]

Isso aconteceu em 1918, por aí. Um domingo, trinta e tantos anos depois, estou no portão. E ouço uma vizinha perguntar a outra vizinha, de janela a janela:

- Sabe quem morreu? A Marilyn Monroe.
- Morreu?
- O rádio está dando
- Desastre?
- Suicídio.

[...] Saí do portão, fui comprar cigarros e só pensava na suicida. Na adolescência, Marilyn posou nua para uma folhinha [...] Do dia para noite, ela se tornou célebre: - célebre e nua, célebre porque se despira. [...] A folhinha correu o mundo. Foi desejada em todos os idiomas. Nos botecos de Bombaim, ou do Cairo, ou de Cingapura, os paus-d'água sonhavam com o frescor implacável de sua nudez. Ao mesmo tempo, ela se tornava uma grande atriz. Trabalhou com sir Laurence Olivier. Não sei se antes ou depois, casou-se com Arthur Miller (RODRIGUES, 1993a, p. 23).

No início do trecho, o narrador de Nelson Rodrigues é composto – considerando o distanciamento temporal evidenciado – como herói clássico, de Benjamim; narra as ações vivenciadas, é corajoso ao enfrentar a porta que o separava da nudez da folclórica louca acuada. Logo na sequência da mesma crônica, o narrador passa a figurar como um espectador, que acompanha – com

distanciamento – as informações comentadas pela vizinhança sobre a atriz Marilyn Monroe. Por fim, é possível identificar no trecho o olhar do narrador pós-moderno, que não narra enquanto atuante, mas que analisa a vivência alheia, com o viés da sabedoria – a nudez de Marilyn, direcionada pela “ordem capitalista”, a sentenciou não só como objeto de um desejo fugaz no mundo todo, mas também a levou ao suicídio.

O movimento de rechaço, entretanto, transforma o narrador do pacto autobiográfico num perfil ditado ora para o narrador do romance – aquele que não usa mais a narrativa para dar conselhos, é um ser solitário, que embora esteja contando suas vivências por meio do ato de narrar, o faz de forma introspectiva - ora como um jornalista, ou seja, aquele que só transmite, pelo narrar, a informação.

Além disso, ao citar Marilyn, com toda sua carga simbólica, acaba por engendrar não apenas o registro histórico, mas uma nova história. O trecho resgata elementos que constituiriam os “lugares da memória” conceituados por Nora (1993) com aquilo que se perpetua de outros tempos, de outras vivências, que pode estar fixado, em matéria, como monumentos, em realidades manejáveis, pela cristalização das lembranças.

Pelo fato de o autor ter vivenciado várias das tramas expostas nas crônicas, e estabelecido as relações entre realidade e ficção, a autenticidade dos fatos não é questionada, e a questão explicitada por Santiago (2002) para investigar o narrador pós-moderno sobre o fato de o saber humano se dar mesmo em decorrência da experiência concreta de uma ação, pela observação, já se faz respondida na obra.

Nas crônicas, Nelson Rodrigues configura-se como um narrador pós-moderno, assumindo a acepção proposta por Santiago, como aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante a de um repórter ou de um espectador; porém, o distanciamento, o movimento denominado de rechaço, é dado pela passagem temporal, que compõe um duplo – aquele outro retirado dos recônditos da memória – o inconsciente destacado por Freud. É o distanciamento de tempo que permite ao narrador rodrigueano contar os fatos vividos – tecidos na sustância viva de sua existência - como se os estivesse revendo na poltrona de seu sofá. São registros da memória que exploram resquícios de história e apontam para espaços memorialísticos e resgatam elementos que compõem os “lugares da memória”.

As crônicas compõem uma sequência de múltiplas referências temporais, em *flashbacks*²⁵, por vezes, e em *flashforwards*; em outras, com memórias de sua infância, de sua adolescência, da sua fase adulta, com demarcações e ritos de passagem de amor e, principalmente, de morte, com memórias revividas não só em seu consciente, com também aquelas armazenadas por longos anos em seu inconsciente. Como bem destaca o trecho apresentado abaixo, da crônica de Número 5:

Ontem, depois da missa, uma senhora me pedia, em voz baixa: - 'Não escreva mais sobre velórios'. Vejam vocês: - o presente capítulo foi escrito no sábado da tempestade. No dia seguinte, meu irmão Paulo Rodrigues morria, com toda a família, no desabamento de Laranjeiras. [...] Só ontem é que fui reler o texto abaixo, disposto a rasgá-lo. Era uma meditação fúnebre e desesperada, quase profética. E, então, resolvi publicar tudo, sem cortar uma vírgula.

Um dia – há coisa de uns seis meses – meu irmão Paulo Rodrigues veio me dizer: - 'Não perde um filme que estão levando aí, italiano. Tem um velório genial'. [...] fui ver o tal filme italiano. Era uma história de bandido, truculenta, e sem nenhum pudor do dramalhão. [...] Todavia, o grande momento foi mesmo a morte do herói. Houve um pânico na platéia, quando ele apareceu na mesa do necrotério – e cravejado de balas. E, súbito, invade a tela a mãe do bandido. Qualquer dor tem seu repertório de gritos. Mas ninguém, em nenhum idioma, berra, soluça e uiva como a mãe daquele morto. [...] Com a cena do necrotério, deflagrou-se, em mim, um novo movimento proustiano, um novo processo regressivo. Voltei a rua Alegre. Enquanto a siciliana beijava os pés do filho, eu era, novamente, menino de seis, sete anos. Era assim que se chorava nos velórios antigos (RODRIGUES, 1993a, p. 26).

O trecho revela o transcorrer do tempo em diferentes marcações. Quando o narrador encontrou a senhora que lhe pediu para não escrever mais sobre o tema da morte - uma ação recentemente passada e demarcada pela publicação em itálico - que o fez se lembrar da crônica publicada antes da morte de seu irmão – em tom profético. O trecho marca a introdução da crônica em que o narrador se propõe a republicar outra crônica – tempo futuro, no passado. O duplo usurpador demarcando trechos de *flashbacks* e *flashforwards*.

²⁵ A organização temporal é construída por retrospectivas – *flashbacks* - e por antecipações – *flashforwards* (MESQUITA, 1994, p. 34).

Os narradores de Nelson Rodrigues tratam da família Rodrigues, sobre as tragédias vividas; sobre a vida profissional do autor, sua obra e as repercussões de sua produção literária.

Em todas as crônicas, a verossimilhança é assegurada pelos códigos ideológicos e retóricos do autor, que cita uma série de personagens do espaço real como referências explícitas a um contexto histórico e social para compor seu narrador. Como nesse trecho da crônica de Número 14:

Há poucos anos, fomos eu, o Otto Lara Resende e o Helio Pellegrino ao Mosteiro de São Bento. Os dois amigos já o conheciam e avisaram: - 'Uma beleza, uma beleza!'. D. Marcos Barbosa, a quem fui então apresentado, nos conduziu. E, percorrendo a igreja, me senti o mesmo menino de 1920, sim o menino que precisava purificar-se da nudez vista por uma porta entreaberta. Lembro-me de que, de repente, começamos a pisar sobre túmulos de monges. Eram velhíssimas mortes de cem, 150, duzentos anos. Meus amigos não perceberam nada. Nem eu lhes disse nada. Mas desejei ser uma daquelas ossadas e estar ali enterrado eternamente (RODRIGUES, 1993a, p. 59).

Nelson Rodrigues produz as oitenta crônicas, selecionadas para esse livro, com citações de personagens compostos por várias figuras históricas, como as já citadas Marilyn Monroe e Otto Lara Resende, e ainda outras tantas, como Getúlio Vargas, Carlos Lacerda, Roberto Marinho, Ziembinski; cita, numa composição intertextual, alguns autores, como Shakespeare, Drummond, Dostoievski; trata sobre o percurso trágico real de sua família e, ainda, estabelece relações com suas outras produções – em especial, os 17 textos escritos para o teatro, configurando, assim, o *pacto autobiográfico*, proposto por Lejeune.

Ao resgatar as figuras históricas e os autores de literatura, Nelson Rodrigues os registra como unidades significativas convertidas em elementos simbólicos, culturais, que assumem a condição, propalada por Nora (1993) de patrimônio memorial de uma comunidade; já não figuram mais apenas como personagens, mas com toda a força da memória justaposta à história, que reinventada funciona na obra rodrigueana como arquivos, como monumentos – “lugares da memória”.

Em cada trecho, as articulações são garantidas. Na crônica de número 2, Rodrigues sentencia: “[...] Hoje tenho 54 anos bem sofridos e bem suados (confesso minha idade com um cordial descaro, porque, ao contrário do Tristão de Athayde,

não odeio a velhice)”. Ao fazer referência a Tristão de Athayde e a todas as figuras que fazem referências ao contexto real, Nelson Rodrigues, além de assegurar o *pacto*, convalida a proposição de Kristeva (1974), de que todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de textos. A autora salienta que “[...] a palavra literária não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior” (KRISTEVA, 1974, p 62). Em várias outras crônicas, Nelson Rodrigues irá mencionar Dr. Alceu – referindo-se a Alceu Amoroso Lima e o codinome Tristão de Athayde.

A aproximação entre o escritor e o narrador, já destacada na proposição de Bakhtin (2000), não limita a distinção existente dentro do todo ficcional e o mundo real. A vivência exterior configura-se como elemento esteticamente significativa.

A vinda da família de Nelson Rodrigues de Pernambuco ao Rio de Janeiro, as passagens familiares de amor e de morte, as mazelas vivenciadas na sociedade – a Primeira Guerra Mundial, a fome, a miséria, a gripe espanhola, a tuberculose são elementos que evidenciaram o homem exterior em seu valor plástico-pictural e o mundo ao qual ele estava ligado, com sua combinação estética, transcendentem à sua possível autoconsciência.

As memórias de Nelson Rodrigues transcendem o espaço real e o ficcional. Os dramas vividos, as histórias mencionadas possuem o tom, por vezes de confissão, por vezes especulativo, mas despertam interesse porque são emoldurados por valores compartilhados entre a vida e a arte, num sentido de continuidade, como aquele proposto por Halbwhachs (1990) que evoca a memória em contraposição aos fragmentos da história.

Eis o que eu senti, na minha visita ao Mosteiro de São Bento: - o desejo de ser um punhado de ossos. Por cima, na pedra do túmulo, gravados um nome, uma data e uma cruz. Ao meu lado, d. Marcos Barbosa sorria para mim, para nós; e seus dentes eram os de Manuel Bandeira. Mas eu não pensava em d. Marcos Barbosa: queria ser uma fina, diáfana, meiga ossada de monge. [...] Já disse que, em Aldeia Campista, a minha grande felicidade era sonhar no fundo do quintal. Aos nove anos, ou oito, sofri o grande encanto do cinema (RODRIGUES, 1993a, p. 60).

O narrador nas crônicas de Nelson Rodrigues, ao fazer registros da infância, assume a condição de narrador clássico, proposta por Benjamin (1996), não por querer ensinar algo ao leitor, mas por expor a experiência de sua vida, suas impressões sobre a sociedade, sobre os espaços – que poderiam ser demarcados como sagrados ou profanos; reconhecem-se aí, as impressões míticas advindas das crônicas rodrigueanas.

Mircea Eliade explicita a noção do sagrado e o conceito de hierofania a partir da oposição entre o espaço sagrado e o profano. Para Eliade, “a revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um ponto fixo, possibilitando, portanto, a orientação na homogeneidade caótica, a ‘fundação do mundo’, o viver real” (2001, p. 27). Já a experiência profana, ao contrário, mantém a homogeneidade e, portanto, a relatividade do espaço. Em sua obra *O sagrado e o profano* (1992)²⁶ o autor assevera sobre a diferença entre o espaço sagrado.

Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaços qualitativamente diferentes de outras [...]. Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência ‘forte’, significativo, e há outros espaços não-sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência. [...] Para o homem religioso essa não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é real, que existe realmente – e todo o resto, a extensão informe, que o cerca (ELIADE, 2001, p. 25).

Nelson Rodrigues, como herdeiro do homem religioso, conserva traços do sagrado que podem ser percebidos com a configuração idílica do seu ritual de passagem da infância à precocidade da vida adulta. Eliade assevera sobre essa condição do homem moderno, que se sente e se pretende a-religioso, mas carrega, como herdeiro que é, uma mitologia camuflada e numerosos rituais.

Sobre essa condição – da herança mantida pelo homem profano, mesmo inconscientemente – deve-se ainda recorrer às contribuições teóricas de Eliade (2001), para quem “O homem profano, queira ou não, conserva ainda os vestígios do comportamento do homem religioso, mas esvaziados dos significados religiosos. Faça o que fizer, é um herdeiro. Não pode abolir definitivamente seu passado” (ELIADE, 2001, p. 166).

²⁶ A primeira edição desta obra é de 1992, nesta pesquisa, utilizou-se a edição de 2001.

Nelson Rodrigues, como herdeiro do homem sagrado, evidencia a heterogeneidade dos espaços vividos; na crônica de número 2, o autor inicia a demarcação de seus espaços da infância, com interstícios de memória e imaginação. Pode-se resgatar, para análise, o sentido proposto por Ricoeur (2007), tal como se observa no fragmento que segue:

Toda minha infância tem gosto de caju e pitanga [...] quando provo uma pitanga ou um caju contemporâneo, sou raptado por um desses movimentos proustianos, por um desses processos regressivos e fatais. E volto a 1913, ao mesmo Recife e ao mesmo Pernambuco. [...] Alguém me levou a praia e não sei se morde primeiro uma pitanga ou primeiro um caju. Só sei que a pitanga ardida ou o caju me deu a minha primeira relação com o universo. Ali começava a existir. Ainda não vira um rosto, um olho, uma flor. Nada sabia dos outros, nem de mim mesmo. E, de súbito, as coisas nasciam, e eu descobriria a pitangueira ou o cajueiro (RODRIGUES, 1993a, p. 14).

Ao expor o conteúdo (com ambiente, personagens e ideias) e a forma (com a seleção e o arranjo dos eventos) o narrador apresenta fatos que rememoram sua infância. Isto é feito por meio da reconstrução em seus espaços que perduram na memória, com ainda inferência à escrita narrativa, num resgate de uma realidade anterior, com a anterioridade da coisa lembrada.

Nelson Rodrigues põe em cena o duplo, o narrador protagonista, com a intenção de demarcar, pela escrita, a essência de uma realidade oculta no inconsciente; é pela memória que suas histórias serão contadas. Assim, o narrador determina, é a memória consciente ou inconsciente, com todo o aparato freudiano – o Id, o Eu ou mesmo o super-eu - que irá lhe prover de material para suas escrituras.

O narrador logo expõe o enredo da família e, sobre o personagem pai, aquele com o qual disputaria o amor de sua mãe (fazendo-se nesta análise referência à teoria freudiana), sentencia:

Meu pai embarcou para o Rio em 1915 (jornalista de combate, com tremendo potencial de ira, ele sempre imaginou que ia morrer assassinado). Pernambuco tornara-se pequeno para sua ambição jornalística. Largou emprego, largou tudo e disse a minha mãe: - 'Você me espera. Se arranjar emprego, mando buscar você. Se não arranjar, volto'. Partiu. [...] Mas meu pai não era homem de passar muito tempo longe de minha mãe. No dia em que desembarcou no Rio, deu-lhe uma santa e provinciana pusilanimidade. Sua vontade foi voltar correndo. O que

ele não sabia, nem podia imaginar, é que minha mãe estava empenhando jóias, o diabo. Meu tio Augusto protestou: - 'Não faça isso. É loucura'. Ela não aceitou nenhum argumento, nenhum raciocínio: - 'Vou porque vou, vou mesmo'. Linda, minha mãe (RODRIGUES, 1993a, p. 15).

A mãe não esperou, embarcou com os seis filhos, numa viagem de navio, de Pernambuco ao Rio de Janeiro, para irem ao encontro do pai. O trecho é narrado como se fosse um abandono ao espaço sagrado. E, o narrador nelsonrodrigueano, que figura como autor/personagem, convalidando seu *pacto autobiográfico*, como integrante de sua história – que já não é mais só sua, porque figura como arte, expõe com profundo lirismo:

Eu só imagino a pungência, a plangência da cena. Minha mãe descendo a escadinha, com a filharada atrás, e sem um tostão (o dinheiro das jóias fora todo gasto nas passagens e em poucas gorjetas de bordo); e meu pai, sem emprego, rigorosamente, sem emprego, ou melhor: - meu pai arranjava um emprego e fora despedido. Saímos dali – meus pais com a filharada – para a casa de Olegário (RODRIGUES, 1993a, p. 15).

Pernambuco ficara para trás, estavam no Rio de Janeiro e ali passariam a viver as mazelas de um novo espaço – o espaço que representaria, como um legado do homem religioso, a condição de profano, em contraste com aquele espaço que ainda figura no inconsciente do autor – sob traços imemoriais – como um simulacro do espaço sagrado – o espaço da infância.

O narrador das crônicas rodrigueanas constitui-se, nesse simulacro bem justificado pelo viés da psicanálise, como um herdeiro do homem religioso; isso fica evidente em vários trechos elaborados, e mesmo diante do caos, não há recusa da sacralidade do mundo, emoldurada pela psicologia das massas.

O conceito de hierofania²⁷ pode ser identificado na escritura das crônicas, na escritura do autor-narrador-personagem. O narrador trata sobre a morte de seu irmão Paulo Rodrigues. Mas antes, retoma mais uma vez o espaço da infância –

²⁷ Uma consciência fundamentada na existência do sagrado, mesmo que por herança inconsciente. A natureza é suscetível de se revelar como sacralidade cósmica. O cosmo como um todo pode se tornar uma hierofania.

aquele lembrado pelo registro da memória. O narrador segue em referência aos mortos, à dessacralização do ritual:

Voltei à rua Alegre. [...] eu era, novamente, menino de seis, sete anos. Era assim que se chorava nos velórios antigos. Em 1917, 18, 19, os enterros saíam mesmo de casa. Não era como agora. Agora despacha-se o cadáver pelos fundos. É uma espécie de rapto vergonhoso, como se a morte fosse obscena. Naquele tempo, o sujeito era velado, chorado e florido no próprio ambiente residencial. Tudo era familiar e solidário: - os móveis, os jarros, as tolhas e até as moscas. De mais a mais, o enterro atravessava toda a cidade. Milhares de pessoas, no caminho, tiravam o chapéu. Ninguém mais cumprimentado do que o defunto, qualquer defunto. Mas havia o chapéu e repito: - tínhamos o chapéu. Pode parecer pouco, mas é muito. Sei que o nosso tempo não valoriza a morte e a respeita cada vez menos. Por vários motivos e mais este: - falta-nos o instrumento de reverência que é o chapéu (RODRIGUES, 1993a, p. 26).

Observa-se que o narrador delimita não só o espaço da infância, num resgate da teoria propalada por Halbwachs (1990) como também o tempo; tempo em que havia o respeito pelo ritual da morte, e faz isso em comparação entre as duas experiências em questão: mais uma vez se evidenciando o legado do homem religioso, que marca inconscientemente o homem moderno, a-religioso – pelo resgate das contribuições de Eliade (2001).

Nelson Rodrigues apoia-se num simulacro do que poderia figurar como espaços e tempos sagrados em oposição ao espaço e o tempo profanos. O personagem convalida a proposição de Eliade (2001) sobre a existência de locais privilegiados qualitativamente diferentes dos outros: a paisagem da cidade da infância ou os lugares de acontecimentos marcantes, dos primeiros amores.

[...] esses locais guardam, mesmo para o homem não-religioso, uma qualidade excepcional, 'única': são os 'lugares sagrados' do seu universo privado, a revelação de uma realidade diferente daquela que participa em sua existência cotidiana (ELIADE, 2001, p. 28).

Na crônica de número 6 é possível perceber a ênfase da condição de hierofania evidenciada no processo narrativo rodrigueano. No texto, o narrador expõe o enredo sobre a morte de seu irmão e sua família em um desmoronamento ocorrido no Rio de Janeiro; narra sobre o velório com os cinco caixões fechados, e,

principalmente sobre a importância dos “mortos esculpidos na memória da família”. Assim, narra, mais uma vez reforçando o *pacto* de Lejeune:

Tudo começou no domingo. Eu e Lucia, em nossa casa, ligamos o Jonny Halliday; Paulinho, na dele, com toda a família, ouvia o mesmíssimo Jonny Halliday. Já na véspera e por todo o domingo, a terra deslizava por debaixo da pedra. Era a morte e ninguém sabia [...] Eu, em casa, via o cantor arrancar a camisa e, seminu, atira-la na platéia, num rompante erótico. O que houve, em seguida, foi tremendo (RODRIGUES, 1993a, p. 31).

A morte, agora como protagonista, personificada, assume sua função no ritual de passagem dos homens. Ritual que faz menção à teoria de Nora (1993) como mais um dos elementos da tríade dos “lugares da memória”, aquele denominado pelo autor como funcional e atrelado a rituais. Logo, o narrador volta-se mais uma vez para a infância, para reflexões sobre a morte com mais um ritual de passagem:

O espantoso é que, desde o desabamento, eu me encontro a toda hora, com minha infância. Meus pais ainda moravam na Aldeia Campista, quando dois namorados se mataram no alto da Tijuca, perto da Cascatinha. Daí para o jornal de modinhas foi um pulo. Três ou quatro dias depois, o pacto de morte tinha o seu verso, a sua rima, o seu canto. Eis o que eu queria dizer: - vem, de minha infância, o deslumbramento por todos os que se juntam para morrer. Cada um de nós morre só, tão só. Tão sem ninguém. E meu irmão Paulinho, sua mulher, seus filhos (e d. Marina) parecem unidos numa morte consentida e desejada. Sim, como os namorados das velhas gerações (RODRIGUES, 1993a, p. 30).

A morte não é entendida pelo narrador como um fim, com uma dissolução do defunto, mas como uma nova condição, um novo status social – melhor enfrentado se o morto não for só. O dilaceramento da morte só é sentido se o sujeito morre só, justamente porque abandona o meio em que vive, abandona o grupo a que pertence. A morte, como ritual de passagem é antecedida por vários outros rituais.

Para Eliade (2001), o nascimento, o casamento e a morte representam iniciações, pois envolvem sempre uma mudança radical de regime ontológico e estatuto social. No que diz respeito à morte, os ritos são mais complexos, visto que se trata não apenas de um fenômeno natural (a vida, ou a alma, abandonando o corpo), mas também uma mudança de regime ao mesmo tempo ontológico e social,

[...] o defunto deve enfrentar certas provas que dizem respeito ao seu próprio destino *post-mortem*, mas deve também ser reconhecido pela comunidade dos mortos e aceito entre eles. Para certos povos, só o sepultamento ritual confirma a morte: aquele que não é enterrado segundo o costume não está morto. Além disso, a morte de uma pessoa só é reconhecida como válida depois da realização das cerimônias funerárias, ou quando a alma do defunto foi ritualmente conduzida a sua nova morada, no outro mundo (ELIADE, 2001, p. 151).

É exatamente esse ritual que reclama o narrador, na crônica de número 11, ao falar sobre a espanhola. O narrador sente a perda dos homens que morreram com a gripe, mas sente ainda mais porque esses não foram velados, não passaram pelo ritual:

Ora, a gripe, foi justamente, a morte sem velório. Morria-se em massa. E foi de repente. De um dia para o outro todo mundo começou a morrer. Os primeiros ainda foram chorados, velados e floridos. Mas quando a cidade sentiu que era mesmo a peste, ninguém chorou mais, nem velou, nem floriu. O velório seria um luxo insuportável para os outros defuntos. Era 1918. A morte estava no ar e repito: - difusa, volatizada, atmosférica; todos a respiravam (RODRIGUES, 1993a, p. 46).

Os rituais de morte, assim como os de nascimento e casamento, nas sociedades tradicionais sempre foram acompanhados de cerimônias. E a morte, metaforicamente, sempre fora antecedida por diversas perdas - desde criança até a fase adulta, e na velhice, o sujeito percebe as mudanças nos relacionamentos familiares e as novas estruturas que vai assumindo no transcorrer da vida. “A oposição entre o velho e o novo repete indefinidamente a ruptura e explica a angústia humana diante de sua própria ambiguidade: ao mesmo tempo em que anseia pelo novo, teme abandonar a estrutura antiga a que já se habituou” (ARANHA e MARTINS, 2009, p.102).

Nelson Rodrigues expõe seu alterego – seu duplo – elaborando a figura de um narrador que reclama o ritual que deveria velar os mortos no Rio de Janeiro, nos anos de 1918, quando a cidade fora assolada pela gripe espanhola e, ao mesmo tempo, ironiza com um trechinho do enredo em que compõe uma relação narcisista de um defunto, o que mais uma vez convalida o simulacro do narrador do pacto autobiográfico como religioso.

Eis o fato: - pouco antes morrera um pastor protestante no meu bairro. De noite, desci do bonde e passei pela sua porta. Seria deselegante não entrar. Tomei coragem e fui cumprimentar a viúva e demais parentes. E comigo entrou um bêbado, vejam vocês. O sujeito não conhecia ninguém, ali. Mas vira o ajuntamento e resolvera espiar. E, então acontecera uma coisa inédita e abominável: - ao ver o defunto de gravatinha borboleta, o pau-d'água começou a rir e continuou rindo num crescente pavoroso. Suas gargalhadas iam de uma esquina a outra e atravessavam a noite. Imediatamente cães da vizinhança responderam. E esse alarido canino propagou-se de quintal em quintal, acordando galos, que, por sua vez, começaram a cantar fora de hora. Nos terrenos baldios, faunos e vampiros também esganiçavam o riso torpe. E só o morto, com sua gravatinha-borboleta, permaneceu incomovível. O defunto não alterou, em nada, a sua correção atroz de mordomo de filme policial (RODRIGUES, 1993a, p. 49).

