

MARCIO ROBERT

A MENINA SEM ESTRELA: A EXPERIÊNCIA DE NELSON RODRIGUES
ENTRE A MORTE E A MEMÓRIA

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras, Curso de Pós-Graduação em Letras - área de concentração Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil

CURITIBA
2007

Para Vó Rosa, velha menina sem estrela, cronista sem lápis da vida simples, que assim como Nelson não vê mais a vida com os falíveis órgãos da visão, mas com os olhos atentos da subjetividade.

Para Priscila Frehse Pereira “Robert”, porque a vida se abre, para nós, quando encontramos alguém que caminhe conosco no limbo entre a realidade sonhada e o sonho realizado.

Para França Robert, porque aprendi com Nelson que ninguém é mais importante, para nós, do que os mortos esculpidos na memória da família.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Fernando Cerisara Gil, pela orientação, amizade e confiança e por me receber no *Grupo Formação do Brasil Moderno*.

À Prof. Raquel Illescas Bueno, pelo parecer do projeto definitivo, pelas observações em uma comunicação apresentada em Guarapuava e, principalmente, pelas considerações, críticas e sugestões na banca de qualificação, que embasaram o formato definitivo desta dissertação.

À Prof. Liana de Camargo Leão, por me receber como aluno ouvinte e pelo apoio manifestado desde a ocasião, pela amizade e pela leitura atenta e sugestões na banca de qualificação.

Ao Prof. Antônio Marcos Vieira Sanseverino, pela leitura atenta e pelas indicações amigas, pertinentes e inteligentes que muito elevaram o nível das discussões no dia da defesa.

Aos Profs. Marco Chaga e Marilene Weinhardt, por suas aulas, orientações e sugestões que me proporcionaram refletir sobre o meu objeto de estudo.

Às Profs. Marta Moraes da Costa, Patrícia da Silva Cardoso e Paulo Astor Soethe por me aceitarem como aluno ouvinte em suas disciplinas.

Ao Prof. Dr. Luiz Damon Santos Moutinho, pelo incentivo e apoio no período pré-mestrado.

Aos amigos Luís Fernando Farias e Ricardo Polucha, pelas leituras críticas e atentas.

Ao amigo Luciano Lacerda, por dividir os seus conhecimentos “empíricos” sobre a obra de Benjamin.

À minha mãe Cila e aos meus irmãos Marcelo e Rogério por, ao seu modo, me apoiarem.

À amiga Larissa, por lembrar do meu nome no CD de *punk rock*.

À Priscila, por tudo.

Sempre achei e, o que é pior, ainda acho que cada um de nós tem, na vida, três ou quatro seres decisivos. Se um deles morre, não devemos sobreviver, eis a verdade, não devemos sobreviver. A vida continua, mentira. Morremos com o ser amado. E se o outro ser amado morre, novamente morremos. Não há pior degradação do que viver pelo hábito de viver, pelo vício de viver, pelo desespero de viver.

Nelson Rodrigues (1912-1980)

Não há esquecimento. Não há paz.
Não há forma e nem passado.
Só a memória existe – e é terrível e poderosa
porque, ai de nós, também não há amor,
e morremos desta estranha nostalgia
do que não há – Mas que nos mata,
para nos ressuscitar no tormento dos outros.

Lúcio Cardoso (1912-1968)

SUMÁRIO

RESUMO	vi
ABSTRACT	vii
1 INTRODUÇÃO	1
2 A CRÔNICA DE NELSON RODRIGUES	8
2.1 O LUGAR DA CRÔNICA NA OBRA DE NELSON RODRIGUES	8
2.2 BREVE HISTÓRIA DA CRÔNICA	25
2.3 A CRÔNICA BRASILEIRA	32
2.3.1 A experiência na crônica de Rubem Braga	36
2.3.2 A importância de Nelson Rodrigues na crônica brasileira	47
3 A MENINA SEM ESTRELA	51
3.1 APRESENTAÇÃO DO LIVRO	51
3.1.1 Contexto de surgimento <i>do</i> livro	54
3.1.2 Contexto de surgimento <i>no</i> livro	56
3.1.3 Estrutura temática do livro	58
3.2 EXPERIÊNCIA E MORTE EM <i>A MENINA SEM ESTRELA</i>	76
3.2.1 Nelson Rodrigues narrador	79
3.2.2 Limbo de Nelson Rodrigues	87
3.2.3 Infância, tempo e memória	99
3.2.4 O eu trágico em <i>A menina sem estrela</i>	105
4 CONCLUSÃO	109
REFERÊNCIAS	113
BIBLIOGRAFIA	117

RESUMO

Visualizar o lugar ocupado pelo singular livro de crônicas autobiográficas *A menina sem estrela*, escrito em 1967 e publicado integralmente em 1993, na obra de Nelson Rodrigues (1912-1980), e analisá-lo em suas particularidades são os objetivos do presente trabalho. No primeiro momento, o gênero crônica é caracterizado através de uma breve apresentação de sua história, com ênfase na crônica brasileira e, a partir da divisão da obra de Nelson Rodrigues em fases, o lugar primordial da crônica em sua obra é visualizado. Por esta perspectiva, *A menina sem estrela* inaugura e influencia a última fase na trajetória literária do escritor. Assim, é possível observar o vínculo do livro *A menina sem estrela* à tradição da crônica brasileira, mas de um modo singular, dotado de qualidades autobiográficas, confessionais e ensaísticas. Nesta mistura de discursos e na importância fundamental do contato com o leitor, reside a riqueza de *A menina sem estrela*. No segundo momento, a partir da divisão do livro em eixos temáticos, a análise recai na forma com que Nelson Rodrigues transmite ao leitor de *A menina sem estrela* a sua própria experiência, utilizando como principal referencial teórico o conceito de experiência (*erfahrung*) de Walter Benjamin. A análise demonstra que o livro *A menina sem estrela* transita em vários *entres* e é difícil visualizá-lo em uma posição estanque. E o *limbo* se deve, principalmente, à maneira peculiar com que o escritor trata a temática da morte relacionada à infância, ao tempo e à memória. Nelson Rodrigues, como o narrador benjaminiano, reclama do afastamento da morte do convívio dos vivos, mas também, como fruto da “modernidade”, faz da morte condição para transmitir a sua experiência.

Palavras-chave: *A menina sem estrela*, Nelson Rodrigues, crônica brasileira, morte, experiência.

ABSTRACT

Visualizing the place taken by the singular book of autobiographic chronics *A menina sem estrela*, written in 1967 and integrally published in 1993, in the work