Assim se configura o narrador de Nelson Rodrigues – exige o ritual, sente sua falta, porque é nesse ritual, no velório, que o seu duplo encontraria o espaço para ironizar a condição do sagrado. Era mesmo preciso que alguém, liberto das repressões do super-eu, para mais uma vez mencionar a teoria de Freud, pudesse alterar a ordem daquele ritual. Um ritual que transcendeu, desregulou o comportamento esperado para cada ser e passou a incorporar seres mitológicos, como faunos ou vampiros por meio do riso que contrariava aos bons costumes, à decência, à moral; um riso que evocava o inconsciente e libertava o Id para provocar uma nova postura do homem.

O autor escreve, por meio de uma estética híbrida, um contraponto à seriedade dos registros sobre a gripe espanhola. Sobre as mortes no tempo da gripe, o narrador ainda assinalou a mudança no comportamento social, no ritual de passagem:

[...] Antes da gripe, achava a morte rigorosamente linda. Linda pelos cavalos, e pelas plumas negras, e pelos dourados, e pelas alças de prata. Lembro-me de que, na primeira morte adulta que vi, cravou-se em mim a lembrança dos sapatos, inconsoláveis, tristíssimos sapatos. A espanhola arrancou tudo. Pisou nas dalias, estraçalhou as coroas. [...] Ia alguém para o portão gritar para a carroça de lixo: - 'Aqui tem um!' Então a carroça ou o caminhão parava. O cadáver era atirado em cima dos outros. Ninguém chorando ninguém. E o homem da carroça não tinha melindres, nem pudores. Levava doentes ainda estribuchando. No cemitério, tudo era possível. Os coveiros acabavam de matar, a pau, a picareta, os agonizantes (RODRIGUES, 1993a, p. 49).

Nesses casos, a estrutura narrativa é elaborada com a apreensão de experiências julgadas relevantes por parte do autor, não apenas como testemunho de uma existência marcada por episódios pitorescos e incomuns, conforme salienta Moisés (2012), mas também das impressões que os outros lhe causaram. A verossimilhança é dada mais pelas impressões da sociedade do que pelos fatos realmente vividos: “o subjetivismo congenial às modalidades autobiográficas vizinhas alcança neste caso suma intensidade, aproximando-se ainda mais do terreno ocupado pela narrativa ficcional ou pelo lirismo” (MOISÉS, 2012, p 289).

Em outra temática, também de profundo lirismo, o narrador expõe na crônica de número 10 a história de Daniela – a filha de Nelson Rodrigues. A alegoria criada para este texto justifica o nome do livro. Em *A menina sem estrela* o narrador, mais uma vez adentra seu inconsciente para retomar o espaço e o tempo da infância ao rememorar um fato ocorrido em seus quatro anos de idade. Numa fusão de uma composição mítica e psicológica:

Volto à rua Alegre. Depois que o padre virou a esquina, os cegos apareceram. Eram quatro e um guia. Estavam de chapéu, roupa escura, colarinho, gravata, colete, botinas. Juntaram-se na esquina da farmácia e tocaram violino. Não acordeom, não sanfona, mas violino. Saí da janela, fiz a volta e fui ver, de perto, os ceguinhos. Eram portugueses. E o curioso é que, por muitos anos, só conheci cegos portugueses. Brasileiro nenhum.

Fiquei ali na esquina em adoração. E os cegos – todos de chapéu tocaram uns vinte minutos. Lembro-me bem: - um deles tinha, atravessado o colete de um bolso a outro bolso, uma corrente de ouro. No fim o guia passou o pires. Cada um pingou seu níquel. E, então, voltei correndo para casa. Não falei nada com ninguém, meti-me na cama. Minha vontade era morrer. Fechei os olhos, entrelacei as mãos, juntei os pés. Morrer. Minha mãe entrou no quarto; pousou a mão na minha testa: - ‘O que é que você comeu?’ Comecei a chorar, perdido.

E, de repente, uma certeza cravou em mim: - eu ia ficar cego. Deus queria que eu ficasse cego. Era a vontade de Deus. [...] Pode parecer uma fantasia de menino triste. E se disser que já adulto, homem feito, a obsessão continuava intacta? Obsessões, sempre as tive. Mas essa nunca me abandonou. Aos trinta e cinco, quarenta, eu sonhava com os cegos.; e os via escorrendo do alto das trevas. (RODRIGUES, 1993a, p. 46).

O conteúdo e a forma traçados para a crônica retomam, de forma indissolúvel, mito e realidade; retomam os preceitos da psicanálise. Para Freud (2011a) as vivências do eu parecem perdidas para a herança, mas quando se repetem com frequência, em muitos indivíduos que se sucedem em gerações, ela se transformam em vivências do Id. Os cegos descritos pelo narrador eram tristes, não estavam em sua terra natal, eram portugueses; não tocavam acordeom, mas a música triste dos violinos. O personagem narrador sentiu pena e se culpou profundamente por isso.

Freud ressalta: “A luta que já se deu nas camadas mais profundas, e que não chegou ao fim mediante rápida sublimação e identificação, prossegue numa região mais elevada” (FREUD, 2011a, p. 49). A imagem virou obsessão. O exame dos pensamentos oníricos latentes revelados na análise dos sonhos, geralmente encontra-se um que se destaca dos demais; nesse pensamento isolado – segundo Freud é possível se reconhecer um impulso ou um desejo frequentemente chocante. É possível demarcar, nessa teoria, que o medo da morte se mantém sob duas condições, inteiramente análogas as do desenvolvimento habitual da angústia – como reação a um processo externo ou por melancolia. Neste último caso, o Eu abandona a si mesmo por sentir-se odiado e perseguido pelo super-eu, em vez de amado. O super-eu deveria desempenhar a mesma função do pai protetor, aquela substituída pela Providencia ou Destino.

O narrador não possuía esse amparo, queria morrer. Estava abandonado e sentia-se culpado por não ser ele o cego. Os conteúdos e estruturas do inconsciente, conforme salienta Eliade (2001), são o resultado das situações existenciais e, nesse sentido, não pode deixar de assemelhar-se também ao universo mítico/religioso. A religião está relacionada a toda crise existencial, “não apenas porque é indefinidamente repetível, mas também porque é considerada de origem transcendental e, portanto, valorizada como revelação recebida de outro mundo, trans-humano” (ELIADE, 2001, p. 171).

Os valores não são particulares; pelos mitos o homem ultrapassa os valores pessoais. Para o narrador, aqueles cegos, com seus tristes violinos, anunciavam uma profecia. Essa temática abordada e a verdadeira relação com sua filha cega, Daniela, evidencia a demarcação do processo autobiográfico – demarcado por Lejeune (2008) e explicitado por Nelson Rodrigues.

É importante destacar que dentre os dois tipos de narradores autobiográficos citados por Bakhtin (2000), pode-se afirmar que o viés rodrigueano não se constrói com valores biográficos que assinalam uma aventura heroica, ou mesmo a vontade de ser herói, de ter importância no mundo dos outros, ou vontade de ser amado e a vontade de viver o acontecer romanesco, mas sim, a diversidade da vida interior e exterior. Não é a aspiração à glória que organiza a vida do herói de Nelson Rodrigues, nem mesmo é a glória que organiza a narrativa de sua vida. Mas, as características do segundo tipo descrito por Bakhtin (2000), aquele em que a humanidade dos outros de que participa e na qual se situa a vida do herói é dada por um ângulo não mais histórico (a humanidade da história) e sim social (a humanidade social). Os valores sociais organizam a vida privada, em seus pormenores rotineiros; o que predomina é o elemento descritivo – o apego às coisas e às pessoas comuns. O amor passa por metamorfoses que lhe asseguram um vínculo social, que lhe asseguram a estética da ficção.

O *pacto autobiográfico* proposto Lejeune (2008) estaria, em *A menina sem estrela*: memórias, bem assegurado. As crônicas que compõe este livro invocam valores reais da existência do autor, com focalização para a história de sua personalidade. Nelson Rodrigues é representado à margem do texto com seu nome, e provoca o leitor, em cada trecho, com referentes que remetem, por força do *pacto autobiográfico*, a si como sujeito da enunciação. A sua identidade é demarcada pelas relações que fazem comungar ficção e realidade. O enredo dos quatro cegos da rua Alegre pode não ter, de fato, ocorrido, e provavelmente não o fora, mas isso não deturpa o pacto; o desenlace organizou o sentimento que o autor esperava provocar nos leitores – os cegos, seus violinos, os níqueis pingados – para depois poder contar sobre a filha e o sobre o sentimento que o inundou diante de sua realidade.

O leitor é quem deverá estabelecer as semelhanças, já que sempre – segundo Lejeune - se considera mais verdadeiro o que se estabeleceu a partir do texto. Para isso, valem os seguintes recortes:

Mas estas notas não estariam completas, se eu não lhes acrescentasse uma explicação. Quero dizer que o medo de uma cegueira utópica, apenas sonhada, me tornou humanamente melhor. Ou, se não me tornou melhor, me deu a vontade obsessiva de ser bom. Mas, como eu ia dizendo, continuou o meu romance com Lúcia. Pouco a pouco fui dizendo as coisas que são tudo para mim: “- Todo

amor é eterno e, se acaba, não era amor”. As nossas conversas eram tristes, porque o amor nada tem a ver com a alegria [...] Depois, a gravidez. [...] “Se for menina, o nome é Daniela” disse Lúcia. Achei um nome doce e triste (gosto dos nomes tristes). [...] Daniela nasceu e não queria respirar. Dr. Marcelo Garcia fazia tudo para salvar aquele sopro de vida. Mudaram o sangue da garotinha. E ela sobreviveu. Dois meses depois, Dr. Abreu Fialho passa na minha casa. Viu minha filha, fez todos os exames. Meia hora depois, descemos juntos. Ele estava de carro e eu ia para a TV, ofereceu-se para levar-me ao posto 6. No caminho foi muito delicado, teve muito tato. Sua compaixão era quase imperceptível. Mas disse tudo. Minha filha era cega (RODRIGUES, 1993a, p. 45).

O trecho descrito é marcado pela ambivalência de sentimentos – pela evidência da memória armazenada do inconsciente; o medo da morte que o transforma num ser melhor; o amor e a tristeza que dele emana; a delicadeza e a compaixão do médico ao anunciar a cegueira da filha.

As crônicas que seguem continuam a convalidar o *pacto autobiográfico*. São vários os textos em que Nelson Rodrigues aborda a morte de seu irmão, Roberto. Em uma crônica há a descrição do assassinato; em outra, os meandros do velório, a despedida de seu pai com o irmão. Mas é na crônica 22 que Nelson Rodrigues irá confessar a relação do vivido com a elaboração do ficcional, o que atribui à elaboração do trágico em uma de suas peças. Aquela que viria a fazer maior sucesso de público e de crítica – *Vestido de Noiva* (1943). Sobre isso, o narrador declara:

Um dia, Lúcio Cardoso me disse: - ‘O assassinato de seu irmão Roberto está naquela cena assim, assim, de *Vestido de Noiva*’. Era verdade. Eu não sei se vocês se lembram de *Vestido de Noiva*. Como todos os meus textos dramáticos, é uma meditação sobre amor e sobre a morte. Mas tem uma técnica especialíssima de ações simultâneas, em tempos diferentes. E, além disso, há no seu desdobramento, na sua estrutura, o rigor formal de um soneto antigo. [...] o que tocou Lúcio Cardoso foi uma cena, ainda no primeiro ato, cena de uma mulher matando um homem. E, segundo o romancista, eu estaria fazendo, ali, uma imitação da vida. Era Roberto que morria outra vez. [...] E confesso: - o meu teatro não seria como é, nem eu seria como sou, se eu não tivesse sofrido na carne e na alma, se eu não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato de Roberto (RODRIGUES, 1993a, p.83).

Para o crítico Sábato Magaldi (1981), Nelson Rodrigues nunca se recuperou das tragédias vivenciadas “[...] elas estão no substrato das histórias mais inocentes que compôs. [...] Ironia do destino, no melhor sentido moderno da Moira Grega, Nelson incorporou a sua verdade da experiência pessoal ao seu teatro” (MAGALDI, 1981, p. 11).

As crônicas rodrigueanas, bem como os demais gêneros da produção do autor, ressaltam aspectos contextualizadores, com espaço e tempo demarcados, a partir de uma visão profunda da realidade e de estilo inconfundivelmente dialógico.

Na obra, *Problemas da poética de Dostoiévski*(1929), Bakhtin resalta o caráter dialógico e de transposição de tempo que possui o gênero literário:

Por sua natureza mesmo, o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, `perenes` da evolução literatura. [...] O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura. Nisto consiste a vida do gênero. [...] vive no presente, mas recorda o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a unidade e a continuidade desse desenvolvimento (BAKHTIN 2002, p.106).

Os enredos rodrigueanos contam e recontam, de maneira diferente, com novos signos e em novos espaços culturais, histórias que dialogam em vários elementos. Um texto é sempre produzido por reflexo de outros textos, que possui, porém, o que Santiago definiria de “[...] uma assimilação inquieta e insubordinada, antropófaga. [...] um novo texto escrevível, texto que pode incitá-los ao trabalho, servir-lhes de modelo na organização de sua própria escritura” (SANTIAGO, 2000, p. 20).

A postura antropofágica e, sobretudo, no caso das crônicas, autofágica é assumida e evidenciada por Nelson Rodrigues em toda a sua obra – em toda sua escritura. A partir disso, pode-se ressaltar que o valor essencial dos textos do autor reside nos elementos estéticos e ideológicos que os compõem, nos conteúdos e na forma escolhida, e, principalmente, nos intertextos, sejam pelos ecos da realidade para a arte ou mesmo da arte para a arte, pelo potencial de gerarem novos textos.

O autor usufrui de vestígios de memória, com um entrecruzamento entre fantasias, memória e história. As primeiras voltadas ao fantástico, à ficção que figura

na ficção; a segunda, pelas memórias individuais, autobiográficas e coletivas – sociais (mais amplas) ao convidar vários autores para figurarem em seus enredos, com vivências das suas presenças em diferentes grupos sociais e diferentes fatos; e, por fim, as históricas, pelo movimento de rechaço que justapõe memória e história com a configuração dos “lugares da memória”.

Nelson Rodrigues registra, como um historiador, enredos que ainda contam, em alguns trechos, com resquícios do vivido, mas, em outros, nem mesmo contam com a existência do grupo para testemunhá-los; sua obra traz histórias abertas à dialética da lembrança e do esquecimento, numa escrita criativa e consciente de suas deformações sucessivas, com repentinas revitalizações e repetições, numa metamorfose entre memória e história, com o registro de “lugares da memória”.

2.2 O ANFITRIÃO USURPADOR EM O REACIONÁRIO: MEMÓRIAS E CONFISSÕES

Minha inspiração é a soma de
todas as vidas que tive,
através de todas as eras,
todas as idades.
(RODRIGUES, 2012)

Sou um ouvinte maravilhoso.
Escuto o que me dizem com
paciência e amor. Desculpem.
Amor, não: humor.
(RODRIGUES, S. 2012)

O livro *Reacionário: Memórias e Confissões* (1977) é composto por cento e trinta crônicas, escolhidas pelo próprio autor - Nelson Rodrigues - dentre suas publicações nas colunas “Memórias”, do *Correio da Manhã*, e “Confissões”, de *O Globo*, no período de março de 1967 a abril de 1974.

No prefácio à primeira edição, Gilberto Freyre declara que Nelson Rodrigues seria o mais incisivamente escritor, sem deixar de ser vibrantemente jornalístico, dos cronistas brasileiros; o maior dos jornalistas literários. Freyre (1977) salienta a potência literária do jornalista-escritor. Nelson Rodrigues escolhera as crônicas desta obra para compor um personagem: “Nelson Rodrigues: O reacionário”, como queria que todos o vissem. Ao escolher seu rearranjo, depois de tanto resistir, o autor, finalmente, resolveu pôr em evidencia seu epíteto de reacionário.

Se, em *A menina sem estrela: Memórias* (1967) é possível reconhecer o teor mítico e psicológico do autor – com acentuado tom melancólico de suas memórias, em *O reacionário: Memórias e Confissões*(1977), o enfoque a ser dado é para o teor híbrido de seus textos. Nas crônicas que compõe este livro é possível identificar a pungente personalidade literária de Nelson Rodrigues, o que pode ser convalidado com o resgate da asserção de Moisés (2013) para o gênero da crônica: uma expressão literária híbrida, múltipla, que, essencialmente, tenha fóruns estéticos, que possa fazer prevalecer o poder de recriação da realidade sobre o da mera descrição de fatos históricos.

Não há, certamente, mera descrição dos fatos, mas sim a formação de um espectro que envolve a estrutura, a ambientação, a (re)criação de personagens, que fazem referência a seres que circulavam pelos espaços reais do Rio de Janeiro. Essa recriação promove o que Kristeva (1974) denominou de mosaico cultural, com as várias vozes que vão sendo expostas para compor as narrativas e estabelecer as relações entre os textos. Relações, essas, asseguradas pela trama entre a fantasia, a memória e a história.

As crônicas, dentre outros elementos, fazem referência às figuras literárias: Nelson Rodrigues cita, em várias delas, as figuras de Carlos Drummond de Andrade, de Machado de Assis, Rui Barbosa, Honoré de Balzac, Charles Dickens, João Guimarães Rosa, Franz Kafka, Marcel Proust, Chico Buarque; Cita Antonio Callado, Millôr Fernandes, Gustave Flaubert, Pablo Neruda, Eça de Queirós, José Lins do Rego, dentre outros tantos. Como, por exemplo, neste trecho da crônica nº 3:

[...] Por hoje volto às minhas lembranças de repórter de polícia. Terminei o capítulo anterior com a infiel saltando de uma janela. Era dia útil, hora de movimento. Imagino a pergunta do leitor: - 'Morreu?' Eu responderei, citando Machado de Assis. Segundo ele, é melhor cair das nuvens do que de um terceiro andar. Pois a infeliz caiu do terceiro andar em cima de um toldo de lona. Foi um assombro na rua. De repente, todos viram aquela mulher voar pela janela, virar duas cambalhotas e derramar-se dois andares abaixo (RODRIGUES, 2008, p.35).

Nelson Rodrigues compõem com esses autores uma orquestração de vozes, de cada um - com seus enredos - com suas construções discursivas; não para uma mera repetição da literatura, seja ela brasileira, francesa, inglesa, chilena, ou mesmo russa, mas para reafirmar a história de sua história nos anais de literatura, para além da atualização desses referentes, o movimento da continuação e reconstrução de como deseja ser visto. Coloca sua escritura como um espaço dialógico e ao mesmo tempo um espaço para a grande festa de recepção destes autores.

Esses referentes são postos num arquivo incandescente, como unidades significativas convertidas em elementos simbólicos, em “lugares de memória”, para se resgatar a teoria proposta por Pierre Nora (1993). As figuras literárias e históricas citadas por Nelson Rodrigues evidenciam um patrimônio cultural com tamanha significação, que são convertidas, pelo autor, em “monumentos de memória”.

As vozes literárias orquestradas na escritura de Nelson Rodrigues configuram um mosaico com temáticas de diferentes espaços e tempos, numa composição que destaca a relação, pelo apelo à memória, de continuidade dos textos. O autor constitui-se como um “Anfitrião” em sua obra. O termo anfitrião pode ser entendido com a ambivalência dos sentidos que lhes são propostos: aquele contemporâneo – do que recebe em sua morada, considerando que Nelson, de fato, recebera em suas crônicas diversas personalidades (re)criadas a partir do espaço real; e o mítico – do mito registrado pelo dramaturgo romano Plauto, por volta de 200 a.C. – nesta acepção, Zeus toma a forma de *Anfitrião*, que se encontrava na guerra em Tebas, para deitar-se com sua esposa. Zeus, nesse mito, assume a condição de sócia, o duplo usurpador, o *alterego*.

O reacionário do livro *Reacionário: Memórias e Confissões* de Nelson Rodrigues é a figura de seu duplo, que – para fazer referência à teoria de Brunel (2000) - numa metamorfose, promove o abandono progressivo da identidade una do sujeito, inserido num processo de construção de alteridade dupla. Dessa forma é que se constitui o narrador desta obra, com a marcação do uso da primeira pessoa, numa narração autodiegética²⁸, para mais uma vez recorrer à teoria de Lejeune (2008), como aquele que assume, em relação ao que vivenciara, seja pelo distanciamento do olhar da história, seja pelo distanciamento do olhar divino, isto é, da eternidade, para introduzir em seu texto uma transcendência com a qual, mesmo diante do seu duplo, ainda se identifica.

Na crônica escolhida para iniciar a obra, o narrador aborda sobre a “elegância invisível”.

Vou-lhes contar agora um pequeno e luminoso episódio. Vamos lá. Há uns dez anos, ou por aí, havia, em Madri, um diplomata cinquentão [sic] que era uma figura curiosíssima. [...] Quando passava, era muito olhado. E olhado com um misterioso prazer visual. As pessoas perguntavam, umas às outras: - ‘Por que será que eu gosto tanto de olhar o inglês?’ Era bonito? Não era bonito. Simpático? Nem isso. Feio? Também não. [...] Até que, um dia, fizeram uma enquete na Europa, para saber qual era o mais elegante europeu do século. [...] E uma unanimidade compacta consagrou, como o europeu mais elegante do século, o singularíssimo inglês de Madri. Madri inteira percebeu então o seguinte: a elegância é invisível. [...] Vejam agora a reação do eleito. Ao saber que fora eleito... fez um escândalo... *debulhou-se em lágrimas*. Os repórteres

²⁸ Em contraposição a narração homodiegética, quando o personagem principal não é o narrador.

perguntavam, aflitos: ‘Mas o que é que houve, Sir Fulano de Tal?’ Ele explicou: - ‘Se descobrirem que eu sou elegante, já não sou mais nada!’ [...]

Ergue-se o Salim e vai, atropelando os garçons, abraçar o recém-chegado. [...] O Machado também vai abraçar o Walter. [...] Salim voltava, atropelando novamente garçons e pratos. Senta-se e, crispando a mão no meu braço, pergunta: “Sabe o que eu descobri agora, neste minuto?” Fez suspense: Imagina. Eu não fazia a mínima. E então explodiu: “Walter Clark é o sujeito mais elegante do Brasil. [...] A certeza do Salim já me contaminava. Disse-me: Realmente, sempre gostei do olhar de Walter Clark. Mas fiz uma observação que, no momento, eu próprio não sabia se era ou não restritiva: ‘Há certo anacronismo na elegância do Walter’. Salim exultou: ‘Exatamente. Esse anacronismo é o toque de gênio’ (RODRIGUES, 2008, p.26).

Esta crônica foi publicada, pela primeira vez em *O Globo*, em 1971. Entre a identidade e a alteridade, Nelson narra um mundo percebido, transcrito e, assim, representado com signos concomitantemente referenciais. Os signos propostos pelo autor/narrador/personagem Nelson Rodrigues constituem um duplo, porque imitam ou falam do mundo e, nesse caso, em total teor de ironia; o narrador, inicialmente, destaca com o trecho que se refere ao diplomata inglês que a elegância deve ser composta pela discrição. Depois, ironicamente, elabora um diálogo cheio de berros, gargalhadas e abraços afetuosos ocorridos num restaurante. Por fim, são os mesmos personagens – nada discretos - que elegem o homem mais “elegante” do Brasil.

O personagem citado - Walter Clark – provavelmente faz referência aquele que fora um importante produtor e executivo da televisão brasileira. Pelo registro estético, a ambivalência da elegância: que deve ser discreta – segundo o narrador – mas ironicamente, nem tanto, para poder render um bom e paradoxal registro de uma crônica cômica e literária.

Distingui-se no trecho a proposição de Ricouer (2007), Nelson Rodrigues mescla elementos da imaginação – da criação artística - com elementos da memória voltada para a realidade anterior, que constitui a marca temporal da coisa lembrada. Entretanto, a história é essencialmente equívoca, o método histórico é inexato. Nelson Rodrigues estaria nesta crônica convertendo suas memórias em histórias ou suas fantasias em memórias? Se história, figuraria como registro de fatos que não contarão mais com a existência do grupo para testemunhá-lo, se fantasia, o registro estético de um ato criativo.

Na crônica 2 da obra, o narrador irá narrar sobre outro almoço, agora com Otto Lara Resende, que supostamente havia acabado de chegar de uma viagem à Escandinávia, cita Byrd e Amudens, reconhecidos como importantes desbravadores dos pólos, e, ainda, outras figuras da história do Rio de Janeiro.

Éramos cinco: Otto, eu, meu filho Joffre, O Hélio Pellegrino e o Vinicius de Moraes. Não era um Otto qualquer que estava diante de nós, mas um Otto recém-chegado. E aquele que chega é sempre um comovido e transcendente. Vinha ele da fabulosa Escandinávia; andara no Pólo. [...] nós o recebemos como se fora um Byrd, um Amudsen [...] Vocês se lembram do *Sertões*, quando Euclides diz que o sertanejo é, antes de tudo, um forte. Foi mais ou menos assim, com esse tom euclidiano, que o Otto declarou o seguinte: “O norueguês é um chato”. [...] O que ele quis dizer, se bem o entendi, é que falta ao norueguês a luminosidade da molecagem brasileira. Por toda a Escandinávia, não ouviu ele uma única e escassa piada. E como um povo pode viver e sobreviver, sem piada? [...] Na sua viagem, aprendeu uma coisa estarrecedora: “O desenvolvimento não é a solução”. Ao sair do Brasil era um paladino do Desenvolvimento. Mas salta da Noruega, o país mais desenvolvido do mundo, e percebe todo o seu equívoco funesto. Imaginem que entre numa fábrica. [...] Sem ser olhado por ninguém (nenhum operário lhe concedeu a graça de um olhar), foi varado por uma certeza inabalável: - o desenvolvimento humaniza a máquina e maquiniza o homem. O escritor patricio teve vontade de conversar com as máquinas e de lubrificar as pessoas. [...] E há tanta ordem, tanto asseio, tanta disciplina, tanta organização de vida, que Otto compreendeu por que o escandinavo se mata. Ao apertar a mão de um norueguês, tinha vontade de perguntar-lhe: Quando é o suicídio?”. [...] Em plena Oslo, Otto experimentou uma dilacerada nostalgia do subdesenvolvimento do Brasil. [...] Fosse como fosse, descobrira que o desenvolvimento é burro. Ao passo que o subdesenvolvimento pode tentar um livre, desesperado, exclusivo projeto de vida (RODRIGUES, 2008, p.32).

Nesta crônica, Nelson Rodrigues evidencia, pelas impressões de Otto Lara Resende, uma crítica ao processo de desenvolvimento propalado pelo capitalismo. O narrador tece comentários sobre a entediante homogeneização do sistema – do processo produtivo, cultural e, por fim sobre as próprias pessoas, desumanizadas. No auge do desenvolvimento, o projeto do homem só pode ser, segundo o personagem Otto Lara, ironicamente, o suicídio. A crônica ainda evidencia o abraço do personagem a um desconhecido que encontrara no aeroporto, em seu retorno ao Brasil – como uma representação da receptividade estereotipada do povo brasileiro

“não-desenvolvido”. Assim, a partir de suas reminiscências, Nelson constrói uma memória do espaço urbano do Rio de Janeiro de sua época.

Otto, figurando como personagem de Rodrigues, bem representa o que Freud (2011) analisou sobre a *Psicologia das massas* – em 1920 a 1923 – ao isolar como objeto de investigação que um grande número de pessoas exerce sobre um sujeito. O homem deve ser entendido como um ser que pertence a uma tribo, a uma classe, como parte de uma aglomeração. Diante da ruptura desse laço composto – Otto na Escandinávia – surgem fenômenos nessas condições especiais “[...] como manifestações de um instinto especial irreduzível a outra coisa, o instinto social – *here instinct, group mind* [instinto de rebanho, mente do grupo]” (FREUD, 2011b, p. 15). O personagem de Rodrigues – como membro da *tribo brasileira* não se adequou aos padrões escandinavos, julgou o desenvolvimento como burro.

Já na crônica de nº 29, publicada originalmente no *Correio da Manhã*, em 1967, Nelson Rodrigues retoma o tom memorialista e sentimental e explora a relação intertextual inscrevendo, com procedimentos de retomadas – de lembranças e re-escrituras - seu narrador com a percepção sobre a figura do irmão Paulo Rodrigues, com a qualidade literária, em evidência para um profundo lirismo:

Eu queria falar, falar sobre meu irmão. O que me fascinava em Paulo Rodrigues era sua luminosa, ardente humildade. Essa humildade foi, primeiro, uma qualidade vital e, depois, uma virtude literária. Tenho na cabeça quase tudo o que ele escreveu. Foi talvez por humildade que, nos primeiros escritos jornalísticos, preferiu usar fatos miúdos, quase imperceptíveis. Num instante percebemos que era o grande poeta da ocorrência menor, o estilista do fato insignificante. [...] Está na sua obra romanesca o delicado, o incomparável virtuosismo com que sempre recriou as miudezas da crônica policial. [...] Eu me lembro da nota que fez sobre o episódio da cusparada. Com meia dúzia de linhas, transmitiu ao incidente uma tremenda força lírica. Eis o fato: - um cidadão que ia numa Mercedes Benz, teve vontade de cuspir. Verifica, porém, que alguém o olha, no taxi ao lado. Deu-lhe uma espécie de escrúpulos, cerimônia, pudor ou sei lá. [...] Paulo Rodrigues fez, com episódio de tráfico, uma página inesquecível, de uma qualidade machadiana. Eu disse Machado e já penso em Drummond. *O caso da cusparada* tem a densidade do *Caso do vestido* (RODRIGUES, 2008, p. 174).

O narrador rodrigueano expõe nesta crônica a fusão de fatos históricos - sobre o irmão, Paulo Rodrigues; sobre a produção literária desse irmão, sobre a produção literária e o estilo de Machado de Assis, sobre a produção de Carlos

Drummond. A referência não traz todos os textos citados, mas há uma relação de copresença.

Essa intertextualidade permite uma complementação sobre o texto e, ao mesmo tempo, conforme evidencia Tiphaine Samoyault (2008), causa a descontinuidade. “Mesmo quando é absorvida pelo texto, a citação abre-o para a exterioridade, confronta-o com a alteridade que perturba sua unidade, coloca-o do lado do múltiplo e da dispersão” (SAMOYAULT, 2008, p. 67).

Ao resgatar a figura de seu irmão, Paulo Rodrigues, e ainda Machado de Assis e Carlos Drummond, Nelson Rodrigues os revitaliza como uma memória viva, aberta à dialética da lembrança, e de forma consciente – com suas inserções e deformações - os transforma em “monumentos da memória”.

Na crônica de nº 49, publicada pela primeira vez em 1974, Nelson Rodrigues retoma suas primeiras produções para o jornal de seu pai “A Manhã”, quando já definia o estilo objetivo de seu narrador: “[...] o secretário me perguntou: - Você quer ser o quê? Dei uma resposta fulminante: - Repórter de polícia. Porque preferi a reportagem policial, posso explicar. [...] Eu queria escrever sobre os que vivem de amor, morrem de amor ou matam por amor” (RODRIGUES, 2008, p. 272). O autor segue a crônica com os enunciados que analisam seu estilo híbrido pela voz do narrador: “Até hoje, nada me interessa, senão a história de amor.” Na mesma crônica, o narrador, ainda declara que, como autor, sempre inundava de fantasias suas matérias, transformava detalhes em evidências, como no caso do passarinho obsessivo:

Descrevi toda a história: a menina, em chamas, correndo pela casa e o passarinho na gaiola, cantando como um louco. Era um canto áspero, irado, como se o passarinho estivesse entendendo o martírio da dona. E forcei a coincidência: - enquanto a menina morria no quintal, o canário emudecia na gaiola. Quase, quase matei o canário. Seria um efeito magistral. Mas como matá-lo se a rua inteira iria vê-lo, feliz, cantando como nunca? O bicho sobreviveu na vida real e na ficção jornalística. E foi um sucesso no dia seguinte (RODRIGUES, 2008, p. 273).

A voz do narrador, que pode ser entendida como um desdobramento do Eu do autor, expressa o enredo, inicialmente, a partir da observação, ao fazer o primeiro registro, como jornalista, mas passa a relatar a experiência de sua ação,

relembrando sua forma de fazer o registro, sua vivência como escritor, contudo, resguardando um distanciamento no tempo.

Há uma vivência do autor sendo recriada. Não se questiona a autenticidade do conteúdo, o que está em questão não é essa noção de autenticidade, mas a composição do narrador e como ele propõe seu enredo a partir da observação de uma vivência alheia, visto que a ação narrada não se constitui apenas daquela tecida na substância viva da sua existência; o narrador é um ficcionista, que atribui autenticidade pela verossimilhança – um narrador pós-moderno, para retomar o conceito explicitado por Santiago (2002).

Nelson Rodrigues complementa a realidade com o lirismo ficcional, por meio de uma estética híbrida, funde realidade e imaginário no gênero crônica. As cento e trinta narrativas da obra *Reacionário: Memórias e Confissões* são, por definição, fragmentos da vida, complementados pela linguagem poética do escritor e pelos intertextos selecionados para o diálogo discursivo. O cronista contemporâneo, não é mais um mero contador de fatos; como um narrador pós-moderno, narra ações que existiram no espaço e no tempo da ficção. O ponto de vista pertence mais ao narrador do que ao autor. Conforme salienta Alves:

Esta entidade fictícia, o narrador, passa então a ter autonomia, reafirma-se, para projetar certas atitudes ideológicas, éticas e culturais, podendo realizá-las sob diferentes maneiras na estruturação do texto de formas direta e linear, ou buscando outros recursos. Estas projeções sobre a personagem são concretizadas por meio de estratégias ajustadas à representação artística dessas atitudes tais como ironia e aproximação parcial, o que muitas vezes tem proporcionado leituras 'biográficas' de certos romances (ALVES, 2007, p. 18).

A autora observa que podem ocorrer conexões entre autor e narrador já que o romancista tem consciência dos imperativos a serem usufruídos na transcrição da visão de si mesmo e dos outros – “um princípio assumido pelo escritor em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade” (ALVES, 2007, p. 18) – são os vestígios mais ou menos discretos da subjetividade do autor, expostos pelo narrador.

Nelson Rodrigues, porém, não é discreto; o narrador de suas crônicas traz à tona de forma evidente o *pacto autobiográfico* proposto por Philippe Lejeune (2008): a percepção deste foco se dá pelos referentes expostos nos textos. Há uma

evidente intenção de honrar a assinatura do autor a partir dos critérios textuais; a confirmação, no texto, da identidade que remete ao autor – inscrito na capa do livro. O contrato com o leitor pode ser comprovado pela verossimilhança dos referentes expostos nos textos.

A identidade do narrador rodrigueano, comungada com a do próprio autor, pode ser observada basicamente de duas maneiras: implicitamente, quando o narrador assume compromissos com o leitor, comportando-se como se fosse o autor, ou de modo patente, quando o narrador-personagem assume o nome do autor impresso na capa – de maneira explícita, citando aqueles com os quais manteve laços familiares, com ações que existiram num lugar e num tempo reais.

Na crônica de nº 30, publicada no *Correio da Manhã*, em 1967, é possível identificar as marcas intertextuais e as rubricas do autor, ao comentar sobre o papel do escritor em relação ao seu público.

Nós sabemos que o sujeito mais livre do mundo é o leitor. Nada interfere no pudor, na exclusividade e na inocência da sua relação com a obra escrita. Está só, espantosamente só, com o soneto, o romance, ou o texto dramático. Já o espectador é o mais comprometido, o mais impuro e, por outro lado, o menos inteligente dos seres. Eu percebi isso, de repente, na estréia de minha primeira peça, *A mulher sem pecado*. Não foi um original que me fez autor; nem a representação, nem o décor. Eu não era ainda autor no ensaio geral. Foi preciso que, de repente, o público invadissem o teatro (RODRIGUES, 2008, p. 176).

A consciência do narrador de que escritor e obra constituem um par solidário, vinculado ao público, retoma a proposição de Antonio Candido, na obra *Literatura e Sociedade* (1985). Nelson Rodrigues revela em suas crônicas que a reação do público em relação a sua obra era algo que o preocupava. O narrador da crônica nº 30 declara:

Shakespeare é apenas um co-autor de si mesmo; e o outro co-autor é cada sujeito na platéia. Seria válido o público, se tivesse uma função estritamente pagante; ou mesmo sem pagar, mesmo carona, fosse passivo e grave como uma cadeira. Mas o público pensa, sente, influi, aplaude e vaia. O autor não tem nada a ver com o sucesso. Quem o faz é o público (RODRIGUES, 2008, p. 176).

O sentido dado a um texto pelo público não pode ser definido pelo autor, de forma pré-existente, à apresentação da obra. O autor está na obra – suas impressões de mundo, suas proposições, seu projeto estético e ideológico - mas não pode controlar a reação do público/leitor. E Nelson Rodrigues se preocupava com isso, principalmente com o olhar da crítica. Sobre a segunda peça, escrita em 1943, o narrador ainda informa: “Escrevera *Vestido de Noiva* com uma coragem desesperada... Sonhava com o elogio. O primeiro a ler foi Manuel Bandeira. Dois dias depois telefonei: - ‘Leu?’ Ele ia respondendo [...] Atriquei-me ao telefone: - ‘Você escreve? Escreve?’ (RODRIGUES, 2008, p. 182).

A obra não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público, nem este é passivo ou homogêneo; Nelson Rodrigues sabia bem disso, são várias as reflexões sobre o público, sobre a crítica que estão nos entremeios de seus textos.

O autor reconhecia a participação do público em seus textos; em suas composições são percebidas marcas de resquícios da memória, que ora figuram como individual, ora como memória coletiva; ora são memórias internalizadas, ora são registros sociais, que aparecem de forma reduzida e esquemática. Há, nesse sentido, uma dupla condição, como a que fora propalada na teoria de Halbwachs: por um lado, a memória pessoal e, por outro a social, que alimenta a primeira. Nelson Rodrigues considerava suas vivências nos espaços coletivos, e desses alimentava suas histórias esperando o reconhecimento social.

O depoimento de Bandeira sobre a peça daria conta de antecipar a tensão entre as veleidades profundas da estrutura do texto e a consonância ao meio, à aceitação do público. Como reflete Candido: “A literatura é pois um sistema vivo de obras agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a e deformando-a” (CANDIDO, 1985, p. 84).

A obra *O Reacionário: Memórias e Confissões* permitiu a Nelson Rodrigues a republicação de textos, de histórias, das histórias sobre suas histórias revitalizadas em lugares da memória.

As crônicas foram organizadas com as datas das publicações originais, porém não estão dispostas em ordem cronológica. Todas mostram, conforme já anunciado nesta análise, o registro de como o autor queria que seus leitores o vissem, com suas ações narradas ora com postura de jornalista, explorando o movimento denominado de rechaço, de distanciamento; ora, ainda, pela exposição de suas

vivências, articuladas por um desdobramento do eu. Sobre essa questão, ainda valem ser destacadas as contribuições de Donizete da Cruz (2012):

[...] o desdobramento do eu reflete uma inquietude metafísica e, ao mesmo tempo, aponta para uma profunda reflexão sobre a vida. A interrogação que, em um primeiro momento, pode se delinear da maneira mais simples: 'quem somos?', porém, é um questionamento que evolui para: 'somos quem realmente cremos ser', até a mais profunda inquietante indagação: 'somos' (DONIZETI DA CRUZ, 2012, p. 139).

Esta temática da dupla consciência, como pode ser observada, propõe a existência do outro, pode ser explicitada a partir de vários recursos literários e míticos – do mito de *Anfitrião*, com o duplo usurpador, o sócia – aos espelhos, a máscara, o reflexo, que se remetem a outro mito - o de Narciso. O vidente Tirésias disse a ninfa Leiríope, mãe de Narciso, que este viveria até uma idade avançada desde que nunca conhecesse a si mesmo. Narciso chegou aos dezesseis anos com uma trilha de corações quebrados, dentre elas a ninfa Eco – que já não podia mais usar sua voz exceto por repetições (um castigo recebido de Hera por tê-la entretido – com seu talento e eloquência - com longas histórias para a fuga das amantes de Zeus). Narciso tinha um orgulho obstinado de sua própria beleza e rejeitou também a Eco. Esta passou a vida a vagar por amor a Narciso, até desaparecer, restando apenas o som de sua voz. Um dia, Narciso chegou a um regato claro como a prata e quando se debruçou sobre ele, na grama da margem para matar sua sede, apaixonou-se pelo seu reflexo, flutuando no poço, e lá permaneceu, definhando até a morte (GRAVES, 2004, p. 86).

O mito de *Narciso*, pelo espelho, o reflexo, e pela repetição da voz de *Eco*, flui em análises como a condição do duplo, como um símbolo duplicado da consciência. Essa constatação – do desdobramento do ser pela repetição – é tema em obras de Nelson Rodrigues e, mais especificamente, na crônica nº73, publicada originalmente em *O Globo*, em 1969.

Sou um colunista que se repete com um límpido impudor. Não tenho o menor escrúpulo em usar duzentas, trezentas vezes a mesma metáfora. Eis o que me pergunto: - por que não insistir na imagem bem sucedida? Certa vez, vou passando pela porta do cinema Rex. Súbito, ouço o grito triunfal: - 'Óbvio ululante!' Viro-me e vejo, na

outra calçada, um lavador de automóvel. [...] Tenho promovido tão tenazmente o óbvio que ele se tornou íntimo de toda uma população. Sim, fala-se do óbvio como se ele fosse um amigo, um parente ou um jogador do flamengo. Aprendi que as coisas ditas uma vez e só uma vez, morrem inéditas (RODRIGUES, 2008, p. 398).

A literatura de Nelson Rodrigues se configura como um mosaico cultural, com várias vozes que vão compondo as narrativas e estabelecendo as relações entre os textos. O autor trabalha com elementos de uma memória múltipla, com lembranças simbólicas e sensíveis a transformações e projeções; suas histórias não dessacralizam suas lembranças, apenas as registram com as marcas dos grupos, tempos e espaços vivenciados. Nas fronteiras desses registros rodrigueanos são destacados “os lugares da memória”, como uma metamorfose entre memória e história. De um lado, registros historiográficos figuram na ficção, como um momento de reflexão da história em si mesma, por outro uma herança consolidada e registrada pela arte. Em Nelson Rodrigues podem-se perceber os elementos propostos na teoria de Pierre Nora (1993); a obra rodrigueana está entremeada de elementos simbólicos e culturais, do patrimônio memorial e real da sua comunidade; são inúmeras citações de figuras reais como personagens que assumem pela resignificação a condição de monumentos da memória; são vários os elementos funcionais, que assumem os rituais de morte, de amor, de traição. Em graus diversos, esses elementos coexistem. A imaginação do autor investe-os de uma aura simbólica que registra aspectos históricos revitalizados, em uma nova história pela arte da literatura.

A obra *Reacionário: Memórias e Confissões* sinaliza para um eco, um espelho que não apenas reflete, mas refrata suas crônicas; estas refratam sua vida, suas incursões pelos lugares da memória, pelo meio social e ficcional; nestas crônicas se reconhecem os germes da produção de outros textos – sejam as peças de teatro, os romances, os contos, por sua vez, do conjunto destes textos nascem as adaptações para o cinema, observando-se aí, registros de um reacionário com suas repetições, recriações e repercussões na história cultural do país.

3 ESCRITA PERFORMÁTICA E ARQUETÍPICA DE NELSON RODRIGUES: A ELABORAÇÃO DOS CONTOS

O que é afinal a vida humana?
Senão uma contínua performance
na qual todos atuam?
(ROTTERDAM, 2011)

Toda oração é linda. Duas mãos
postas são sempre tocantes,
ainda que rezem pelo vampiro
de Düsseldorf.
(RODRIGUES, S, 2012)

Ao se evidenciar que o valor essencial dos textos nelsonrodrigueanos reside nas suas repetições e, principalmente, repercussões, com as diferentes vozes que vão compondo cada narrativa, faz-se necessário analisar por quais ressonâncias intertextuais, históricas e sociais têm sido construídos esses textos e, ainda, qual armação lógica, que elementos estéticos, estruturais e ideológicos perfazem esse universo cultural multifacetado.

O trânsito do autor entre vários gêneros – da crônica para o conto, do conto para o teatro, do teatro para a crônica e romance – configura uma construção polifônica, que proporciona a formação discursiva de um sujeito múltiplo, cuja enunciação tem sido conduzida por um narrador híbrido.

Há que se questionar, entretanto, em que medida esses projetos ficcionais – em especial, os contos - dialogam entre si, com os outros gêneros, e explicitam uma escrita crítica desejada pelo autor no reconhecimento de um lugar na cena literária e cultural brasileira? E ainda, o que aflora desse trânsito entre os gêneros na composição da linguagem do conto nelsonrodrigueano que dialoga com a consciência coletiva – no resgate e formação arquetípica?

Nelson Rodrigues, ao promover uma escrita crítica e criativa, caracterizada pela multiplicidade discursiva, com narradores híbridos que transitam por diversos gêneros, com aspectos polifônicos culturais, históricos e sociais, estaria, e em especial em seus contos, usufruindo de uma linguagem performática?

Em 1961, quando o autor organizou o livro *A vida como ela é...*²⁹ reunindo contos já publicados desde o início dos anos 50, no periódico *Última Hora*, com enorme sucesso popular, Nelson Rodrigues já era reconhecido por sua produção de temas que descortinavam os dilemas morais, com foco para os desejos desgovernados numa representação da classe média do Rio de Janeiro. Em um diálogo com temas e personagens míticos, psicológicos e dramáticos – os mesmos representados em suas peças teatrais e classificados por essas categorias inicialmente por Magaldi (1981), o autor elaboraria contos repletos de arquétipos, com evidência para repetições progressivas das experiências dos sujeitos sociais e representações de motivos, com acréscimos de inúmeros detalhes transpostos, sem – porém – perder a configuração original; o que retoma a concepção de Jung (2016) sobre os registros de arquétipos.

Vale ressaltar, nesse sentido, pelas contribuições de Jung (2016) o enorme impacto que os arquétipos produzem no indivíduo, inclusive lhes determinando suas emoções e perspectivas éticas e mentais. Para o autor,

[...] os símbolos arquetípicos combinam-se no indivíduo seguindo uma estrutura de totalidade [...] são capazes de agir na mente como forças criativas ou destruidoras; criadoras quando inspiram ideias novas, destruidoras quando essas mesmas ideias se consolidam em preconceitos conscientes que impossibilitam futuras descobertas (JUNG, 2016, p. 419).

Com essas considerações conceituais de Jung, é possível afirmar que os arquétipos explorados por Nelson Rodrigues se configuram como forças criadoras; se inscrevem a todo instante em sua obra e migram de um conto para o outro, de uma peça à outra, de um conto para uma peça e destes dois gêneros para as crônicas, por serem seres desenhados a partir do emaranhado social. Os sujeitos sociais são metamorfoseados na estrutura rodrigueana – os personagens configuram a ilusão de pessoa humana, convalidando a relação no sentido etimológico entre os termos *pessoa*, *persona* e *personagem*.

Pavis (2011) registra que “[...] uma personagem é quase sempre a síntese mais ou menos harmoniosa de várias formações discursivas, e os conflitos entre

²⁹ A primeira edição foi publicada em 1961, os trechos ilustrativos foram extraídos da edição, publicada pela editora Nova Fronteira, em 2012.

personagens nunca são debates entre pontos de vista ideológicos e discursivos distintos e homogêneos” (PAVIS, 2011, p. 289); são debates híbridos, de composições polifônicas.

Numa outra acepção complementar para a palavra *pessoa*, Erving Goffman (1985) resgata a relação com o seu significado primeiro – o de máscara – para discutir a proposição de o homem, o tempo todo, estar representando um papel, mais ou menos conscientemente. A máscara representa o papel que os sujeitos se esforçam para desempenhar. A máscara desenvolve-se como a fachada, um equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente utilizado pelo indivíduo durante sua performance. Goffman usa o termo *performance*³⁰ para se referir a “[...] toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência” (GOFFMAN, 1985)

Essas relações etimológicas e de sentido dos termos *pessoa*, *persona* e *máscaras* são imprescindíveis para se entender os processos que marcam a composição dos arquétipos e o seu ato performático. Faz-se necessário, assim, observar que

[...] uma determinada fachada social tende a se tornar institucionalizada em termos das expectativas estereotipadas abstratas às quais dá lugar e tende a receber um sentido e uma estabilidade à parte das tarefas específicas que no momento são realizadas em seu nome (GOFFMAN, 1985, p. 34).

Quando um autor cria um personagem a partir de um arquétipo, com um papel social estabelecido, geralmente, verifica que uma determinada fachada – uma máscara - já foi estabelecida para o papel. Assim, na literatura, a máscara, entendida como a configuração para o personagem, é o elemento que marca o ato performático, que envolve um jogo ritualizado.

³⁰ Embora a tradutora Maria Célia Santos Raposo tenha usado o termo “*Representações*”, no livro *A representação do Eu na vida cotidiana* (1985) para traduzir a expressão “*Performance*” utilizada por Erving Goffman, no primeiro capítulo do texto original “The presentation of self in everyday life” (1956), vários pesquisadores brasileiros – como os pertencentes ao Grupo Napedra - Núcleo de Antropologia, performance e drama – do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, e os pesquisadores do Grupo - Rede de Pesquisas em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás - optaram pela expressão original, o que também se fará nesta pesquisa.

Sobre esse jogo de representações performáticas, Augusto Rodrigues da Silva Junior assevera,

A performance é uma espécie de fronteira em que ocorrem as mais diversas representações e linguagens. A todo o instante, comunidades sociais, heterogêneas e multifacetadas, estabelecem diálogos a partir de diferenciados sistemas intersemióticos. De forma consciente ou não, vários suportes e múltiplas formas discursivas convidam à intervenção: anônima, individual, coletiva, dialógica, monológica. As marcas do sujeito que circula estão impressas no espaço público, palco de novas possibilidades interativas (SILVA JR., 2011, p. 295).

Nelson Rodrigues, ao dialogar com o espaço público, pelo viés da memória coletiva, não o faz, porém, a partir de mera transcrição. Pela interpretação das diferentes máscaras sociais, ele contracena, para transcender o espaço real com o registro ficcional, num plano artístico e performático, recriando personagens e episódios que marcaram sua época, com uma organização estética que comunica a impressão da mais autêntica verdade existencial, pelo resgate dos “lugares de memória”. Vale ressaltar, porém, uma reflexão – como entender essa relação fecunda entre a vida real e a arte, quais são os meandros, quais são os limites entre a ação da performance social – do sentido dado por Goffman – à ação da performance da natureza do drama estético, ritual?

Paul Zumthor (2005) pesquisador medievalista, com sua obra dedicada aos estudos da poesia, da voz e da performance, salienta que não se pode falar de performance de forma unívoca e, para estabelecer uma definição, traça uma relação entre texto e obra. Para o autor, o texto constitui a mensagem, cujo sentido não se reduz à soma dos efeitos de sentido particulares; já a obra, constitui-se pela soma daquilo que é comunicado: o texto, a sonoridade, ritmos, elementos visuais e situacionais. “Neste sentido, a obra é por natureza teatral; o teatro é a sua forma acabada, mas toda a performance o sustenta de alguma forma” (ZUMTHOR, 2005, p. 142).

Zumthor também esclarece de qual prisma teatral ele se refere ao falar sobre a performance -não com uma concepção que prevê o teatro em um lugar determinado e fechado, mas, sim, a teatralização – um ato pelo qual um discurso poético é comunicado. Para o autor,

A performance é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal faz sentido. [...] Certas culturas são tão conscientes da imbricação de todos os efeitos da performance que acabam por codificar com cuidado a escolha de seus componentes (ZUMTHOR, 2005, p. 87).

Na performance, mesmo a partir do resgate da origem etimológica do termo, cujo prefixo e o sufixo sugerem um esforço para a consumação de uma “forma”, está, de forma combinada, a ideia de realização e movimento, ação e processo, acoplada a algo que resulta, que se completa, conforme salientam Robson Camargo, Eduardo Reinato e Heloisa Capel (2011)³¹ Para estes pesquisadores, a performance pode ser conceituada como um ato cênico, estético formal, da natureza do drama ritual e do espetáculo e, ainda, que se dá a ler a um público; mas não apenas como gênero teatral, e sim como um ato que produz significado.

Como uma área de estudos entre a ciência e a arte, a performance quebra fronteiras, associa linguagens, experimenta com olhares que ora se distanciam, ora se sentem junto. Performances são presenças, arrepios. Unidade de múltiplos. [...] Elementos performáticos permitem ler culturas [...] São marcas identitárias, traços que se situam entre o significado formal, social e o subjetivo. Linhas da teia que enlaça a tridimensionalidade de objetos, não só arranjados para afins metodológicos de análise, mas que se realizam nas múltiplas vias, cruzamentos, determinações e espaços (CAMARGO; REINATO; CAPEL, 2011, p. 12).

A ideia de performance nesse ritual da tridimensionalidade, que recorre a teatralidade, possui uma qualidade que Zumthor (2005) evidenciou como reiterabilidade – comportamentos repetidos sem serem sentidos como redundantes. A performance, nesse sentido, atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Por esse viés, Nelson Rodrigues compõe em seus textos de conto redes sucessivas de imagens arquetípicas coletadas na sociedade carioca e trazidas à tona em suas produções literárias – a figura da

³¹ Pesquisadores sobre performances culturais – pertencentes ao Grupo Rede de Pesquisa em Performance Culturais, da Universidade Federal de Goiás, com publicações que resultaram numa das principais obras da série *História invade a cena* - o livro *Performances Culturais* (2011).

esposa dedicada, mas com dupla personalidade; o marido traído; os heróis em derrocada; os irmãos inimigos; a figura do duplo; os mitos; os desejos reprimidos; os desejos eróticos; o desejo da morte – são temas recorrentes em sua obra, mas demarcados em cada conto com uma nova textualidade, um novo tecido estético e discursivo, que demarcam a fronteira entre o literário, o espetáculo e o cotidiano.

Os elementos que demarcam as fronteiras na composição dos arquétipos evidenciam o que Jorge Glusberg define como a arte performática. Para o autor,

As trocas de identidades, posições imprevistas, programas camuflados de tipo gestual, forçosamente têm que atuar sobre a fantasmática do sujeito receptor, reorganizando ou distorcendo o repertório legalizado. Esta ruptura se dá em vários sentidos e a performance funciona como operadora de transformações: desde os condicionamentos generalizados até a colocação destes em crise (GLUSBERG, 2013, p. 66).

Para exemplificação dessas fronteiras e composições, a proposta deste capítulo é evidenciar duas categorias de análise da escrita performática presentes nos contos de Nelson Rodrigues. Um primeiro aspecto, com uma abordagem sobre a estrutura do conto, que em muito se assemelha à estrutura de peças teatrais, com divisões em atos fragmentados que vão compondo os diferentes enredos, como um modo vivo de comunicação poética. Depois, numa outra categoria, dar-se-á enfoque para o estudo sobre a construção das personagens arquetípicas, com análise do uso das máscaras sociais na composição de sujeitos duplos; recursos, estes, explorados por Nelson Rodrigues para composição da atuação dramática dos personagens, numa re-combinação dos elementos base da performance - trocas de identidades e posições imprevistas.

Somadas às duas categorias selecionadas para análise, colocar-se-á em evidência a composição do narrador híbrido nelsonrodrigueano, como um ser dotado de experiências e memórias, com reconhecimento sobre a realidade, sobre os costumes de seu tempo e espaço sociais; ser que se metamorfoseia, de forma polissêmica, pelos diversos aportes teóricos sobre o foco narrativo, atuando ora como narrador clássico, com a função de herói, ora como narrador de romance, introspectivo, pelas proposições de Benjamin (1996), ora como narrador pós-moderno, de Santiago (2002), ora como os narradores de Bakhtin (2002), ou ora

como o narrador do pacto autobiográfico, desenhado por Lejeune (2008), pelos meandros dos lugares de memória, propostos por Pierre Nora (1993).

Para se entender o autor como um sujeito criador e a sua composição performática, pela compreensão do estudo do personagem como um duplo ou pela consciência da memória coletiva, serão também resgatadas, neste capítulo, as contribuições da psicanálise de Sigmund Freud (1920), com as diferenças entre os estudos da psicologia individual e da psicologia social – entendendo o Outro, como um ser que é, via de regra, considerado como um modelo, objeto, auxiliador e adversário.

3.1 A ESTRUTURA PERFORMÁTICA E OS CONTOS RODRIGUEANOS: UMA TRANÇA CULTURAL

Na vida, usamos máscaras
sucessivas e contraditórias.
Só a morte revela nossa
verdadeira face.
(RODRIGUES, 2012)

Para Diana Taylor³² (2013), o termo performance abarca, pela carga semântica, termos como teatralidade, espetáculo, ação e representação. Entrecruzam-se nesses termos, as múltiplas maneiras pelas quais o comportamento humano, na vida social, pode ser visto como performance. Teatralidade e espetáculo supõem um cenário, uma estrutura paradigmática, armada ao redor de uma trama esquematizada, e, enquanto ação e representação, possibilitam a intervenção individual, um ato. Taylor salienta que a performance vai muito além de qualquer um desses termos por reunir, simultaneamente, um processo, uma práxis, uma *episteme*, uma realização e um modo de intervir no mundo (TAYLOR, 2013).

De uma maneira singular, pode-se afirmar que há uma relação estreita do conceito de performance com as artes cênicas, incluídas também as dimensões dramáticas da vida social. John Müller, Rose Hikiji e Mariana Monteiro (2013) complementam a conceituação de Taylor e, ao escreverem a apresentação de uma série de ensaios da obra *Antropologia e performance: ensaios Napedra* (2013) estabelecem a noção de trança da eficácia e do entretenimento. Segundo os autores, as performances podem ser vistas como uma trança de elementos de ritual e teatro; os três pesquisadores expõem – pelas contribuições teóricas de Schechner - categorias de performances: dramas rituais, dramas estéticos e dramas sociais que formam, como fios entrelaçados, uma trança cultural. Questões que Renato Cohen (2013) denominaria de artes plásticas, artes cênicas e elementos sociais, para configurar uma linguagem híbrida, que guarda características de origem e de finalidade, num diálogo com o espaço social.

Essa tríade ou a trança cultural está presente nas composições de Nelson Rodrigues, principalmente nas amarrações discursivas de seus contos. Em *A vida*

³² Diana Taylor faz parte do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama - NAPEDRA, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP.

como ela... (1962), os cem contos selecionados pelo próprio autor, dentre os publicados durante uma década no jornal *Última Hora*, apresentam conflitos sobre rituais de casamento, morte, sobre amor, paixão, traição, numa tessitura narrativa viva que os torna - pela composição que resgata o tempo todo o acervo da memória - sonoros e visuais. Destaca-se, inclusive, que as características dos textos rodrigueanos extrapolam algumas demarcações do gênero conto.

Sobre o conceito associado a esse gênero, Moisés (2013) esclarece, não obstante, que o “conto” sofreu as vicissitudes históricas da forma literária que o gênero reveste. O autor registra que o conto “[...] durante a Idade Média, designava o relato de acontecimentos, sem vincular-se a determinado tipo de expressão literária. Em seu lugar, usavam-se os termos fábula, apólogo” (MOISÉS, 2013, p. 88).

No século XIX, porém, o conto ganha categoria literária, estrutura diferenciada e passa ser amplamente elaborado e difundido; depois, no século XX, tem suas características estéticas acentuadas, que o aproximam de uma cena do cotidiano, com um só drama, um só conflito, uma só ação (MOISÉS, 2013). Moisés ainda salienta características voltadas aos elementos de tempo, espaço, personagens e linguagem.

Os pontos percorridos podem ser vários, mas exclusivamente um conterà a tônica dramática [...] a unidade da ação gera a unidade do lugar. [...] Ao mesmo ritmo obedece a categoria “tempo”: visto que o passado e o futuro das personagens não ostentam interesse particular. Caso o tempo se dilate, parte dele se escoia sem carga dramática. [...] Dessas unidades resultam as outras características: poucas personagens que povoam o conto. Duas ou três, tão somente as que participam do conflito. [...] No tocante à linguagem, o conto prefere a concisão à prolixidade, a concentração de efeitos à dispersão (MOISÉS, 2013, p. 90).

Essas características somadas – um conflito único, num tempo e espaço específicos, com uma linguagem concisa, configuram a estrutura do conto, que prevê a apresentação desses elementos logo nos primeiros parágrafos. A sequência é marcada pela apresentação do conflito, com o clímax e o desfecho. Esta, porém, é uma definição clássica para o gênero; a estrutura pode variar e muitos elementos da composição podem ser alterados ou mesmo desaparecerem.

Nelson Rodrigues não segue a composição do formato clássico. A estrutura de seus contos é apresentada com subdivisões, em pequenos quadros que ficam muito próximos da estrutura de atos em peças teatrais. Se, na estrutura clássica de um conto, o conflito deve ser único, Nelson Rodrigues usufrui de outra divisão: aquela feita em textos dramaturgicos; são vários quadros que figuram com partes de importância igual, com trechos que marcam tempos e espaços diferentes a apresentação de diferentes conflitos que vão se justapondo para marcarem o enredo. Não há um único clímax e as características dos personagens são evidenciadas a cada quadro de ação, a cada ato, em ações performáticas.

O conceito de “quadro” aqui referido resgata a proposição de Pavis (2011) – para quem a palavra precisa ser entendida não apenas como um tipo de cena, mas como um conjunto de experiências e expectativas. “A palavra *quadro* deve ser retomada do ponto de vista material (colocação do espetáculo na ‘caixa’) e do ponto de vista abstrato (colocação da ação em situação de relevo)” (PAVIS, 2011, p. 314). São essas as características que irão marcar todas as ações de performance nos textos de Nelson Rodrigues: a ação em situação de relevo e a colocação dos textos de contos em “caixas” – em quadros, como se fossem atos performáticos.

Outras questões que valem ser ressaltadas para esses quadros são as marcações de tempos e espaços. Historicamente, a decupagem dos textos dramaturgicos em atos passa a ser feita não só em função da ação, mas também em função dessa marcação de determinados tempos e espaços. O ato, diferentemente do conto, deixa de marcar apenas um momento dramático, para assumir a função de um quadro e situar uma época. Esse fenômeno se reproduz com mais ênfase, conforme salienta Pavis (2011), a partir do século XVIII e mais claramente no século XIX.

Sobre a divisão em atos, entretanto, para assegurar a coerência textual, é preciso salientar: “O princípio essencial é doravante consciente: uma progressão constante, sem ‘saltos’ fazendo a ação deslizar para um desenlace necessário. Os cortes não afetam a qualidade e a unidade da ação” (PAVIS, 2011, p. 29).

Características, essas, constatadas nas composições nelsonrodrigueanas, em todas as histórias publicadas na série *A vida como ela é...* São contos construídos com uma estrutura que dialoga com a de textos dramaturgicos; um dos fatores pelos quais esses textos podem ser definidos como contos performáticos.

Zumthor (2014) ressalta que reger simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público, importa para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais da sequência das frases. Destas, a performance engendra o contexto real e determina o alcance. Zumthor reitera que a performance implica em competência – o saber-ser. “É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta [...] uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo” (ZUMTHOR, 2014, p.34). Nelson Rodrigues explora esse saber-ser, numa metamorfose do vir-a-ser, do devir. A memória do artista é a fonte dos fatores culturais, com vivências significativas para a construção do contexto criativo de seus contos. Aparecem, nestes textos rodrigueanos, diversos quadros plenos de fortes pulsões performáticas, que aliam os gêneros conto e texto cênico, com uma evidência para os “monumentos da memória”.

Luiz Carlos Maciel, na obra *O poder do clímax* (2003), evidencia uma divisão para os textos dramáticos em cinco partes assim delimitadas: *a exposição, o ataque, a complicação, o clímax e a resolução*. Essa mesma divisão pode ser observada em grande parte dos contos de Nelson Rodrigues. O conto intitulado *Agonia*, o terceiro da coletânea de *A vida como ela é...* bem exemplifica essa proposição.

Agonia

Uma semana antes do casamento, foram os dois ao cinema ver um filme, se não me engano, de Clark Gable. No fim, o mocinho era assassinado da maneira mais ignominiosa e pelas costas. E, assim, varado de balas, Clark Gable agonizou e morreu no colo da mocinha. Alberio saiu do cinema indignado:

- Ora, bolas!

- Quê, meu filho?

E ele:

- Ah, se eu soubesse que acabava assim, não vinha, nem amarrado!

- Eu gostei.

O rapaz parou, no meio da calçada:

- Gostou? Oh, toma jeito, Conceição. Tira o cavalo da chuva!

Te digo mais: foi o fim mais besta que eu já vi na minha vida!

Ela, temperamento macio, doce, não desistiu. Tinha horror às discussões. Mas, no fundo, gostava mesmo do desfecho sinistro. As fitas que acabavam mal, em morte, agonia e luto, causavam nela um duplo sentimento de fascínio e repulsa. A coisa que mais adorava era ver a heroína, de luto fechado, chorando o bem-amado morto. Ou vice-versa. E quando não havia, em causa, um morto ou uma morta,

ela, na plateia, ao lado de Alberto, bocejava, desinteressada de tudo e de todos, querendo voltar para casa (RODRIGUES, 2012, p. 21).³³

Nelson Rodrigues compõe este primeiro quadro, *ato de exposição*, com a ficção figurando na ficção, e mais, não faz questão de se lembrar do nome do personagem do filme, mas sim de evidenciar o nome do ator – reconhecido no cenário cultural, como o “Rei de Hollywood” - Clark Gable, o que, provavelmente, o faz para marcar a verossimilhança da história, trazendo para o enredo marcas de vivências registradas pela memória coletiva. Sobre esses registros, pode-se, mais uma vez, salientar a proposição de Nora (1993) com a sua conceituação sobre “os lugares de memória”. Menções que funcionam como registros, arquivos de todos os lugares de memória, principalmente aqueles que, sem vigilância comemorativa, a história depressa os excluiria. Nelson Rodrigues retoma personagens da história, que figuraram como personagens da ficção e que, por conta disso, vivem na memória de um determinado grupo, na memória coletiva, e os transforma em elementos simbólicos, numa analogia à categoria “lugares da memória” proposta por Nora, como os monumentos, materiais e concretos, com todos os sentidos que lhes são atribuídos.

Assim, os personagens citados por Nelson Rodrigues – por assumirem a condição de monumentos - se perpetuam de outro tempo, de outras vivências, que passam a ser fixados, em matéria, em realidades manejáveis, a partir da composição todas as histórias relacionadas aos personagens já vividos pelo ator mencionado.

Essa condição da literatura em fazer retomadas a partir de suas próprias composições – entendendo os filmes como composições literárias (por figurarem como texto ficcional antes da produção cinematográfica) – é registrada por Samoyault (2008) como uma condição de expressão, de um certo número de procedimentos de retomadas, a partir do imaginário que a própria ficção tem de si; é a intertextualidade e a memória da literatura, pelo resgate da própria arte, configurada pela presença de um texto anterior no texto atual.

³³ A primeira versão da obra foi organizada em 1962, os trechos ilustrativos empregados para esta pesquisa foram extraídos da terceira edição, publicada em 2012.

Há, no entanto, para essa relação, dois tipos diferentes de práticas intertextuais. Uma que se inscreve numa relação de co-presença e outra, numa relação de derivação.

A citação, a alusão, o plágio, a referência, todos inscrevem a presença de um texto anterior no texto atual. Essas práticas da intertextualidade dependem, pois da co-presença entre dois ou vários textos, que absorvem mais ou menos o texto anterior em benefício de uma instalação da biblioteca no texto atual ou, eventualmente, de sua dissimulação (SAMOYAULT, 2008, p. 48).

A autora também retoma a definição para essas condições de co-presença como empréstimos literais explícitos e implícitos. A referência, por não expor o texto citado, mas o remeter pelo uso de um título, um nome de um autor, de uma personagem, ou uma situação específica, seria um “empréstimo não literal explícito”. Já a citação, imediatamente, identificável, um “empréstimo literal e explícito”. O plágio, como uma prática de apropriação indevida, um “empréstimo não literal explícito” e, por fim, a alusão, que pode ser um empréstimo apenas semântico – não literal e não explícito (SAMOYAULT, 2008, p. 49).

Tanto a referência quanto a alusão provocam uma relação intertextual subjetiva. Dependem do conhecimento armazenado do interlocutor para sua real efetivação intertextual. Nelson Rodrigues, ao mencionar Clark Gable em seu primeiro quadro, explora, pela referência, a dimensão criada no inconsciente coletivo para os personagens já interpretados pelo ator. Como uma jovem poderia gostar de ver a morte de um personagem como os vividos por Clark Gable - e nem importa qual - nos braços de uma mocinha cinematográfica? A construção da personagem Conceição, com a exposição nesse primeiro quadro, é marcada por essa condição intertextual.

Há, também, nesse primeiro quadro, uma ação evidenciada que intenciona marcar um tempo específico - “uma semana antes do casamento” - e declarar as características emocionais dos personagens protagonistas, mas não por mera descrição e, sim, pela performance. Nelson Rodrigues, quando escreve suas crônicas – conforme analisadas nos capítulos anteriores – funde personagens fictícios e reais, numa proposta de pacto autobiográfico, para expor situações reais, com características daquelas ficcionais; ao escrever seus contos, quase que como

atos de peças teatrais, o autor explora referências do cotidiano para provocar a intertextualidade necessária, em processos interativos, de ações, que extrapolam a simples descrição para a composição de personagens e a situação inicial de conto. Os personagens não são meramente descritos pelo narrador, eles estão em processo de ação, em processo de performance.

Retomando-se a classificação de Maciel, sobre a estrutura dramática, no segundo quadro tem-se o *Ataque*, que assinala o início da ação principal. “É a manifestação ostensiva do problema, o elemento determinante que exige tal ação, a primeira grande ruptura do equilíbrio” (MACIEL, 2003, p. 54). É com este teor que Nelson Rodrigues escreve *O soluço*, segundo quadro do conto em performance chamado *Agonia*.

O soluço

Era uma boa menina, delicada, de uma fragilidade física impressionante. Constava, mesmo, que sofria do coração, e a família preocupada, vivia atrás dela, cheia de cuidados e prevenções: ‘Fulana, não faz isso! Não faz aquilo! Sobe a escada devagar!’

[...] Uma das tias, velha solteirona, já chorava por conta.

Quanto ao noivo, o Alberto, formava, com a menina, um contraste escandaloso. Tostado de sol, um físico de Victor Macture, carnudo, atlético, tudo nele parecia exprimir um apetite vital tremendo. Com uma saúde de ferro, não pensava na morte, julgava-se mais ou menos eterno.

Ao voltar do cinema, com a noiva, sete dias antes do casamento, fez-lhe um pedido formal:

- Queres me fazer um favor?

- Faço.

Insistiu.

- Um favor de mãe para filho?

- Claro!

- Então não me fala mais em morte, sim? Arranja outro assunto meu anjo. Que diabo!

Ele reclamava e, vamos e venhamos, com razão. Porque desde o começo do namoro, o assunto de Conceição era esse. Ou falava da morte alheia ou se divertia imaginando a própria.

[...]

Já contara e recontara ao noivo, não sei quantas vezes, todas as agonias e todas as mortes da família. Sobretudo a do avô. Durante 15 dias, o velho teve um soluço que resistia, bravamente, a tudo. [...]

Até que veio a morte e o ancião pôde descansar.

Durante vários dias, a família, na obsessão auditiva daquele soluço imortal, julgava ouvi-lo, muito depois do enterro, nas salas, nos quartos, nos corredores.

E Alberto, apesar de sua vitalidade quase bestial, deixou-se impressionar por essa infinita agonia. Sonhou com o soluço

sobrenatural [...] O pior é que, no fim de certo tempo, ele também começou a se interessar, a se apaixonar pelas histórias fúnebres. Ia para casa pensando em assombração e fazia, com uma graça triste, a reflexão:
 - Eu acabo maluco e a família não sabe!
 (RODRIGUES, 2012, p. 22).

Em mais uma referência intertextual, que pode figurar como uma categoria dos lugares da memória, Nelson Rodrigues aponta para um ator norte-americano, agora Victor Macture. O ator interpretou vários filmes do cinema épico nas décadas de 40 e 50; dentre eles, *Sansão e Dalila* (1949), *Demétrius e os gladiadores* (1954), o *Manto Sagrado* (1953) – atuou também em filmes de comédia, faroeste; foi caubói, índio, soldado. Todo o espectro, numa justaposição de imagens, usado para compor o personagem Alberto (KEMP, 2011).

Neste quadro há a marcação de diferentes momentos temporais - a volta do cinema, sete dias antes do casamento e a passagem desde o começo do namoro até o tempo em que Alberto, de tanto ouvir, passou a gostar das histórias fúnebres. Assim como também há a apresentação de conflitos – “manifestação ostensiva do problema” – como o caso da morte do avô e o solução sobrenatural – que desencadearão, somados aos outros quadros, no conflito principal.

Essas marcações temporais retomam o ritmo acelerado das peças teatrais, já sinalizado por Décio de Almeida Prado (2002), ao dialogar, na obra *A personagem de ficção* (2002), sobre as diferenças entre as personagens de ficção - no teatro, no romance e no cinema, com autores como Antonio Candido, Anatol Rosenfeld e Salles Gomes. Prado ressalta que

A peça de teatro completa habitualmente o seu ciclo de existência em apenas duas ou três horas. O ritmo do palco mantém-se sempre acelerado: paixões surgem à primeira, odiosidades crescem, travam-se batalhas, perdem-se ou ganham-se reinados, cometem-se assassinios, tudo em alguns poucos minutos pejados de acontecimentos e emoção. Este tempo caracterizado do teatro não poderia deixar de influir sobre a conformação psicológica da personagem, esquematizando-a, realçando-lhe os traços (PRADO, 2002, p. 93).

O terceiro ato, intitulado *O casamento*, apresenta o problema, a complicação – o conflito central. Embora os quadros anteriores estivessem conduzindo o leitor para a relação da morte com o casamento e essa hipótese ter sido marcada pelo narrador no início deste quadro, o conflito é marcado pelo ponto de virada: “Conceição criava uma hipótese deslumbrante: a de morrer no altar [...] Mas a felicidade subiu-lhe à cabeça [...] Durante 48 horas, foram o homem e a mulher mais felizes do mundo. Maravilhada com o amor, Conceição não falava na morte” (RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é*. Conto nº 3, 2012, p. 23).

Depois do estado de êxtase amoroso, felicidade suprema, Conceição comete o delito – o erro trágico. O conflito principal desse conto pode, ao modo da tragédia grega, ser retomado para se compreender a concepção adaptada do herói trágico, a pressuposição da *hamartia*³⁴. Nelson Rodrigues compõe um narrador que assim descreve as performances dos protagonistas:

[...] levantou-se, de manhã cedinho, no seu pijama leve, de um cinza transparente, e foi descalça para o banheiro. As chinelinhas de arminho ficaram embaixo da cama.

Lá no banheiro, escovou os dentes, sem pressa e sempre com os pés nus no ladrilho frio.

Depois, ocorreu-lhe um voluptuoso capricho: chamou o marido e, juntos, tomaram banho. Brincaram um tempão debaixo do chuveiro.

Outra qualquer faria isso e muito mais, sem consequências. Conceição, porém era de uma fragilidade apavorante.

No café, ao pôr manteiga nas fatias torradas, experimentou um arrepio. [...]

Mais tarde, veio a coriza. Depois uma febrícula. À meia noite e pouco, ela, com a temperatura mais elevada e atormentada pelo frio, chamou o marido que, ao lado, cochilava.

Baixou a voz:

- Eu vou morrer, Alberto!

- Que ideia!

- Vou sim, Alberto. Sei que vou morrer!

Ele acabou praguejando:

- Perde essa mania de morte, Conceição! Isso que você tem é um resfriado bobo!... (RODRIGUES, 2012, p. 24).

Nelson Rodrigues cria sua protagonista que, mesmo após vivenciar a consumação do amor, com um novo sentido de felicidade para a vida, faz questão

³⁴O herói grego não comete uma falta por causa de sua maldade, de sua perversidade, mas em consequência de algum erro que cometeu. “A *hamartia* é concebida como ambígua: [...] moléstia do espírito, delírio enviado pelos deuses, gerando, necessária, porém involuntariamente, o crime e a concepção nova em que o culpado é definido como aquele que, sem ser obrigado a isso, escolheu deliberadamente, cometer um delito” (PAVIS, 2011, p. 191).

de aceitar aquilo que imagina ser seu destino trágico, numa referência à *moira grega*³⁵ - em respeito ao seu destino – seu tempo de morte.

Para análise da sequência desse conto, vale se resgatar a quarta parte da estruturação proposta por Maciel (2003) para o texto dramático - o clímax, a consumação última do conflito, o ponto máximo da curva dramática. A partir de uma crise excepcionalmente forte assinala-se o fim da ação principal. Sobre o clímax, Maciel evidencia: “O clímax é a realização completa do tema em termos de um evento. Por isso é o ponto de referência segundo o qual se pode determinar a validade de todos os elementos da estrutura” (MACIEL, 2003, p. 56). É a partir deste prisma que Nelson Rodrigues elabora o quadro *A promessa*:

[...] Quase ao amanhecer, Conceição, mais febril do que nunca, fez-lhe o pedido:

- Se eu morrer, não quero ser enterrada. Você esconde meu corpo debaixo de qualquer coisa...

Ele, alarmado, não sabia o que dizer:

- Morrer como?

[...]

Acabou admitindo:

- Juro.

- Por Deus?

- Por Deus!

Por sua vez, cansado ele cochilou mais meia hora. Foi o bastante para sonhar com o soluço do avô.

Acordou e, durante alguns momentos, teve alucinação auditiva. Ouvia o soluço. Não podia ser, meu Deus, era impossível! Só então percebeu: quem estava com soluço era Conceição.

[...]

Durante dois dias não saiu do quarto. Encerrado, ali, o casal tinha uma companhia única: o soluço. Alberto dormia e, no próprio sonho, o escutava.

Ao despertar, lá estava ele. Mas, uma manhã, acordou e não ouviu nada. Compreendeu que a esposa estava morta (RODRIGUES, 2012, p. 25).

O quinto e último quadro do conto *Angústia*, marca a restauração do equilíbrio; é o desfecho da história. Maciel (2003), ao resgatar a teoria sobre a estrutura da narrativa, salienta que este é o ponto da trama que se intitula *Resolução*. Há, neste trecho, mais uma experiência performática a se caracterizar, a

³⁵ “Tríade divina, as Moiras eram filhas de Zeus e Têmis e, juntas, controlavam o destino humano ao tecer um fio para cada homem na Terra. A primeira, Cloto, fiava; a segunda, Láquesis media e enrolava o fio; a terceira, Átropos, cortava-o, determinando a hora e a forma da morte de seu dono” (WILKINSON; PHILIP, 2010, p. 319).

experiência de atravessamento vivenciada na camada da memória. Segundo Ana Goldenstein Carvalhaes, “A memória do artista é a fonte dos fatos culturais, das mitologias e arquétipos humanos. A persona está ligada aos desdobramentos de um percurso construído pelo artista” (CARVALHAES, 2013, p. 87). Nelson Rodrigues, depois de escrever *Agonia, O soluço, O casamento, A promessa*, irá compor o último quadro – para a *Resolução* da trama – chamando-o de *Monte Cristo*.

Cinco dias depois, os vizinhos começaram a sentir um cheiro horrível. Investiga daqui, dali, acabaram desconfiando. Entram no quarto e encontram a esposa morta e o marido, sentado no chão, de barba crescida, quase à Monte Cristo. Os mais sensíveis levaram o lenço ao nariz. Alberto quase sem voz, explicou que a mulher pedira para não ser enterrada. Levaram-no, do quarto, moribundo e variando. Sua última pergunta foi esta:
- Não estão ouvindo um soluço (RODRIGUES, 2012, p. 25).

O conto é finalizado com mais uma referência intertextual – um atravessamento da memória do autor - dessa vez ao romance da literatura francesa, de Alexandre Dumas, que fora escrito em três partes, entre os anos de 1844 e 1846. Na história, o personagem protagonista é preso injustamente e, depois de uma fuga, transforma-se no misterioso e rico *Conde de Monte Cristo*. A referência retoma o período em que o personagem permanece na prisão – maltrapilho, como um moribundo, com barbas e cabelos crescidos... Apenas observando os dias se passarem. Alimentado pelo desejo de vingança, depois de ter sido traído pelos que se diziam seus amigos.

O personagem Alberto faz um último questionamento ao ser encontrado ao lado do corpo da esposa, quase uma exigência - que todos deveriam estar ouvindo o soluço; essa seria uma forma de enaltecer a morte de Conceição. Conceição deveria ser lembrada assim como a história ouvida tantas vezes sobre a morte do avô, com o soluço do moribundo que ecoava no imaginário dos personagens, como um elemento criado para marcar a passagem do ritual de morte. Era isso que ele exigia para registrar o ritual de passagem de sua amada, que todos ouvissem o soluço que a levaria à morte e que deveria ecoar pelo seu novo tempo.

Além dos registros sobre a memória, neste conto Nelson Rodrigues registra o que Glusberg salienta sobre a performance como fonte de fantasmas psicológicos. Glusberg assim explicita:

A performance é fonte de numerosos fantasmas psicológicos que tocam a interioridade do sujeito e põem em crise sua estabilidade; estabilidade – literalmente falando – que se fundamenta na repetição normalizada de convenções gestuais e comportamentais (GLUSBERG, 2013, p.65).

O conto expõe, de forma performática, os dramas rituais, estéticos e sociais – com fios que metaforicamente são trançados culturalmente. O ritual do casamento - a mudança do *status quo* dos personagens; ritual do amor, com a felicidade vivida a dois e o ritual da morte, marcado pelo sobrenatural, que põe em crise a estabilidade do sujeito.

Além da composição de Nelson Rodrigues ser marcada de elementos intertextuais, com referências e alusões aos lugares da memória – da conceituação proposta por Nora (1993), o autor ainda evidencia a divisão em quadros, com ações divididas por pequenos conflitos que formam o enredamento da história toda, dando ao conto um caráter híbrido de texto dramático, numa estrutura estética performática justaposta ao conto.

Nesse sentido, conforme salienta Dawsey *et al* (2013), quanto mais trançadas forem as performances, mais eletrizantes tendem a ser as sobreposições e os processos interativos que as caracterizam – uma trança de rituais e teatro; os intertextos, os quadros com conflitos secundários, que, somados, formam o principal – numa mistura de formatos textuais.

É preciso destacar que Nelson Rodrigues nunca fez questão de manter a estrutura de cada gênero em seus textos. É sempre possível se encontrar elementos de suas crônicas em seus textos dramáticos, destes em seus contos e romances; em todos eles, nuances de sua vida cotidiana.

Essa mesma estrutura performática pode ser confirmada em todos os demais textos publicados em *A vida como ela é...* Assim como os rituais de amor, casamento, morte e, em vários contos, a traição. Aliás, a temática da traição é recorrente na literatura de Nelson Rodrigues em toda a sua produção.

A performance da traição tem sido explorada desde os primeiros mitos que recontam histórias da humanidade. Wilkinson e Philip (2010) salientam a ideia de que a desordem pertence à integralidade da vida, e que o espírito dessa desordem é o trapaceiro. Na mitologia, conforme evidenciam os autores, há dois tipos de heróis -

aqueles celebrados por seus grandes feitos e os ambivalentes trapaceiros, que podem ser heróis da cultura ou mesmo co-criadores.

Vários deuses gregos, inclusive Hermes e Dionísio, têm características de trapaceiros. Mesmo o grande herói Heraclés às vezes é retratado como trapaceiro: na versão romana, em que é chamado de Hércules, ele é a amante Ônfale vestem-se um com as roupas do outro para enganar o lascivo Fauno. Na pintura de um vaso, que retrata a tentativa de Heraclés de roubar o altar dos Delfos, ele tenta persuadir Apolo a descer do telhado de um templo com uma bandeja de apetitosas frutas, mas na outra mão porta uma clava, pronto para atacar (WILKINSON; PHILIP, 2010, p. 24).

O heroísmo dos trapaceiros mostra que essas figuras compartilhavam as duas características - ser herói e ser traiçoeiro. Essa situação de traição tem sido explorada como uma constante na literatura; a situação amorosa triangular, por exemplo, é temática representada tanto no drama, quanto na comédia. A construção do mito de *Anfitrião*, que divide a esposa com Zeus – história já explorada nesta pesquisa – reivindica certa legitimidade à traição. E, sobre isso, Ivo Bender assevera que,

Se o teatro tem apresentado situações dolorosas que surgem de ações adúlteras, o próprio mito, enquanto narrativa que circula, incumbe-se de mitigar o aspecto catastrófico do adultério, assim como ele surge em outros segmentos lendários. Desse modo, a relação que envolve Zeus, Alcmena e Anfitrião parece servir àquele propósito. No entanto, o sancionamento do adultério ocorrerá por conta das excelências com a qual o sedutor é investido: Zeus, enquanto pai dos deuses e dos homens, confere legitimidade à transgressão e, ainda, interfere generosamente no sentido de reconciliar os esposos, uma vez realizado o objetivo divino (BENDER, 1996, p. 72).

A temática da traição é evidenciada em Nelson Rodrigues. Dentre seus vários textos, a performance da traição e da figura do duplo – como no mito do Anfitrião - são significativamente construídas. Um exemplo desse contorno pode ser analisado no conto *A dama do lotação* - conto de número cinco da coletânea. A exposição, com o primeiro ato, evidencia quem são os personagens e em qual universo circularão. Os índices já evidenciam um conflito inicial que comporá o conflito

principal. Neste primeiro quadro, já há um marido que desconfia da conduta de sua esposa, contrariando a opinião efusiva de seu pai sobre a idoneidade da nora. A suspeição está instaurada.

A dama do lotação

Às dez horas da noite, debaixo de chuva, Carlinhos foi bater na casa do pai. O velho, que andava com a pressão baixa, ruim de saúde como o diabo, tomou um susto:

— Você aqui? A essa hora?

E ele, desabando na poltrona, com profundíssimo suspiro:

— Pois é, meu pai, pois é!

— Como vai Solange? - perguntou o dono da casa. Carlinhos ergueu-se; foi até a janela espiar o jardim pelo vidro. Depois voltou e, sentando-se de novo, larga a bomba:

— Meu pai, desconfio de minha mulher.

Pânico do velho:

— De Solange? Mas você está maluco? Que cretinice é essa?

O filho riu, amargo:

— Antes fosse, meu pai, antes fosse cretinice. Mas o diabo é que andei sabendo de umas coisas... E ela não é a mesma, mudou muito.

Então, o velho, que adorava a nora, que a colocava acima de qualquer dúvida, de qualquer suspeita, teve uma explosão:

— Brigo com você! Rompo! Não te dou nem mais um tostão!

Patético, abrindo os braços aos céus, trovejou:

— Imagine! Duvidar de Solange!

O filho já estava na porta, pronto para sair; disse ainda:

— Se for verdade o que eu desconfio, meu pai, mato minha mulher! Pela luz que me alumia, eu mato, meu pai! (RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é*. Conto nº 5, 2012, p. 32).

Há no conto, entre o primeiro e o segundo quadro, uma inversão temporal. Sobre essa organização temporal, Pavis (2011) apresenta uma classificação conceituando e diferenciando tempo cênico e tempo dramático. O tempo cênico é o tempo da enunciação, da temporalidade acompanhada pelo espectador/leitor do início ao fim da apresentação – da organização textual. Já o tempo dramático organiza-se a partir da oposição entre a ação e a intriga – “o discurso narrativo anuncia e fixa uma temporalidade, remete a uma outra cena, dá uma ilusão referencial de um outro mundo” (PAVIS, 2011, p. 402).

A inversão dos atos da ação é um recurso que garante, muitas vezes, a manutenção da tensão dramática como “um fenômeno estrutural que liga, entre si, os episódios da fábula e, principalmente, cada um deles ao final da peça” (PAVIS,

2011, p. 403). Toda a manipulação temporal na história repercute no entendimento do enredo. Embora Maciel (2003) preveja a sequência da trama com os atos de *Exposição, Ataque, Complicação, clímax e Resolução*, Nelson Rodrigues constrói a Exposição da história em *A dama do Iotação* com uma cena que no tempo dramático aconteceria após a cena utilizada na construção do *Ataque*, segundo ato – com o quadro *A suspeita*.

A SUSPEITA

Casados há dois anos, eram felicíssimos. Ambos de ótima família. [...] Dela mesma se dizia, em toda parte, que era "um amor"; os mais entusiastas e taxativos afirmavam: "É um doce-de-coco". Sugeriu nos gestos e mesmo na figura fina e frágil qualquer coisa de extraterreno. O velho e diabético general poderia pôr a mão no fogo pela nora. Qualquer um faria o mesmo. E todavia... Nessa mesma noite, do aguaceiro, coincidiu de ir jantar com o casal um amigo de infância de ambos, o Assunção. [...] No meio do jantar, acontece uma pequena fatalidade: cai o guardanapo de Carlinhos. Este curva-se para apanhá-lo e, então, vê, debaixo da mesa, apenas isto: os pés de Solange por cima dos de Assunção ou vice-versa. Carlinhos apanhou o guardanapo e continuou a conversa, a três. Mas já não era o mesmo. Fez a exclamação interior: 'Ora essa! Que graça!'. A angústia se antecipou ao raciocínio. E ele já sofria antes mesmo de criar a suspeita, de formulá-la. O que vira, afinal, parecia pouco. Todavia, essa mistura de pés, de sapatos, o amargurou como um contato asqueroso. Depois que o amigo saiu, correrá à casa do pai para o primeiro desabafo. No dia seguinte, pela manhã, o velho foi procurar o filho:

— Conta o que houve, direitinho!

O filho contou. Então o general fez um escândalo:

— Toma jeito! Tenha vergonha! Tamanho homem com essas bobagens!

Foi um verdadeiro sermão. Para libertar o rapaz da obsessão, o militar condescendeu em fazer confidências:

— Meu filho, esse negócio de ciúme é uma calamidade! Basta dizer o seguinte: eu tive ciúmes de tua mãe! Houve um momento em que eu apostava a minha cabeça que ela me traía! Vê se é possível?! (RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é*. Conto nº 5, 2012, p. 33).

Neste segundo ato performático – o *Ataque* – inicia-se a ação principal, com a manifestação escancarada do problema, trata-se da ruptura formal do equilíbrio. O tempo dramático, porém, está organizado pelo autor com a inversão cênica. O segundo ato explicita a ação que justifica o quadro inicial; o acontecimento que instigaria o filho – marido supostamente traído – a procurar seu pai para o desabafo.

Antes disso, porém, há uma introdução, feita pelo narrador, que delinea as características de Solange - a esposa traidora – como um ser doce, uma figura fina e frágil.

No terceiro quadro, apresenta-se a *Complicação*, o desenvolvimento do confronto, do conflito central; Nelson Rodrigues intitula-o de *A certeza*.

A CERTEZA

[...] Três dias depois, há o encontro acidental com o Assunção, na cidade. O amigo anuncia, alegremente:

— Ontem viajei no lotação com tua mulher.

Mentiu sem motivo:

— Ela me disse.

Em casa, depois do beijo na face, perguntou:

— Tens visto o Assunção?

E ela, passando verniz nas unhas:

— Nunca mais.

— Nem ontem?

— Nem ontem. E por que ontem?

— Nada.

Carlinhos não disse mais uma palavra; lívido, foi no gabinete, apanhou o revólver e o embolsou. Solange mentira! Viu, no fato, um sintoma a mais de infidelidade. A adúltera precisa até mesmo das mentiras desnecessárias.

[...]

— Não adianta negar! Eu sei de tudo! E ela, encostada à parede, perguntava:

— Sabe de que, criatura? Que negócio é esse? Ora veja!

Gritou-lhe no rosto três vezes a palavra cínica! [...]

— Vou matar esse cachorro do Assunção! Acabar com a raça dele!

A mulher, até então passiva e apenas espantada, atracou-se com o marido, gritando:

— Não, ele não!

Agarrado pela mulher, quis se desprender, num repelão selvagem.

Mas ela o imobilizou, com o grito:

— Ele não foi o único! Há outros!

(RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é*. Conto nº 5, 2012, p. 34).

A complicação se dá com a confirmação das suspeitas de Carlinhos. Embora todos a pudessem defender, pela postura delicada, quase “extraterrena”, Solange, de fato o estava traindo. Essa mesma postura é evidenciada por Nelson Rodrigues em vários outros contos. Dentre eles, *O primeiro pecado*. Neste conto, o autor estabelece uma sequência performática com seus quadros como subtítulos em forma de manchetes: *O namoro – O romance – O pecado – A chave*.

No quadro *O Namoro* há a explicação de que o primeiro encontro fora no ponto de ônibus e salienta-se que Irene não esboçou nem mesmo uma resistência convencional; Mário, que era moço ingênuo e tímido, estava diante de uma experiência nova. No bar, aconselha-se com o amigo Jordão (experiente), que o instiga a entrar de sola. No segundo quadro, *O romance*, Mário questiona Irene sobre a relação dela com o marido, e se é a primeira vez que ela fazia aquilo, se ele a maltratava: “Meu marido não faz mal a uma mosca, me trata na palma da mão” era o que ela afirmava. Ele a convida para irem ao apartamento no dia seguinte, e ela aceita prontamente. Em *O pecado*, Jordão dá a Mário alguns conselhos (sobre que perfume usar, beijo na orelha) e, por fim, em *A chave* há o desenrolar da traição, a consumação do ato carnal. Irene está se recompondo, refazendo a maquiagem e Mário continua a questioná-la sobre o porquê da traição. Irene afirma se tratar de uma experiência, já que o marido havia sido seu único homem, depois perde a paciência com Mário e diz ter sido uma péssima experiência, que ele não chegava aos pés do marido. Ele passa a persegui-la por alguns dias, mas ela o ignora.

Antonio Candido (2002), ao tratar sobre o personagem de ficção salienta que, na vida real, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos-de-ser – o que pode variar de acordo com o tempo e com sua conduta. Na literatura, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica essencial do personagem. O escritor lhe dá uma linha de coerência fixa, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser.

Irene – embora afirmasse estar traindo pela primeira vez, fora configurada com uma aura de tranquilidade e segurança que leva o leitor a duvidar das suas afirmações, assim como Solange, que fora defendida efusivamente pelo próprio sogro. O personagem Mário é ingênuo e precisa dos conselhos de seu amigo de bar para dar vazão as suas ações; como se *o primeiro pecado* fosse dele, e não dela. Os conselhos do amigo Jordão são dados para o trato com o estereótipo da mulher adúltera – aquela que é maltratada pelo marido, que está desiludida e carente - mas que não se enquadra no comportamento nem de Irene, nem de Solange - justamente aí se estabelecem os conflitos maiores dos dois contos. As esposas não são maltratadas pelos maridos, não traem por vingança, mas porque assumem essa conduta, de dupla personalidade.

Cada traço no conto adquire um sentido em função do outro. A “verossimilhança, o sentimento de realidade, depende da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo na verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes funde a vida” (CANDIDO, 2002, p. 80).

Solange e Irene possuem verdades fictícias. São adúlteras por convicção, suas ações performáticas assim se conceituam – são tranquilas e serenas adúlteras. Com essas duas personagens, assim como outras tantas criadas por Nelson Rodrigues, podem ser resgatadas as proposições de Zumthor (2005) sobre a reiterabilidade – com comportamentos repetidos sem serem sentidos como redundantes. A figura da esposa dedicada, com dupla personalidade explicitada pelas personagens adúlteras, atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza em redes sucessivas de imagens arquetípicas coletadas no espaço social do Rio de Janeiro, trazidas à tona por essas produções literárias, pelo viés da performance.

No clímax da história de Solange e Carlinhos – com o quadro intitulado *A dama do lotação*, o narrador novamente entra em cena evidenciando que não fora apenas um, mas vários, muitos, casos os vividos por Solange. Carlinhos, assim como o personagem mitológico *O Anfitrião*, fica perplexo e passa a hostilizar a esposa. A traição é apresentada como um ritual – vivido pela personagem todas as tardes, num mesmo horário e com a mesma postura. O narrador híbrido toma conta desse ato; como se os personagens não conseguissem – sozinhos – falar sobre a dolorida constatação. Poucos são os trechos de diálogos, que aparecem como reações dos personagens, com períodos curtíssimos. O narrador, composto por Nelson Rodrigues para esse quadro, conta os fatos, avalia-os, julga os personagens, explica o ritual e chega a assumir as falas de cada um – um narrador híbrido que assume a performance do ato.

A DAMA DO LOTAÇÃO

Sem excitação, numa calma intensa, foi contando. Um mês depois do casamento, todas as tardes, saía de casa, apanhava o primeiro lotação que passasse. Sentava-se num banco, ao lado de um cavaleiro. Podia ser velho, moço, feio ou bonito; e uma vez - foi até interessante - coincidiu que seu companheiro fosse um mecânico, de macacão azul, que saltaria pouco adiante. O marido, prostrado na cadeira, a cabeça entre as mãos, fez a pergunta pânica:

— Um mecânico?

Solange, na sua maneira objetiva e casta, confirmou:

— Sim.

Mecânico e desconhecido: duas esquinas depois, já cutucara o rapaz: "Eu desço contigo". O pobre-diabo tivera medo dessa desconhecida linda e granfa. [...] Mas esses anônimos, que passavam sem deixar vestígios, amarguravam menos o marido. Ele se enfurecia, na cadeira, com os conhecidos. Além do Assunção, quem mais?

Começou a relação de nomes: fulano, sicrano, beltrano... Carlinhos berrou: "Basta! Chega!". Em voz alta, fez o exagero melancólico:

— A metade do Rio de Janeiro, sim senhor!

[...] Ela explicou ainda que, todos os dias, quase com hora marcada, precisava escapar de casa, embarcar no primeiro lotação. O marido a olhava, pasmo de a ver linda, intacta, imaculada. Como e possível que certos sentimentos e atos não exalem mau cheiro? Solange agarrou-se a ele, balbuciava: "Não sou culpada! Não tenho culpa!". E, de fato, havia, no mais íntimo de sua alma, uma inocência infinita. Dir-se-ia que era outra que se entregava e não ela mesma. Súbito, o marido passa-lhe a mão pelos quadris: — "Sem calça! Deu agora para andar sem calça, sua égua!". Empurrou-a com um palavrão; passou pela mulher a caminho do quarto; parou, na porta, para dizer: — Morri para o mundo. (RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é*. Conto nº 5, 2012, p. 35).

A inocência proclamada por Nelson Rodrigues para Solange é emoldurada pela figura do duplo – temática já explorada nos capítulos anteriores desta pesquisa. Mais uma vez se recorre ao mito de Anfitrião; neste, Zeus assume a imagem do personagem Anfitrião, numa condição de desdobramento, para ter uma noite de amor com Alcmena. Além disso, Zeus também transforma Hermes na figura de Sósia, fiel servo de Anfitrião, que iria convalidar seu plano ao anunciar a volta do seu senhor e para vigiar o portão e evitar que Zeus fosse descoberto (BENDER, 1996).

O duplo é um tema filosófico e literário explorado, então, desde os gregos. Para Patrice Pavis, (2011), o duplo perfeito se realiza no Sósia de Plauto, com todos os mal-entendidos que se possa imaginar ocorridos na história de Anfitrião. O duplo é frequentemente um irmão gêmeo, um executor de serviços sujos. Como Marilena e Iara, num outro conto de Nelson Rodrigues, intitulado *As gêmeas*, que integra a obra *A vida como ela é... O homem fiel e outros contos* (1992) - livro organizado por Ruy Castro a partir da reunião de outros contos publicados por Nelson Rodrigues, também no jornal *Última Hora*.

Logo na introdução do conto evidencia-se o conflito: Iara ignora a paquera de Osmar. Este, inconformado, replica "Mas o que é isso? Não me reconheces mais [...]"

segura o braço da fulana: ‘Olha aqui Marilena...’” (RODRIGUES, 1992, p.44). Instaure-se aí a temática explorada no conto: as duas irmãs gêmeas, idênticas, como a figura *alter ego*, como um outro eu, outra personalidade na representação da pessoa.

Marilena alerta Osmar sobre o fato de seu equívoco não ter sido o primeiro, nem mesmo o último. “Mesmo amigos e até parentes incidiam por vezes na mesma confusão” (RODRIGUES, 1992, p. 45). Logo Osmar passa a frequentar a casa de Marilena. E quando saíam os três, ele dizia “Eu me sinto uma espécie de noivo de duas”. A noiva o repreendia: “Não brinca mais assim. É um favor” (RODRIGUES, 1992, p. 45). Logo faz um novo pedido: “Não quero que você tenha muita intimidade com lara, sim? [...] Nunca brigamos, nunca discutimos, ela até me trata muito bem. Mas me odeia, ouviu? Eu sei que ela me odeia” (RODRIGUES, 1992, p. 45)

As vésperas do casamento, lara adoece e o médico lhe aconselha a afastar-se da cidade. A família manda-a para a fazenda de um tio no Mato Grosso. Os noivos se casam e partem para Lins de Vasconcelos, para uma pequena casa “lírica e nupcial” que haviam ganho. Lá ocorre o desfecho do conto. Marilena entra no quarto e pede que Osmar a espere. Depois de quinze minutos, retorna e passam a primeira noite juntos. Ao amanhecer, Osmar percebe que a esposa usava um bracelete – marca que Marilena o alertou que a diferenciava da irmã. lara era quem usava o bracelete. Desesperado, encontra Marilena, ainda vestida de noiva, no closet, já morta, enquanto lara, calmamente, acende um “cigarro americano”.

Antonio Candido (2002) ao tratar sobre conceitos de enredo e personagem de ficção, explicita que estes representam a matéria do texto, já as ideias, representam o seu significado, seu tema. O autor ainda salienta que é a personagem que, ao viver o enredo e as ideias, os torna vivos (CANDIDO, 2002, p. 54). Assim, em Nelson Rodrigues, as personagens é que darão vida a temática do duplo. Marilena e lara iniciam a trama com a troca de roupas para ludibriar e zombar dos homens com os quais saíam. As duas representam a ideia da dualidade do humano – corpo e alma, vida e morte. Marilena tenta se desvencilhar da vida da irmã, assume a condição de heroína, e lara a de vilã; mas logo as duas imagens se fundem novamente e qualquer uma é capaz de atrocidades. A literatura “tem a vocação de pôr em cena o duplo, invalidando o princípio de identidade, o que é uno é também múltiplo” (BRUNEL, 2000, p.262).

Nessa relação entre o que se estabelece como uno, duplo e múltiplo, pode-se também retomar a proposição de Glusberg (2013) sobre o *performer*:

A redescoberta de uma história que é marginal ao Outro é a redescoberta de uma forma de solidão: usamos a expressão 'marginal ao Outro' porque o performer se situa além da soma total de ações e representações por ele criadas. Sendo ao mesmo tempo rica e abundante, essa solidão tem de ser dividida com alguém, com o Outro primitivo que é evocado na performance (GLUSBERG, 2013, p. 111).

Solange, a *performer* do conto *A dama do loteação*, ao afirmar não ser culpada, tem no enredo a convalidação do narrador: “E, de fato, havia, no mais íntimo de sua alma, uma inocência infinita. Dir-se-ia que era outra que se entregava e não ela mesma” (RODRIGUES, 2012, p. 35). A personagem, de uma forma carnavalesca, em alusão ao conceito de carnavalização de Bakhtin (2002), assume um ritual, com diversos matizes e variações, na sua dupla condição. Dentre as variações, o conto ressalta uma característica da festa – o momento da traição, mantido mesmo após a descoberta pelo marido - as proibições são temporariamente suspensas.

Assim como nos rituais de carnaval, Solange – em um determinado momento do dia assume sua condição de liberdade utópica – outra condição de vida, provisória, livre das restrições convencionais. Bakhtin já alertava, “o carnaval aproxima, reúne, celebra os esposais e combina o sagrado com o profano” (BAKHTIN, 2002, p.123). É a partir dessa ideia de liberdade utópica, inversão de papéis, que Bakhtin irá formular o conceito de carnavalização na literatura – uma percepção carnavalesca de mundo. É com esse processo de fantasia, de liberdade utópica, de combinação do sagrado com o profano, que Nelson Rodrigues irá promover a *Resolução* do conto. O último quadro é composto pela performance de um defunto vivo.

O DEFUNTO

Entrou no quarto, deitou-se na cama, vestido, de paletó, colarinho, gravata, sapatos. Uniu bem os pés; entrelaçou as mãos, na altura do peito; e assim ficou. Pouco depois, a mulher surgiu na porta. Durante

alguns momentos esteve imóvel e muda, numa contemplação maravilhada. Acabou murmurando:

— O jantar está na mesa.

Ele, sem se mexer, respondeu:

— Pela última vez: morri. Estou morto.

A outra não insistiu. Deixou o quarto, foi dizer à empregada que tirasse a mesa e que não faziam mais as refeições em casa. Em seguida, voltou para o quarto e lá ficou. Apanhou um rosário, sentou-se perto da cama: aceitava a morte do marido como tal; e foi como viúva que rezou. Depois do que ela própria fazia nos lotações, nada mais a espantava. Passou a noite fazendo quarto. No dia seguinte, a mesma cena. E só saiu, à tarde, para sua escapada delirante, de lotação. Regressou horas depois. Retomou o rosário, sentou-se e continuou o velório do marido vivo. (RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é*. Conto nº 5, 2012, p. 36).

É com o paradoxal velório de um marido vivo que a performance do conto é finalizada. Solange vela Carlinhos aceitando as escolhas do marido. Este por já se sentir morto, não quer enfrentar as repercussões das ações da figura dupla de sua mulher e, ainda, por não conseguir evitar que ela continue com seu ritual carnavalizado de traição, recusa a vida. Solange entrecruza seus papéis de viúva, discreta, fina e respeitosa, e de cínica, dissimulada e vulgívaga dama do lotação.

A performance, a teatralidade, a ação e a representação entrecruzam-se nesses contos de Nelson Rodrigues. A noção de trança cultural é, de fato, marcada pelos fios dos dramas rituais, estéticos e sociais. Os rituais são marcados pelo processo de carnavalesação, pelo mito do duplo; os dramas estéticos, com os atos/quadros que marcam diferentes conflitos e ações nos contos, como se fossem peças teatrais, evidenciados por um narrador híbrido, com demarcações de trechos de alusões e referências intertextuais, que demarcam a categoria dos “lugares da memória”. Por fim, estão os dramas sociais, com as justaposições dos tabus e vivências sociais, com a organização de múltiplos arquétipos rodrigueanos.

3.2 OS ARQUÉTIPOS QUE CONFIGURAM AS PERFORMANCES DAS PERSONAGENS RODRIGUEANAS

O ser humano é o único que se falsifica. Um tigre há de ser tigre eternamente. Um leão há de preservar, até morrer, o seu nobelíssimo rugido. E assim um sapo nasce sapo e como tal envelhece e fenece. Nunca vi um marreco que virasse outra coisa. Mas o ser humano pode, sim, desumanizar-se. Ele se falsifica e, ao mesmo tempo, falsifica o mundo (SEIXAS. TAG³⁶, 2016).

A performance – como uma estrutura armada ao redor de uma trama esquematizada - é um modo de intervir, de retomar, pela representação, o mundo. Com um amplo espectro de atividades performáticas, Nelson Rodrigues cria enredos que vão desde rituais, tabus – com suas proibições implícitas a um código social - até atividades cotidianas esteticamente representadas. Seus personagens migram entre textos como se já tivessem adquirido cidadania no mundo real, libertando-se, inclusive, das primeiras histórias em que foram criados para, depois, figurarem em muitas outras histórias Nelsonrodrigueanas.

Para Dawsey et al (2013) essas representações performáticas de migrações funcionam como um processo de espelhamento interativo e mágico. À medida que se constituem como espelhos mágicos, os dramas estéticos e os rituais espelham a vida social. A recíproca também é verdadeira: a vida social, muitas vezes, espelha dramas estéticos e rituais. Pessoas - revelando-se como *personas* – performatizam as suas vidas. “A vida imita a arte tanto quanto a arte imita a vida” (DAWSEY et al, 2013, p. 24).

As atividades desenvolvidas em espaços sociais e caracterizadas pela presença constante de determinados grupos sociais, com a composição de uma memória coletiva – e representações específicas, formam o que Goffman (1985) usa para se referir a performance social.

³⁶ A TAG - Experiências Literárias é um clube no qual o associado recebe obras indicadas por curadores, convidados pelos organizadores. No mês de setembro Heloisa Seixas indicou para os assinantes do clube o romance *O casamento*, de Nelson Rodrigues, escrito em 1966.

Estudar a performance, nesse viés, constitui-se como uma forma que permite aos pesquisadores analisar, inclusive, eventos cotidianos como performáticos. Conforme salienta Taylor (2013), “as performances funcionam como atos de transferências vitais, transmitindo conhecimento social, memória e senso de identidade por meio de comportamentos reiterados – ou duplamente comportados” (TAYLOR, 2013, p. 10).

Os referenciais de análise se estabelecem pela observação dos sujeitos sociais.

Obediência civil, resistência, cidadania, gênero, identidade étnica e sexual, por exemplo, são ensaiados e performados diariamente na esfera pública [...] Os múltiplos usos da palavra performance apontam para suas complexas, aparentemente contraditórias e por vezes mutuamente sustentadas camadas de referencialidades (TAYLOR, 2013, p. 10).

Personagens que evidenciam suas performances apontam marcas identitárias que permitem o entendimento de várias culturas. Segundo Pavis “[...] A performance associa, sem preconceber ideias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema [...]. Trata-se de um discurso ‘caleidoscópico multitemático’” (PAVIS, 2011, p. 284).

Esses discursos multitemáticos podem ser identificados nos textos de Nelson Rodrigues, com uma teatralidade evidente, e, mesmo em se tratando de seus contos, narrativas escritas para serem publicadas em jornais, há evidente condição de performance. Ainda, para usar o termo cunhado por José Sanchis Sinisterra (2016) ao se referir a textos com esse teor, há nos textos nelsonrodrigueanos uma estranha *quadridimensionalidade*, como um desejo implícito e latente de vê-los num palco.

Sinisterra ainda salienta que,

Por algumas razões ou por outras, às vezes por circunstâncias autobiográficas, em outros casos porque a relação do escritor com a linguagem tem uma sensorialidade e uma plasticidade plenas, a teatralidade mora no interior de muitos textos. Nos limites desse princípio de realidade, [...] existe uma certa possibilidade de sistematização dos fatores em que a teatralidade de um determinado texto se fundamenta mediante o uso de ferramentas de análise (SINISTERRA, 2016, p. 25).

O autor, ao se referir a essas ferramentas de análises, reforça que é fundamental se perceber quais são os conteúdos arquetípicos do relato, qual é o modelo espaço temporal que organiza os âmbitos em que a narrativa ocorre e como os personagens apresentam, pelo discurso, suas diversas facetas.

Dentre os cem contos selecionados pelo próprio Nelson Rodrigues para a publicação do livro *A vida como ela é...* em 1961 e, depois, dentre os outros quarenta e seis, do mesmo autor, selecionados por Ruy Castro, em 1992, também a partir dos publicados na coluna diária, no jornal *Última Hora*, de Samuel Wainer, durante uma década, encontram-se várias possibilidades de análises de diferentes performances e arquétipos.

Os contos estruturam-se com subtítulos como se fossem as manchetes dos jornais; as temáticas e os personagens criados transitam de um texto para outro. Questões já evidenciadas nesta tese, nos capítulos anteriores, podem ser conferidas entre muitos personagens: os sujeitos representados com configuração da figura do duplo usurpador, os personagens obsessivos pela morte, os traidores, as vizinhas curiosas e as invejosas. Vários personagens representam os performáticos arquétipos nelsonrodriguanos.

Os motivos que norteiam as histórias expostas na obra do autor podem ser delineados a partir do conceito de arquétipo, proposto por Jung (2016), para quem essas construções formam um conjunto de “imagens primordiais”, configuradas a partir de repetições progressivas; são as mesmas representações de um motivo (JUNG, 2016, p. 419). A literatura é um bom lugar para esses motivos se tornarem transparentes à interpretação.

Nelson Rodrigues explora o arquétipo com uma forma já definida conscientemente; não mais como uma tendência instintiva, e sim a partir da herança social já difundida; seus personagens são construídos e reconstruídos com características marcantes, que remontam às contribuições de Freud, já explicitadas no primeiro capítulo desta tese, sobre os desejos reprimidos e a conceituação dos tabus.

Freud (2012) apresenta uma definição de tabus como responsáveis pelas proibições implícitas a um código social, não, porém, somente relacionadas aos conceitos religiosos ou morais, mas com origem obscura, como se fossem

estabelecidos por um antigo código de leis. O autor da psicanálise considera que o *tabu* remonta épocas mais antigas do que qualquer religião.

Desde a antiguidade, então, é na coletividade que se formam as forças opositoras, responsáveis pela repressão dos desejos do sujeito, que ficam armazenados no inconsciente. O enfrentamento dessas forças opositoras – dos tabus – segundo o psicanalista – sempre fora castigado por uma instância interior ao próprio ser. Para Freud (1996) os desejos insatisfeitos, que variam de acordo com o contexto de sujeito, marcam os tabus advindos da sociedade; os impulsos são refreados na vida real, mas liberados e bem delineados no mundo ficcional.

Nelson Rodrigues conhecia quais eram os tabus da sociedade carioca dos anos 50 e, com teor de enfrentamento aos preceitos definidos, compõe várias personagens. Dentre elas, está Emilinha, no conto *Isto é amor*. O enredo traz vários quadros, que assim se resumem: a moça vivia ressaltando entre as amigas os atributos físicos dos rapazes como condição necessária para se viver uma paixão, logo, porém, se diz apaixonada por Fernadinho – rapaz franzino, oposto ao seu ideal de beleza – “Não tinha nada, nem de Apolo, nem de Tarzan” registra o narrador, numa provocação intertextual. As amigas chegavam a perguntar sobre os modos de moça do rapaz; com essas, ela cortava relações. O tio tentou lhe mostrar a condição do noivo. Emilinha não quis conversa, confirmou que se casaria com Fernandinho mesmo assim. (RODRIGUES, 2012, p. 47).

Em outro conto, intitulado *A noiva da morte*, o personagem Alipinho cresce num ambiente de absoluta predominância feminina. “Foi tiranizado ferozmente, pela mãe, irmãs, tias e primas. Quase não saía de casa, quase não ia à rua” (RODRIGUES, 2012, p. 57) – conforme o alerta do narrador. O pai, antes de morrer, fez uma acusação severa à mãe: “você está transformando meu filho num maricas” (RODRIGUES, 2012, p. 58).

O homem faz, porém, um pedido derradeiro ao amigo, que era o médico do menino. Pediu que quando chegasse a hora, o amigo usasse sua influência e fizesse Alipinho se casar. No tempo certo, arrumada a noiva, o moço a olhava com desdém. Três dias antes do casamento, o noivo vai buscar o vestido da noiva. Em casa, prepara um ritual – veste-se e coloca a marcha nupcial na vitrola com um dispositivo para repetir a música muitas vezes. Quando os vizinhos não aguentam mais, invadem a casa e encontram Alipinho, enforcado, usando véu e grinalda. (RODRIGUES, 2012, p. 61).

Num outro viés de rompimento das convenções sociais – num enfrentamento dos tabus está Sandoval, personagem do conto *O aleijado*. O moço era contra o casamento e não fazia o menor mistério; preferia as mulheres casadas. Declarava coisas como “o sujeito que se casa é burro” (RODRIGUES, 2012, p. 62). Depois de um tempo saindo com Sônia, que se casara apenas para cumprir a condição propalada por Sandoval – ser uma senhora casada - ele resolve sair com outra mulher, mas então recebe uma ameaça de morte, do marido de Sônia – “Outra não, seu cachorro! Eu não admito ouviu? Te dou seis tiros”. Sandoval acalmou-se e à noite, voltava para a casa de Sônia. (RODRIGUES, 2012, p. 66).

Os três personagens – Emilinha, Alipinho e Sandoval rompem com tabus convencionados pela sociedade; subvertem as proibições implícitas em seu inconsciente – e não temem romper com o código moral e, mesmo quando enredados pelos percalços de seus desejos, marcam o desfecho pela manutenção da violação irreverente; o medo não lhes é mais forte do que seus desejos.

Freud (2012, p. 42), entretanto, assevera sobre o caráter inquietante, perigoso e impuro dos tabus. As restrições advindas dos *tabus* são dilemas de ordem moral e há sempre a punição aos infratores. As forças opositoras da sociedade agem em dois momentos – primeiro pela repressão dos desejos e, depois, diante dos infratores, impõe a pena numa condição que o próprio sujeito busca a punição – uma autopunição. Os preceitos morais são tão fortemente difundidos que o sujeito, ao romper com as convenções, reivindica a punição.

A primeira personagem, Emilinha, mantém, mesmo contrariando a todos, o casamento com Fernandinho; Alipinho, suicida-se para fugir ao casamento arranjado e o terceiro, Sandoval, assume, para se manter vivo, a constância de um relacionamento – aquilo de que sempre fugira - para honrar algo que vai além das convenções de uma união matrimonial – o pacto velado de uma união a três.

Em muitos textos de Nelson Rodrigues os personagens, por ferirem os tabus, por irromperem sobre as convenções sociais, são castigados com a morte. Não há, porém, entre os personagens, a negação da morte - a morte não é traçada como um acontecimento pavoroso, assustador, mas sim como uma forma de *Resolução*, como um desfecho certo para o conflito.

Em *A missa de sangue*, conto de número nove, Clélia, ao agonizar, já com delírios em seu leito de morte, chama várias vezes o marido, Penteado, de Euzébio. Até o médico o chama pelo nome proferido tantas vezes pela esposa. Penteado que,

com a moléstia da esposa, contraíra várias dívidas passa a só pensar na vingança. Ao término da missa do sétimo dia, quando Penteado estava se despedindo dos presentes aparece-lhe um sujeito magrinho, pequenininho e apertando-lhe as mãos, diz “- Euzebio de Almeida, seu criado. [...] Penteado deixou que ele virasse e, pelas costas, deu-lhe três tiros. Houve correria, atropelos. Euzébio morreu, ali mesmo na calçada.” (RODRIGUES, 2012, p. 56).

No conto de número 14, *O justo*, Nelson Rodrigues compõe o personagem Clementino, arquetípico patriarca de uma família tradicional carioca, com vários filhos e uma moreninha que fora criada como se filha fosse – Isaurinha. A menina aparece grávida e Clementino reúne a todos para achar o culpado de tê-la deflorado; na casa moravam também três filhos e três genros. Isaurinha, ao ser pressionada, acusa o filho solteiro. Depois de muito apanhar de seu pai, o rapaz confirma. Logo, o casamento é preparado e na noite de núpcias, Juca tortura a noiva para que ela lhe conte a verdade. Quando já estava amanhecendo, a Isaurinha confessa: “Foi teu pai!”. De manhã Juca procurou o pai e afirmou já saber de tudo. O pai agarra-se ao filho e suplica: “A um morto se perdoa! [...] Seu Clementino encostou o cano na frente e apertou o gatilho”. (RODRIGUES, 2012, p. 80).

No conto intitulado *Veneno* Marina morre após ter de tomar o veneno preparado pela própria filha Terezinha. Depois passar 15 dias num hotel com a filha e o marido, Godofredo, Marina aproveitando a ausência do marido e o estímulo de uma amiga que estava no mesmo hotel, passa a noite com Gustavo, um rapaz que ela conhecera durante aquela estadia. A filha, que prometera cuidar da mãe a havia espionado e, sem nenhuma cerimônia, depois de esclarecer à mãe que havia presenciado tudo, oferece-lhe um copo com veneno. “Então, bebo eu. Ou tu ou eu. Uma de nós tem de beber. [...] Marina fechou os olhos, foi bebendo, até o fim. Largou, então, o copo que se estilhaçou no chão. (RODRIGUES, 2012, p. 96).

Nos três contos, Nelson Rodrigues resolve os conflitos com a morte – a morte do amante, a morte do pai, a morte da mãe. O motivo arquetípico dos três contos? A traição dos personagens, que rompem, pelos apelos dos desejos do inconsciente, com os tabus envoltos na estrutura familiar. A morte do amante e da esposa adúltera que, ao agonizar em seu leito de morte, delira liberta das peias do super-eu³⁷, e

³⁷Um indivíduo forma-se por um “Id psíquico, irreconhecido e inconsciente, em cuja superfície se acha o Eu, desenvolvido com base no sistema pré-consciente, seu núcleo” (FREUD, 2011a, p. 20). O Eu representa na teoria freudiana a razão e circunspeção, em oposição ao Id, que mantém os desejos, a

clama pelo amante, diante do marido. A morte do pai, que deflora aquela que ele havia criado como filha e, ainda, põe a culpa do ato em seu filho. A morte da mãe, que, num impulso, trai o marido e é julgada pela filha. A morte sempre como punição para os enfrentamentos dos tabus, para o usufruto liberto dos desejos do inconsciente.

As temáticas repetitivas tantas e tantas vezes por Nelson Rodrigues – sobre traição e morte como desejo ou resolução do conflito – reforçam o que Glusberg (2013) salienta sobre a repetição em performance, como um processo onírico – os elementos aparentemente mais distintos são integrados e repetidos:

Na repetição cerimonial existe um simbolismo mágico-mítico, o da preservação de um certo estado de ordem frente à ameaça do caos bíblico (Apocalipse). Confusão e ordem são, dessa forma, polos elementares de tensão entre os opostos. [...] A repetição e o aspecto intimista favorecem uma espécie de imersão ao nirvana da performance, um nirvana muito especial, uma vez que na performance o propósito não é o isolamento nem uma interação cósmica, com efeitos paralisantes ou estetizantes (GLUSBERG, 2013, p. 107).

Nelson Rodrigues muito bem explora a construção de arquétipos performáticos de personagens adúlteros – homens, que assumem a máscara de seu papel social, mas o subvertem ao traírem ou conviverem e aceitarem a traição de suas esposas. Mulheres que deveriam trair apenas diante do peso do abandono e da mentira social, para romperem com uma vida de desgosto, mas o fazem por subversão, pela busca dos prazeres carnais. Mocinhas indefesas que, por um determinado tempo, seguem aos preceitos morais, à conduta esperada pela sociedade, mas que se transformam, e também rompem com tabus - numa representação simbólica do que Jung (2016) denominou de *Anima*, uma personificação das tendências psicológicas femininas.

Os humores, os sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza, e, por fim, mas não menos importante, o relacionamento com o inconsciente. Não foi por mero acaso que antigamente

paixão; já o super-eu mantém uma relação entre os dois, ora mostra sua independência do Eu consciente, ora suas íntimas relações com o Id.

utilizavam-se sacerdotisas (como Sibila, na Grécia) para sondar a vontade divina e estabelecer a comunicação com os deuses (JUNG, 2016, p. 234 – 235).

Margô, do conto *O escravo etíope*, conto de número dois, do livro *A vida como ela é...*(2012), representa o arquétipo das mocinhas de sentimentos instáveis, receptividade ao irracional e a evidência para o relacionamento com o inconsciente, para se fazer menção aos propalados conceitos de Jung. Margô quer e não quer se casar com o primo, quer e não quer assumir o romance com um escravo etíope.

Saiu do colégio com 15 anos e trouxe para o mundo a sua inocência maravilhada. Ninguém seria mais sensível e exclamativa. De uma fragilidade física impressionante, qualquer esforço dava-lhe palpitações, falta de ar; uma simples aragem a resfriava. [...] Aos 16 anos, seu primeiro namorado. Era um primo, ótimo rapaz, educadíssimo, simpático e mesmo bonito, aristocrata nos modos, ideias e sentimentos. Ela se chamava Margô e ele, Paulo. [...] Faltavam uns 15 dias para o casamento. E, À noite, depois do jantar, ela se queixou de palpitações. As pessoas próximas se entreolharam num pavor de pneumonia [...] Margô baixou a vista, fugindo de seu olhar intenso:

- Eu queria adiar nosso casamento [...].

- Meu anjo precisamos marcar uma nova data.

Dois dias depois, pediu que adiasse, de novo, o casamento [...]

Quem não gostou muito foi a futura sogra.[...] sem dizer nada a ninguém, ela andava desconfiadíssima.[...] Incumbiu um sujeito de acompanhar os passos de Margô.[...] Quarenta e oito horas depois, o detetive reaparecia, de olho esgazeado. [...] Então, a velha cambaleou. [...] Como era uma mulher viril, de muito gênio, preferiu ir de uma vez, à casa da menina. E lá fez um escândalo medonho [...].

Então, aquela mocinha frágil, fina, que desfalecia ao aspirar um perfume mais intenso, ergueu o olhar firme, quase cruel. Disse apenas, sem medo:

- É verdade. [...]

Tiraram o rapaz da companhia de ônibus, arranjaram um emprego. E, um dia, casaram-se às escondidas. No seguinte carnaval, quando o sogro passava, de Cadillac, pela Praça Onze, viu o genro, num rancho – fantasiado de escravo etíope (RODRIGUES, 2012, p. 20).

O casamento, como o desfecho, resolvera toda a situação. As aparências precisavam ser mantidas. As mocinhas na sociedade dos Anos Dourados eram educadas para serem boas esposas. Bassanezi (2006) evidencia a vocação prioritária para as meninas, como um destino natural, a marca da feminilidade, o casamento.

Na década de 50, época registrada nos enredos rodrigueanos, os padrões sociais ditavam a definição para a mulher. Conforme registra Bassanezi (2006), as mocinhas eram delimitadas com características de pureza, docilidade, fragilidade, resignação; enquanto o homem, como um ser de força, autoridade e poder. Assim, as moças da classe média da sociedade precisavam se comportar sem se deixarem levar por intimidades físicas com rapazes. Depois de casadas, deveriam ser protegidas pelos maridos.

Nelson Rodrigues explora os arquétipos das figuras masculinas e femininas, como aquelas que conhecem os padrões sociais; usam as máscaras específicas para esses papéis, mas – em algumas situações – os subvertem veladamente. O exemplo da subversão dos papéis sociais está bem construído no conto *Casal de três*.

O sogro era um santo e patusco cidadão. Assim que o viu arremessou-se, de braços abertos: — Como vai essa figura? Bem?

Filadelfo abraçou e deixou-se abraçar. E rosnou, lúgubre:

— Essa figura vai mal.

Espanto do sogro:

— Por que, carambolas? — E insistia: — Vai mal por quê?

Caminhando pela calçada, lado a lado com o velho bom e barrigudo, Filadelfo foi enumerando as suas proações, só comparáveis às de Jó:

— É o gênio de sua filha. Sou desacatado, a três por dois. Qualquer dia, apanho na cara! [...]

— Quero que o senhor me responda o seguinte: isso está certo? É direito?

O velho engasga: — Bem. Direito, propriamente, não sei. — Medita e pergunta:

— Você quer uma opinião sincera? Batata? Quer?

— Quero.

E o sogro:

— Então, vamos tomar qualquer coisa ali adiante. Vou te dizer umas coisas que todo homem casado devia saber.

Teoria

— Você sabe que eu sou casado, claro. Muito bem. E, além da minha experiência, vejo a dos outros. Descobri que toda mulher honesta é assim mesmo. [...] Como minha filha. Sem tirar, nem pôr. Você, meu caro, desconfie da esposa amável, da esposa cordial, gentil. A virtude é triste, azeda e neurastênica. [...]

Depois de ter deixado o sogro, voltou para casa desesperado. Chega, abre a porta, sobe a escada e quando entra no quarto recebe a intimação:

— Não acende a luz!

Obedeceu. Tirou a roupa no escuro e, depois, andou caçando o pijama, como um cego. E quando, afinal, pôde deitar-se, fez uma reflexão melancólica: há dez meses ou mesmo um ano que o beijo na boca fora suprimido entre os dois. [...] (RODRIGUES, 2012, p. 446 – 447).

Mais uma vez, Nelson Rodrigues explora recursos de intertextualidade para fazer retomadas a partir do imaginário coletivo fazendo alusão à figura da mitologia cristã – O livro de Jó. O livro encontra-se no capítulo intitulado *Os 7 livros sapienciais*, da Bíblia Sagrada (1995) e conta a história de um homem fiel e muito abençoado por Deus, que – para ter sua fé testada – perde suas posses e seus filhos, é acometido por uma enfermidade, perde esposa e amigos e passa a ser desprezado por todos. A história retomada pelo personagem rodrigueano, por alusão, explora assuntos difíceis da experiência humana, sobre como manter a fé, entender e lidar com as perdas e sofrimentos. Filadelfo sente-se o próprio Jó, vivenciando seus martírios. O sogro justifica que ou era isso, ou aceitar a traição – delineando o arquétipo performático da esposa fiel. Logo, porém, Filadelfo tem uma surpresa:

MUDANÇA

Um mês depois, ele chega em casa, do trabalho, e acontece uma coisa sem precedentes: a mulher, pintada, perfumada, se atira nos seus braços. Foi uma surpresa tão violenta que Filadelfo perde o equilíbrio e quase cai. [...]

SOFRIMENTO

[...] Dr. Magarão, enquanto a mulher conversava com a filha, levou o genro para a janela: “Como é? Como vai o negócio aqui?”.

Filadelfo exclama:

— Estou besta! Estou com a minha cara no chão!

O velho empina a barriga de ópera-bufa:

— Por quê?

E o genro:

— Tivemos aquela conversa. Pois bem. Jupira mudou. Está uma seda; e me trata que só o senhor vendo!

— O negócio está tão bom, tão gostoso, que eu já começo a desconfiar!

O sogro põe-lhe as duas mãos nos ombros:

— Queres um conselho? De mãe pra filho? Não desconfia de nada, rapaz. Te custa ser cego? Olha! O marido não deve ser o último a saber, compreendeu? O marido não deve saber nunca! (RODRIGUES, 2012, p. 448- 449).

Na concepção proposta por Nelson Rodrigues, no conto, todas as esposas muito amáveis, muito finas e delicadas, atenciosas ao marido, o fazem porque traem. Pelo mito atávico de *Adão e Eva*, fazendo-se referência mais uma vez à mitologia cristã, homens e mulheres viveriam e sofreriam traições. Filadelfo aceita a condição da esposa adúltera.

LUA-DE-MEL

Seguindo a sugestão do sogro, ele não quis investigar as causas da mudança da esposa. Tratou de extrair o máximo possível da situação, tanto mais que passara a viver num regime de lua-de-mel. [...] Certa vez jantavam os três, quando cai o guardanapo de Filadelfo. Este abaixa-se para apanhar e vê, insofismavelmente, debaixo da mesa, os pés da mulher e do Cunha, numa fusão nupcial, uns por cima dos outros. Passa-se o tempo e Filadelfo recebe a notícia: o Cunha ficara noivo! Vai para casa, preocupadíssimo. E, lá, encontra a mulher de braços, na cama, aos soluços. Num desespero obtuso, ela diz e repete: — Eu quero morrer! Eu quero morrer! Filadelfo olhou só: não fez nenhum comentário. Vai numa gaveta, apanha o revólver e sai à procura do outro. Quando o encontra, cria o dilema:
— Ou você desmancha esse noivado ou dou-lhe um tiro na boca, seu cachorro! [...]
— Você, agora, vem jantar aqui todas as noites!
Quando o Cunha saiu, passada a meia-noite, Jupira atira-se nos braços do marido:
— Você é um amor! (RODRIGUES, 2012, p. 446).

Nelson Rodrigues, ao criar a personagem Jupira, provavelmente intencionava estabelecer mais um diálogo entre textos literários. Bernardo Guimarães, em 1872, já havia criado uma Jupira, em texto homônimo. Na história de Guimarães, o personagem Quirino também convive com a paixão de sua amada por outro homem – Carlinhos, um conquistador que acaba por desprezar a moça. Tanto Filadelfo – de Nelson Rodrigues, quanto Quirino, de Guimarães, aceitam sua condição de não serem correspondidos com a mesma intensidade que se doam apenas para manter a cumplicidade com a companheira, num pacto velado.

Nelson Rodrigues compõe várias personagens que conhecem as convenções sociais, que simulam um respeito a ponto de representarem os papéis determinados – no uso da fachada – da máscara social, numa performance de cumplicidade.

Filadelfo faz o papel do marido protetor – num casamento de fachada; não explicita a condição de marido traído, justamente porque essa condição, sendo velada, o beneficia; sua vida tornara-se melhor e com os conselhos do sogro, resolve usufruir da sua condição, numa farsa carnavalizada. Revolta-se com a traição de Cunha, mas não entende que essa traição ocorrera com o caso entre o amigo e sua mulher e, sim, quando o amigo resolve se casar com outra, o que mudaria sua condição com sua esposa – aquela que vinha mantendo o casal em lua de mel. Nelson Rodrigues explora a inversão dos dilemas morais. E, nesse sentido, reforça a proposta de Jorge Glusber sobre a performance:

Trocas de identidades, posições imprevistas, programas camuflados, forçosamente têm que atuar sobre a fantasmática do sujeito receptor, reorganizando ou distorcendo o repertório legalizado de suas imagens. Essa ruptura se dá em vários sentidos e a performance funciona como operadora de transformações: desde os condicionamentos generalizados até a colocação destes em crise (GLUSBER, 2013, p. 66).

Assim são formados os arquétipos nelsonrodrigueanos: personagens que enfrentam tabus que os desafiam; mocinhas frágeis, que aceitam seu destino trágico; esposas dedicadas, finas e dissimuladas; a figura do duplo usurpador; as irmãs com um mesmo objeto de desejo; a esposa imaculada, que trai sorratoriamente; o moço, que prefere a morte ao casamento; a moça, que se casa – mesmo diante dos alertas e das constatações do namorado afeminado; a mocinha que prefere um cafajeste ao primo aristocrata; o pai que usa o filho para responder pelas suas atrocidades; a filha que vigia a mãe e a conduz à morte; as mocinhas indefesas, com sentimentos irracionais; maridos traídos com diferentes reações – de agir conforme agiria o marido da convenção – matando o amante da esposa, de agir em compromisso com a máscara social – aquele que finge não saber e usa a máscara, para se beneficiar da situação.

Nelson Rodrigues compõe personagens em seus contos que podem ser analisados - pela condição de performance - com as proposições feitas para os personagens do teatro, numa relação de texto e obra. O texto nelsonrodrigueano constitui a mensagem, cujo sentido não se reduz à soma dos efeitos de sentido

particulares, mas é assegurado pela *quadridimensionalidade*. As obras analisadas constituem-se pela soma daquilo que é comunicado: o texto com sonoridade latente, com elementos que compõem um quadro visual e situacional; são obras por natureza teatrais; toda a performance as sustenta de alguma forma.

Os contos de Nelson Rodrigues assumem a teatralização; adjetivação que não define o espaço da encenação, mas a maneira como o discurso poético fora proferido – comunicado pela voz do narrador ou mesmo das personagens arquetípicas, que assumiram um discurso da dramaturgia.

Prado (2002) salienta as principais vias para a caracterização dos personagens na dramaturgia - e a partir dos manuais de *playwriting*, delimita três: “[...] o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem ao seu respeito” (PRADO, 2002, p. 88). Os personagens dos contos nelsonrodrigueanos realizam rituais performáticos de confrontação aos tabus, expõem inferências pela captação dos resquícios do cotidiano e envolvem dramas que articulam a vida e a arte.

CONCLUSÃO

A literatura, numa elaboração poética dos fenômenos sociais, configura-se, de fato, como uma forma de apreensão estética do real, a partir da qual os seres sociais – como personagens criados, por possuírem contornos definidos - tornam-se transparentes às possíveis interpretações e relações intertextuais. A problematização da realidade para o registro ficcional e estético, entretanto, não restringe a literatura apenas ao registro de fatos históricos e sociais; sua autenticidade é marcada pela convergência entre a composição de conteúdo e forma.

O autor de literatura, como sujeito criador, orienta-se pelo seu escopo de valores, sua visão artística e pelo processo, consciente ou inconsciente, de análise do espaço social para estabelecer uma fronteira entre o mundo estético e o mundo real. Assim, configura-se o autor - como um sujeito individual que considera a coletividade para seu ato criado

r. Essa constatação pôde ser conferida nesta tese, principalmente com evidência para a observação do Outro como modelo, para as relações entre os indivíduos, para as forças opositoras que configuram os tabus, pela repressão dos desejos - numa menção às proposições de Freud (2011).

Pode se ressaltar que o escritor comunica suas fantasias, que variam de acordo com o seu contexto, pelo processo de criação e formula, assim, um mundo paralelo, um mundo ficcional. O escritor criativo de Freud (2011) tem seus desejos rememorados e, ao estar liberto das peias sociais, tem suas provocações explicitadas em seu processo de escrita. O que significa que, para se entender um texto literário, faz-se necessário analisá-lo como parte de um determinado tempo e espaço social. Neste sentido, o autor configura-se como um sujeito socialmente diferenciado, como um coletivo de enunciação.

Nelson Rodrigues é esse sujeito socialmente diferenciado, global e múltiplo, que migrou por vários gêneros e os compôs em diferentes textualidades, explorando a simultaneidade de suas percepções conscientes e inconscientes, promovendo incursões pela literatura em diálogos com seu contexto de produção, num jogo inter e intratextual.

Os mais de dois mil textos de crônicas e contos publicados em jornais como *Correio da Manhã* e *O Globo* são indicativos da relação quase esquizofrênica de Nelson Rodrigues com seu tempo. Durante décadas o autor publicou, nessas colunas, na composição de seus textos, aspectos sobre a sua história de vida e de várias histórias de vidas de seu tempo, extraídas de seus registros de memória, de contextos históricos localizáveis ou mesmo do inconsciente coletivo – por meio da reconstrução dos arquétipos. O próprio autor definiu seus textos, conforme já salientado nesta tese, de reminiscências do passado, do presente - a vida cotidiana, o mundo real e o mundo ficcional - do futuro e de várias alucinações.

Dentre as proposições possíveis de análise dessa extensa obra nelsonrodrigueana, nesta pesquisa, optou-se por destacar inicialmente o viés da construção do narrador, a partir da análise dos prismas escolhidos pelo autor para a composição do foco narrativo. As conceituações exploradas por teóricos como Walter Benjamin (1996), Mikhail Bakhtin (2000), Philippe Lejeune (2008) e Silviano Santiago (2002), foram resgatadas e exemplificadas para representação e investigação dessa construção.

O narrador clássico, aquele que pretende ensinar algo – seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – da teoria proposta por Benjamin (1996), foi identificado e exemplificado com recortes da obra *O óbvio ululante* (1968). Em toda esta obra, a constituição do narrador se dá com o foco narrativo em primeira pessoa, com um “eu” do cronista, extremamente crítico aos acontecimentos, clamando por uma mudança de postura de seus pares sociais, com conselhos sobre diversos temas e posturas.

Em outro viés, os dois outros tipos de narrador - o narrador do romance – ser solitário, introspectivo - e o narrador que atua como o jornalista, que transmite a informação, visto que escreve o que aconteceu a outros em tal lugar e a tal hora, também propostos por Benjamin, foram evidenciados a partir das crônicas e contos escritos por Nelson Rodrigues, que figuram na obra *A vida como ela é...* (2012). Nestes textos, enunciados em terceira pessoa, o narrador não faz parte da ação, não é personagem e, embora o conto tenha um ritmo performático semelhante ao texto de teatro, como se fosse dividido em atos, com entradas e saídas de personagens em cena, não são os personagens que revelam as informações sobre si, como num texto dramático, nem uns falam sobre as características dos outros

- o narrador é quem acompanha o enredo de maneira paralela e dá ao leitor todas as pistas sobre os personagens e a sequência da história.

Ainda nessa mesma obra, *A vida como ela é...* (2012), em alguns textos, Nelson Rodrigues compõe o foco narrativo expressando a experiência de uma ação, enquanto em outros, o relato se dá pela observação, com evidências da construção de personagens arquetipos. O narrador extrai a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter, que se encontra num espetáculo a que assiste – como um narrador pós-moderno, tal como reflete Silviano Santiago (2002) como aquele que narra a ação com distanciamento, e num movimento de rechaço – visita e revisita o tempo e o espaço da narrativa, coleta e analisa as informações – com a sabedoria transmitida pela observação da vivência alheia. O narrador pós-moderno não narra mais fatos vivenciados, mas sim observados e analisados; é a mesma condição do homem no espaço social.

O narrador rodrigueano extrai a si da ação narrada, e expõe, em alguns textos, o foco narrativo do narrador observador, que entre os diálogos dos personagens visita e revisita a ação, retorna ao seu espaço, depois transmite uma ‘sabedoria’, mesmo com teor irônico, decorrente da sua observação, alheia a sua vivência.

Evidencia-se que os narradores de Nelson Rodrigues ora assumem a primeira pessoa em tom confessional, ora assumem a terceira pessoa, com distanciamento e “lições” que expõem sabedoria. E, para além disso, os narradores rodrigueanos destacam-se ainda por outra reflexão desenvolvida nesta tese - aquela que diferencia o autor – o ser que redige as histórias - do narrador - espécie de *alter ego* ao qual o escritor transfere a incumbência de narrar. Sobre essa reflexão, nesta pesquisa, figuraram duas teorias. Uma proposta por Bakhtin (2002), sobre tipos biográficos básicos e outra por Lejeune (2008), com o *Pacto autobiográfico*.

Bakhtin (2002) salienta a coincidência entre a pessoa que produz o discurso e a pessoa que fala; como o homem exterior, em seu valor plástico-pictural, num prisma e, de outro, o mundo ao qual ele está ligado e com o qual entra em combinação estética, que são transcendentais à sua possível autoconsciência, ao seu ‘eu para mim’, à sua consciência capaz de vivenciar.

Na recordação do passado do narrador bakhtiniano há uma atividade transfiguradora do autor; o outro instalado na sua consciência – que é resgatado, de duas maneiras: um primeiro tipo, com valores biográficos que assinalam a aventura

heroica e o segundo tipo de narrador, (sócio-doméstico), para o qual a humanidade na qual se situa a vida do herói é dada por um ângulo não mais histórico e sim social - os valores sociais organizam a vida privada, em seus pormenores rotineiros.

Essas construções dos narradores bakhtinianos foram evidenciadas nas crônicas da obra *O reacionário: memórias e confissões* (2008); com textos que exploram causos, coisas e pessoas comuns, com elementos descritivos e com humor irônico, e põem em evidência os valores sociais que organizavam a vida privada, em seu prosaísmo do cotidiano.

Ainda, no percurso de estudos desta tese, para análise dos narradores nelsonrodrigueanos foram utilizadas também as contribuições de Lejeune (2008), com a proposição do *pacto autobiográfico* - que evidencia a relação entre o autor, o narrador e a personagem. O narrador e o personagem como figuras destacadas pelo sujeito da enunciação. Já o autor, representado às margens do texto, por seu nome, e como referente que remete ao sujeito da enunciação.

Nelson Rodrigues compôs relatos que articulam elementos de sua própria existência, nem sempre explicitada, mas em marcações autobiográficas, como as que podem ser lidas tanto nas crônicas que compõem a obra *A menina sem estrelas* (1993), quanto nas do livro *O reacionário: memórias e confissões*(2008). Há nestas obras, em vários textos, apenas a intenção de honrar a assinatura do autor a partir dos critérios textuais, com a confirmação da identidade que remete a Nelson Rodrigues. A fruição dos textos é assegurada pelos arranjos autobiográficos do narrador, que põem em voga a figura do duplo usurpador - o Outro instalado na consciência do autor, que é resgatado para compor esse narrador, pelas lembranças da infância.

Em *A menina sem estrelas* (1993) pôde-se evidenciar como o autor engendra textos com seções de auto-retrato, com demarcações temporais e espaciais, e, principalmente, com a recriação da história social; são episódios - marcados por tragédias - narrados com profundo lirismo, que assumem ora a forma de alegoria, ora de necrológio, ora de apelo, ora de confissão, com personagens, por vezes resgatados do contexto real social, outras imaginados, ainda reais em situação imaginária. Há, na obra, um narrador-personagem principal, com a marcação do uso da primeira pessoa, numa narração autodiegética (para se resgatar a teoria destacada por Lejeune - 2008) que usufrui de efeitos de desdobramento do sujeito histórico, que transcende o real e ficcional.

Em alguns trechos, ao considerar o distanciamento temporal evidenciado, o narrador de Nelson Rodrigues assume a condição do herói clássico, aquele proposto por Benjamin (1996) – ao narrar as ações vivenciadas destacando-se pela extrema coragem. Logo, no mesmo texto, passa a figurar como um narrador espectador, que acompanha – com distanciamento – as informações comentadas pela vizinhança, também se fazendo referência à teoria benjaminiana; figurando numa mesma crônica, ainda se identifica o viés do narrador pós-moderno, que analisa a vivência alheia, com o viés da sabedoria. Várias tramas expostas nessas crônicas foram vivenciadas pelo autor; assim, a autenticidade dos fatos contados pelo narrador protagonista, que promove as relações entre realidade e ficção, não é questionada.

Em muitas crônicas de *A menina sem estrela: Memórias* (1993), o autor configura um narrador pós-moderno, como aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante a de um repórter ou de um espectador - assumindo a acepção proposta por Santiago (2002); o distanciamento, na condição de rechaço, é dado pela passagem temporal, que compõe um duplo – retirado dos recônditos da memória – o inconsciente destacado por Freud (2012). É o distanciamento de tempo que permite ao narrador rodrigueano construir tecidos na sustância viva de sua existência - como se os estivesse revendo como um espectador por *flashbacks* ou em *flashforwards*; com memórias de sua infância, de sua adolescência, da sua fase adulta, com ritos de passagem de amor e, principalmente, de morte, com memórias revividas não só em seu consciente, como também aquelas armazenadas por longos anos em seu inconsciente.

A viagem da família de Pernambuco ao Rio de Janeiro, as mazelas vivenciadas na sociedade – a Primeira Guerra Mundial, a Gripe Espanhola, a tuberculose - são temas que descortinaram o homem - Nelson Rodrigues - seu valor plástico-pictural e a realidade à qual ele estava ligado, com a combinação de recriação estética, transcendentem à sua autoconsciência, num limiar entre espaço real e o ficcional. Os temas mencionados possuem o teor por vezes de confissão, por vezes especulativo, mas sempre emoldurados por valores compartilhados entre a vida e a arte.

A verossimilhança é marcada pelos códigos ideológicos e retóricos do autor, que cita uma série de personagens do espaço real localizável como referências explícitas a um contexto histórico e social para compor narradores - Marilyn Monroe e Otto Lara Resende, Getúlio Vargas, Carlos Lacerda, Roberto Marinho, Ziembinski;

cita, numa composição intertextual, alguns autores, como Shakespeare, Drummond, Dostoiévski; trata sobre o percurso trágico real de sua família e, ainda, estabelece relações com suas outras produções – em especial, os 17 textos escritos para o teatro, configurando, assim, o *pacto autobiográfico*, proposto por Lejeune.

Esses 17 textos de teatro também figuram em crônicas da obra *O reacionário: Memórias e Confissões* (1977). As crônicas selecionadas para esta pesquisa evidenciam a pungente personalidade literária de Nelson Rodrigues, com um espectro que envolve a estrutura, a ambientação, a (re)criação de personagens, com referência a sujeitos que circulavam pelos espaços sociais do Rio de Janeiro, como “lugares de memória”, conceito formulado por Pierre Nora (1993), que observa o espaço físico como suporte para a formação de uma memória coletiva.

As relações intertextuais são asseguradas com a citação de figuras literárias ou, por que não dizer, por analogia à categoria “lugares de memória”, arquivos, “pessoas de memória”, a exemplo de Carlos Drummond de Andrade, de Machado de Assis, Honoré de Balzac, João Guimarães Rosa, Marcel Proust, Chico Buarque. O autor vai buscando nestes arquivos, Antonio Callado, Millôr Fernandes, Pablo Neruda, Eça de Queirós, José Lins do Rego, dentre outros tantos, numa orquestração de vozes repletas de textos como suporte para a formação de uma memória coletiva (imaterial).

Nas proposições desta tese, em especial na análise desta obra, Nelson Rodrigues se constitui como um “Anfitrião”. E o termo foi explorado em sua ambivalência de sentidos; o contemporâneo – daquele que recebe bem o visitante em sua morada – e o mítico – registrado pelo dramaturgo Plauto, por volta de 200 a.C. – aquele em que Zeus toma a forma de *Anfitrião*, assume a condição de sócia, o duplo usurpador, o *alterego*.

Nelson Rodrigues, numa metamorfose, em se fazendo referência à teoria de Brunel (2000), assume o personagem que figura no título da obra – O reacionário - como a figura de seu duplo, numa marcação do uso da primeira pessoa, com narração autodiegética. O autor assume em relação ao que vivenciara, com o distanciamento do olhar da história, uma transcendência com a qual, mesmo diante do seu duplo, ainda se identifica. Os signos explorados pelo autor/narrador/personagem Nelson Rodrigues compõem seu duplo, porque imitam ou falam de um mundo vivido ou observado e reinventado, contudo assente em uma memória coletiva, “lugares de memória”, arquivos, textos, monumentos, pessoas.

Na crônica de número 2 da obra *Reacionário: Memórias e Confissões* de Nelson Rodrigues (2008), Nelson Rodrigues critica o processo de desenvolvimento propalado pelo capitalismo, tece comentários sobre a entediante homogeneização do sistema, do processo produtivo, do processo cultural e sobre a desumanização das pessoas; funde fatos históricos e literários numa relação de copresença. Essa intertextualidade provoca uma exteriorização do texto nelsonrodrigueano e confronta-o com a alteridade que perturba sua criação. A intertextualidade transforma o teor do texto com uma multiplicidade de sentidos.

Na crônica de número 49, também da obra *Reacionário: Memórias e Confissões*(2008), Nelson Rodrigues fala sobre suas preferências iniciais pela reportagem policial, para angariar temáticas para suas produções – ele queria escrever sobre os que vivem, morrem ou matam por amor – a grande tônica de sua obra. O autor narra que suas matérias policiais eram sempre inundadas de fantasias, que detalhes eram transformados em evidências para suas intrusões.

As cento e trinta crônicas da obra *Reacionário: Memórias e Confissões* projetam fragmentos da vida, delineados por uma linguagem poética do escritor e pelos intertextos selecionados para o diálogo. Nelson Rodrigues, como um cronista contemporâneo, não é mais um mero contador de fatos, mas um investigador e um crítico do espaço social.

O narrador de suas crônicas traz à tona, de forma evidente, o *pacto autobiográfico*, o que pode ser observado, implicitamente, quando o narrador assume compromissos com o leitor, comportando-se como se fosse o autor, ou ainda de modo patente, quando o narrador-personagem assume o nome do autor impresso na capa – de maneira explícita, dialogando em seus textos com aqueles que, de fato, tinha laços familiares e, ainda, recriando tramas que ocorreram num determinado lugar e num determinado tempo, a partir de suas impressões de mundo.

Com as obras *O Reacionário: Memórias e Confissões*(2008) e *A menina sem estrela: Memórias* (1993) o autor pôde republicar seus textos, recontar suas histórias e, ainda, as histórias sobre suas histórias. Todas as narrativas mostram o registro de como o autor queria que seus leitores o vissem, ora pela postura de jornalista, ora pela exposição de suas vivências, promovidas por um desdobramento do seu eu criador, como um *alter ego* - aquele que o representaria para contar suas histórias - como um duplo rodrigueano.

Depreende-se, assim, um narrador rodrigueano que se metamorfoseia, com intrusões dos diversos aportes teóricos, com diferentes formas de intermediar histórias - um narrador que se constitui híbrido, que está no terceiro espaço, num entre-lugar, ao elaborar, pela arte da ficção, estratégias de significação da vida, com novos signos. Os textos de Nelson Rodrigues evidenciam que o autor se sente no entre-lugar proclamado por Bhabha (2010); está e não está no Rio de Janeiro; está e não está mais na Aldeia Campista; narra, pela voz de seu narrador híbrido, questões que demarcam seu contexto, mas com visitas e revisitas em seu espaço da infância, em seus “lugares de memória”, numa categoria que evidencia rituais.

O autor conta pela voz do ‘eu do cronista’, memórias, alucinações de lembranças da infância; dialoga com outros escritores, salienta costumes, num ir e vir entre espaços e interstícios de tempos diferentes; assume seu entre-lugar e se perfaz um escritor plural, com um narrador híbrido que entrecruza aportes teóricos – entre o narrador clássico, o narrador com postura de jornalista, ou um narrador pós-moderno; ainda aquele que intermedeia as relações entre a pessoa que produz o discurso – o autor – e o seu leitor, como entidade fictícia – configura-se como o *alter ego*, emoldurado pelo devir do sujeito autor/narrador e pela recriação dos textos literários em processos inter e intratextuais.

Assim, salienta-se - a voz que enuncia nos textos nelsonrodrigueanos é a do narrador híbrido. O autor, ao criar seus narradores, usufrui de uma espécie de máscara para livremente criar um universo narrativo paralelo ao mundo real. Foram cinco décadas de produções híbridas que dialogavam com aspectos sociais; não, porém, como mera transcrição da realidade, mas, com a prevalência do poder poético de recriação.

Aliado à composição do narrador híbrido, buscou-se evidenciar outro enfoque engendrado, a partir das ressonâncias intertextuais, históricas e sociais que permeiam os textos nelsonrodrigueanos, bem como compreender por quais estratégias textuais esses elementos estéticos, estruturais e ideológicos perfazem o universo cultural multifacetado do autor.

Para esse outro enfoque, fez-se a reflexão sobre em que medida os contos dialogam com os outros gêneros de produção literária, explorados pelo autor, e o que aflora desse trânsito entre os gêneros textuais, na composição da linguagem do conto nelsonrodrigueano, que também dialoga com a consciência coletiva – com a

memória coletiva no resgate e formação arquetípica. Essa multiplicidade discursiva e estrutural promoveria uma escrita performática?

A análise deu-se a partir dos contos presentes na obra *A vida como ela é...* (1962), organizada pelo próprio autor a partir de contos já publicados desde o início dos anos 50 e 60, no periódico *Última Hora* e, também dos contos da obra *A vida como ela é... O homem fiel e outros contos* (1992) - livro organizado por Ruy Castro, a partir da reunião de outros contos publicados por Nelson Rodrigues no mesmo jornal.

Em todos os contos analisados nesta pesquisa, pôde-se perceber como o autor promoveu diálogos com temas e personagens míticos, psicológicos e dramáticos – os mesmos representados em suas peças teatrais; são contos repletos de arquétipos, com evidência para repetições progressivas das experiências dos sujeitos sociais e representações de motivos.

Os arquétipos compostos por Nelson Rodrigues se configuram como forças criadoras - que se inscrevem em sua obra e migram de um texto para o outro, entre contos, crônicas e peças de teatro - por serem seres desenhados a partir do emaranhado social. Os sujeitos sociais são metamorfoseados na elaboração criativa rodrigueana.

A análise desses processos de metamorfose que justapõem personagens arquetípicos históricos e ficcionais revelou uma escritura performática. Inicialmente, fez-se uso das considerações de Goffman (1985) – que resgata o significado do conceito de máscara – ao discutir a condição de o homem, o tempo todo, estar representando um papel, mais ou menos conscientemente - a máscara representando uma fachada, a metáfora de um equipamento expressivo, usada para um papel que os sujeitos se esforçam para desempenhar.

Depois, foram destacadas as considerações de Zumthor (2005), com uma relação entre texto e obra; o primeiro como mensagem, cujo sentido não se reduz à soma dos efeitos de sentido particulares e a segunda, com a soma daquilo que é comunicado: o ritmo, os elementos situacionais, ressaltando-se o caráter da teatralização nos textos de Nelson Rodrigues, pela natureza da composição análoga a um ato cênico, com configuração estético-formal, pelo drama ritual, pela quebra nas fronteiras entre os gêneros, pela reiterabilidade de temas, sem a condição de redundância.

Assim, a escrita performática de Nelson Rodrigues é evidenciada pela interpretação das diferentes máscaras sociais, com o registro de personagens arquetípicos que transcendem o espaço real com o registro ficcional, num plano artístico e performático; o autor recria episódios que marcaram sua época, com uma organização estética que comunica a impressão da mais autêntica verdade existencial.

Os contos formam redes sucessivas de imagens arquetípicas colhidas tanto na sociedade carioca, em “lugares de memória”, quanto no inconsciente rodrigueano – formado pela sua memória autobiográfica e pela memória coletiva – a esposa dedicada, com dupla personalidade; o marido traído, que resolve o conflito com a morte; os irmãos inimigos, com a figura do duplo usurpador; os desejos reprimidos; os desejos eróticos; os mitos; o desejo da morte – são temas que permeiam a obra do autor e demarcam a fronteira entre o literário, o espetáculo e o cotidiano, numa composição performática.

A análise da escrita performática de Nelson Rodrigues explicitou duas categorias: a primeira com a abordagem sobre a estrutura do conto, pela semelhança com a estrutura de peças teatrais, em quadros, como se fossem atos cênicos que vão compondo as diferentes narrativas, e, a segunda, sobre a construção das personagens arquetípicas que usufruem da máscara, na composição de alguns duplos, como recursos performáticos de atuação.

Os contos entrecruzam termos como teatralidade, cenário, ação e representação; são formas pelas quais – conforme salienta Taylor (2013) - o comportamento humano, na vida social, pode ser visto como performance. Os dramas sociais explorados por Nelson Rodrigues, justapostos aos dramas rituais e estéticos também explorados pelo autor, perfazem uma trança cultural, com evidência para os “lugares da memória” – com elementos materiais, monumentos; simbólicos e funcionais – com rituais.

Pequenos quadros compõem a estrutura de contos nelsonrodrigueanos. Não há um conflito único – aquele mencionado na estrutura clássica do conto, mas sim outra divisão: aquela feita em textos dramáticos; vários quadros figuram como partes de igual importância; os quadros também marcam tempos e espaços diferentes. Não há um único clímax e as características dos personagens são salientadas a cada quadro de ação, a cada ato, em ações performáticas.

Há, nos contos, uma divisão que se assemelha àquela apresentada na teoria de Maciel (2003) sobre os textos dramáticos; cada texto possui cinco partes: a *exposição*, o *ataque*, a *complicação*, o *clímax* e a *resolução*. Essa mesma divisão pode ser observada em grande parte dos contos de Nelson Rodrigues. Além dessa subdivisão, há outros elementos que permeiam cada quadro, como por exemplo, a ficção figurando na ficção – num processo intertextual. Atores de cinema são citados para configurarem, como Clark Gable, Victor Macture, com alusão aos personagens já interpretados pelos atores, em alusões, para dar características aos personagens rodrigueanos, como procedimentos de retomadas, numa relação de co-presença com a memória coletiva acionada a partir das citações.

Ao escrever seus textos de crônica, Nelson Rodrigues funde personagens fictícios e históricos, numa proposta de *pacto autobiográfico*, para expor situações localizáveis no contexto histórico, com características ficcionais. Com os contos, no entanto, ao modo de atos de peças teatrais, o autor explora, num ritmo acelerado, referências da arte e do cotidiano para provocar a intertextualidade necessária, mas em processos interativos, de ações, que extrapolam a descrição e formam o processo de atos performáticos.

Nelson Rodrigues, ao repetir diferentes arquétipos, registra o que Glusberg (2013) salienta sobre a performance como fonte de fantasmas psicológicos, que alertam a interioridade do sujeito e põem em crise sua estabilidade. Os personagens arquetípicos de Nelson Rodrigues se repetem em diferentes contos, mas em cada nova narrativa, em cada quadro, figuram com novas crises diante das convenções sociais.

Os contos expõem, de forma performática, os dramas rituais, estéticos e sociais – com fios que metaforicamente são trançados culturalmente. Os rituais de casamento - a mudança do *status quo* dos personagens; ritual do amor, com a felicidade vivida a dois, mas sempre por um período curto de tempo; e o ritual da morte, marcado pelo sobrenatural – todos os rituais põem em crise a estabilidade do sujeito.

A instabilidade é marcada, nos contos, pela temática da traição, com a performance do arquétipo do personagem trapaceiro. As histórias nelsonrodrigueanas correspondem à teoria tratada por Wilkinson e Philip (2010). Esses autores salientam a ideia de que a integralidade da vida é permeada pela desordem e que o espírito dessa desordem é o trapaceiro. Nelson Rodrigues explora

o arquétipo do herói trapaceiro - uma figura mitológica que compartilha duas características: ser herói e ser traçoeiro; são vários os personagens que interpretam a performance da traição pela figura do duplo - como no mito do Anfitrião, explicitados nesta pesquisa.

Um exemplo desse contorno, do personagem usurpador e traçoeiro, analisado nesta tese, pode ser extraído do conto *A dama do lotação*, Solange, assim como Irene, do conto *O primeiro pecado*, possui uma dupla personalidade; são compostas por diferentes máscaras, suas ações performáticas se trançam, ora são esposas dedicadas, ora são adúlteras por convicção - tranquilas e serenas.

Em *A dama do lotação*, a traição é apresentada como um ritual – vivido pela personagem todas as tardes, num mesmo horário. O narrador híbrido composto por Nelson Rodrigues para esse quadro, conta os fatos, avalia-os, julga os personagens, explica o ritual e chega a assumir as falas de cada um – de Solange e de seu esposo Carlinhos, como se eles não conseguissem falar sobre o assunto. Solange e Carlinhos apenas agem, o conto tem um narrador híbrido que assume, inclusive, a performance do ato ao assumir a fala dos personagens.

Quanto mais trançadas forem as performances, mais eletrizantes tendem a ser as sobreposições e os processos interativos que as caracterizam – uma trança de rituais e encenação. Os personagens, os narradores, os processos intertextuais, os quadros com conflitos secundários, que somados formam um principal – numa hibridização de gêneros textuais entre o conto e os textos de teatro – todos esses elementos justapostos formam a trança performática nelsonrodrigueana, com fios dos dramas rituais, estéticos e sociais.

Os rituais são marcados pelo processo de carnavalização, com a inversão dos papéis sociais pelo mito do duplo; os dramas estéticos, com os atos/ quadros que marcam diferentes conflitos e ações nos contos, como se fossem peças teatrais, enunciados por um narrador híbrido, com demarcações de trechos de alusões e referências intertextuais. Por fim, estão os dramas sociais, com as justaposições dos tabus e vivências sociais, com a organização de múltiplos arquétipos rodrigueanos.

Nelson Rodrigues usufrui da performance como uma estrutura armada ao redor de uma trama esquematizada, como um modo de intervir, de retomar, pela representação, o mundo e, com um amplo espectro de atividades performáticas, cria enredos que vão desde narrativas rituais, tabus – com suas proibições implícitas a um código social - até narrativas de atividades cotidianas, esteticamente

representadas. Seus personagens arquetípicos migram entre textos, como um processo de espelhamento interativo e mágico.

Taylor (2013) frisa serem os atos performáticos processos de transferências vitais, que movimentam e justapõem conhecimento social, memória coletiva e senso de identidade por meio de comportamentos reiterados – ou duplamente representados.

Nelson Rodrigues explora os arquétipos das figuras masculinas e femininas, como aquelas que conhecem os padrões sociais, usam as máscaras específicas para esses papéis, mas – em algumas situações – os subvertem veladamente. Em vários contos, porém, os personagens, por enfrentarem os tabus e irromperem sobre as convenções sociais, são castigados com a morte. Não há, entretanto, no ato performático, a negação da morte. A morte é configurada como uma forma de resolução do conflito.

Vale salientar, por fim, que Nelson Rodrigues, para composição de seus personagens, explora a formação de arquétipos, representando contornos conscientes ou inconscientes, a partir da memória coletiva difundida e interpretada em seu meio social; seus personagens são construídos e reconstruídos com características marcantes, enfrentam tabus e todas as forças opositoras da sociedade que advém com esse enfrentamento, expõem seus desejos reprimidos, com dilemas de ordem moral, e sofrem as consequências dessas subversões.

Esses personagens migram de um texto para outro, de um gênero para outro – de seus textos de crônica para seus contos, de seus contos para seus textos de teatro, destes para seus romances e voltam para suas crônicas. Enfim, é preciso destacar que Nelson Rodrigues nunca fez questão de manter uma estrutura fixa em seus textos. Independentemente do gênero veiculado, é sempre possível se encontrar elementos, tanto estruturais quanto temáticos, com nuances de sua vida cotidiana registradas e recriadas na ficção; com ações enunciadas por um narrador que representa o duplo usurpador do próprio autor, como a personagem protagonista da sua história “real” – revisitada pela arte, numa escritura híbrida e performática, própria de um sujeito múltiplo, de um escritor criativo.

REFERÊNCIAS

ALVES, Lourdes Kaminski. **Os narradores das vidas secas**. São Paulo: Scortecci, 2007.

ARANHA, Maria Lúcia; MARTINS, Maria Helena. **Filosofando**: Introdução à filosofia. 3.ed. São Paulo: Moderna, 2009

ARISTÓTELES. **Poética**. Coleção os Pensadores. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **A estética da criação verbal**.3. ed.Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Problemas da Poética de Dostoievski**. 3. ed.Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourado. PRIORI, Mary Del (org.). **História das mulheres no Brasil**. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

BHABHA, Homi. **O local da Cultura**. Trad. Myriam Ávila. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BENDER, Ivo. **Comédia e Riso**: uma poética do teatro cômico. Porto Alegre: Editora Universidade UFRGS/EDPUCRS, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERND, Zilá. Deslocamentos conceituais da transculturação. In.: BERND, Zila. (Org.). **Americanidade e transferências culturais**. Porto Alegre: Movimento, 2003.

BENTLEY, Eric. **O Dramaturgo como Pensador**: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos. Trad. Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BÍBLIA. **A Bíblia Sagrada**: Antigo e Novo Testamento. Trad. dos Originais mediante a versão dos monges de Maredsous. 4. ed. São Paulo: Ave Maria, 1995.

BIOGRAPHY. Mata Hari: Spy, Dancer (1876 – 1917). The Biography.com.website. Disponível em <http://www.biography.com/people/mata-hari-9402348>, com acesso em agosto de 2015.

BRUNEL, Pierre. (org.) **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CAMARGO, Robson; REINATO, Eduardo; CAPEL, Heloisa – org. Apresentação. In: CAMARGO, Robson; REINATO, Eduardo; CAPEL, Heloisa - organizadores. **Performances Culturais**. São Paulo: Hucitec Goiânia, 2011.

CAMPOS, Flavio. **Roteiro de cinema e televisão: A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 2007.

CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa.4.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Nacional, 1985.

CANDIDO, Antonio. Et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARVALHAL, Tânia F. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2003.

CARVALHAES, Ana. Caminhos poéticos. In: DAWSEY, Jonh; MÜLLER, Regina; HIKIJI, Rose; MONTEIRO, Mariana. **Antropologia e performance: Ensaio Napedra**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

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

_____. *In*: RODRIGUES, N. **A Vida como ela é...: o homem fiel e outros contos**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

_____. *In*: RODRIGUES, N. **A menina sem estrela: memória**. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

COELHO, C. **O Baú de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CONY, C. H. *In* RODRIGUES, N. **O Reacionário: memórias e confissões**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

COSER, Stelamaris. Híbrido, Hibridismo e Híbridação. *In*: FIGUEIREDO, Eurídice. **Conceitos de Literatura e Cultura**. 2. ed. Niterói: UFF, 2012.

DAWSEY, Jonh; MÜLLER, Regina; HIKIJI, Rose; MONTEIRO, Mariana. **Antropologia e performance: Ensaio Napedra**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

DONIZETI DA CRUZ, Antonio. **O universo imaginário e o fazer poético de Helena Kolody**. Cascavel: Edunioeste, 2012.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Fiest. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 2002.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. 1.ed., 5. tir. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Conceitos de Literatura e Cultura**. 2. ed. Niterói: UFF, 2012.

FREUD, Sigmund. **Obras Completas Volume 16: o eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923 – 1925)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a.

_____. **Obras Completas Volume 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912 – 1914)**. Trad. Paulo César de Souza. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Obras Completas Volume 13: conferências introdutórias à psicanálise (1916 – 1917)**. Trad. Paulo César de Souza. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **Obras Completas Volume 15: psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920 – 1923)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.

GOFFMAN, Erving. **A representação do Eu na vida cotidiana**. 10.ed. Trad. Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOMES, P. E. S. A Personagem Cinematográfica. *In* CANDIDO, et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da Performance**. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013

GRAVES, Robert. **Mitos Gregos**. Trad. Júlia Vidil. São Paulo: Madras, 2004.

GUIMARÃES, Bernardo. Jupira. *In*: **História e tradições da Província de Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1976.

HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva**. Trad. Laurent Leon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da Adaptação**. 2. ed. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JUNG, Carl. et al. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. 3.ed. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.

KEMP, Philip. **Tudo sobre Cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X 2012.

MACIEL, Luiz Carlos. **O poder do clímax: fundamentos do roteiro do cinema e Tv**. Rio de Janeiro. Record, 2003.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 2003.

_____. **Teatro da Obsessão**: Nelson Rodrigues. São Paulo: Global, 2004.

_____. (org.) **Nelson Rodrigues: teatro completo – vol1: peças psicológicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

MESQUITA, Samira. **O enredo**. São Paulo: Ática, 1994.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2013.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. In: Projeto História. São Paulo: PUC/SP, n.10, 1993.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: construção do personagem**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da Escrivanhinha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PRADO, Decio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Nelson. **A vida como ela é...** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. **A Vida como ela é...: o homem fiel e outros contos**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

_____. **A menina sem estrela: memórias**. São Paulo: Companhia das letras, 1993a.

_____. **O óbvio ululante:** primeiras confissões. Reimpressão. São Paulo: Companhia das letras, 1993b.

_____. **O Reacionário:** memórias e confissões. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

RODRIGUES, Sonia. (org.) **Nelson Rodrigues:** por ele mesmo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. Literatura e Personagem. In CANDIDO, A.; *Et Al.* **A Personagem de Ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROTTERDAM, Erasmo. Apresentação In: CAMARGO, Robson; REINATO, Eduardo; CAPEL, Heloisa – organizadores. **Performances Culturais.** São Paulo: Hucitec Goiânia, 2011.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A Intertextualidade.** Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos Trópicos.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas das letras:** ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SENNA, Janaina; JERÔNIMO, Cristina Antonio. In: RODRIGUES, Nelson. **A vida como ela é...** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SILVA JR, Augusto Rodrigues. Literatura e performance: dramas corpos e vozes no período colonial brasileiro. In: CAMARGO, Robson; REINATO, Eduardo; CAPEL, Heloisa - organizadores. **Performances Culturais.** São Paulo: Hucitec Goiânia, 2011.

SIMON, Luiz Carlos. O perfil intelectual do cronista contemporâneo. In: PETERLE, Patrícia et al. **Escritura e sociedade:** o intelectual em questão. Assis: UNESP, 2006. 159 – 168.

SINISTERRA, José Sanchis. **Da Literatura ao Palco:** dramaturgia de textos narrativos. São Paulo: É Realizações, 2016.

TAG. **O Casamento.** Porto Alegre. Agosto/2016.

TAYLOR, Diana. Traduzindo Performance. In: DAWSEY, Jonh; MÜLLER, Regina; HIKIJI, Rose; MONTEIRO, Mariana. **Antropologia e performance:** Ensaios Napedra. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

VELOSO, Geraldo. São Bernardo: Cinema e literatura: momento resumo da cultura brasileira contemporânea. *In*: RODRIGUES FILHO, N. **Letra e Imagem**: linguagem e linguagens. Rio de Janeiro: UERJ, 1994

WILKISON, Philip; PHILIP, Neil. **Guia Ilustrado Zahar**: Mitologia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**: entrevistas e ensaios. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Campinas: Ateliê Editoria, 2005.

_____. **Performance, Recepção, Leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2014.

DISSERTAÇÕES E TESES SOBRE A OBRA DO AUTOR

DISSERTAÇÕES

ARGOLO, Lídia de Teive. **O Teatro de Nelson Rodrigues: Itinerários de uma Comunicação Artística.** 2007. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade de Brasília, Brasília. 2007. 134p.

CASTRO, Fabiana Souza Valadão. **Nelson Rodrigues e a Vida como Ela é: mulher sexualidade erotismo e amor.**2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2012. 118p.

COSTA, Tiago Leite. **Confissões/Ficções de Nelson Rodrigues.** 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2007. 100p.

MARIA, João Leno Pereira. **Cinema e Literatura: o trânsito intersemiótico em "Bonitinha, mas Ordinária", de Nelson Rodrigues.** 2013. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal do Pará, Belém. 2013. 146p.

MEDEIROS, Elen. **Nelson Rodrigues e as Tragédias Cariocas: um estudo das personagens.**2005. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2005. 172p.

MELO, Francisco de Assis Ferreira. **Toda Nudez de Nelson Rodrigues: na Dramaturgia e no Cinema.** 2009. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia. 2009. 129p.

NASCIMENTO, Juliana Maria G. Carvalho. **Os Descaminhos das Mulheres no Teatro de Nelson Rodrigues: uma articulação entre o teatro e a psicanálise.** 2011. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. 2011. 105p.

PEREIRA, Maria da Conceição Vanconcelos. **Nelson Rodrigues: O Anjo Negro e a Falência da Família.** 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação Linguagens e Cultura). Universidade da Amazônia, Belém. 2012. 68p.

QUEIROZ, José Sólton Cerqueira. **A mulher inventada através da escrita de Nelson Rodrigues: um traço revelado feminino.** 2012. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens). Universidade do Estado da Bahia. 2012. 159p.

ROBERT, Márcio. **A Menina sem Estrela: a experiência de Nelson Rodrigues entre a Morte e a Memória.**2007. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2007. 129p.

ROSA, Selesté Michels. **Nelson Rodrigues o Revolucionário Reacionário.**2008. Dissertação (Mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2008. 82p.

SALES, Ariela Fernandes. **A voz insidiosa da Traição**: tragédia, melodrama, e *Fait Divers* em a Mulher sem Pecado, de Nelson Rodrigues. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa. 2014. 101p.

SANTOS, Luis Carlos Ribeiro. **O Mundo Tragicômico em A Mulher sem Pecado de Nelson Rodrigues**.2005. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade São Judas Tadeu, São Paulo. 2005. 148p.

SCORZA, André Colson. **O Encontro de Nelson Rodrigues e Manuel Bandeira nas lembranças obsessivas da Rua Alegre**. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro. 2004. 95p.

TESES

BASTOS, Carolina Leopardi Gonçalves Barretto. **O amor como ele é nos textos dramáticos de Nelson Rodrigues**. 2014. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal de Alagoas. Maceió. 2014. 131p.

GERAB, Wilma Terezinha Liberato. **O Discurso como ele é...nas Tragédias Cariocas de Nelson Rodrigues**. 2008. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa). Universidade de São Paulo. São Paulo. 2008. 199p.

MARIANI, Luiza Helena Sampaio Corrêa. **Os Idiotas da Subjetividade**: Nelson Rodrigues entre o Jornalismo e a Literatura. 2007. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2007. 212p.

MARTINS, Jade Gandra Dutra. **Nelson Rodrigues e sua Cena**: Teatro da Dupla Tensão Cinema da Síntese. 2008. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. 2008. 513p.

MEDEIROS, Elen. **A Concepção do Trágico na Obra Dramática de Nelson Rodrigues**. 2010. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2010. 206p.

MOTTA, Véra Dantas de Souza. **Nelson Rodrigues e uma Poética do Fragmento**:o inconsciente em cena.2006. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2006. 235p.

PORTO, Marcelo Duarte. **Da Canalhice à Redenção**: Nelson Rodrigues e o Supereu Brasileiro. 2008. Tese (Doutorado em Psicologia). Universidade de Brasília. Brasília. 2008. 207p.

RISSARDO, Agnes Danielle. **Nelson Rodrigues e a Hipérbole do Banal**. 2011. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2011. 195p.

SILVA, Tania Maria Costa de Abreu. **As Flores do Mal Rodrigueanas**. 2009. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2009. 125p.

SIQUEIRA, Elton Bruno Soares. **A crise de masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno.** 2006. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Universidade Federal de Pernambuco. Recife. 2006. 325p.

SOUZA, Marcos Francisco Pedrosa Sá Freire. **Inventário Ilustrado e Recepção Crítica Comentada dos Escritos de O Anjo Pornográfico.** 2006. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2006. 237p.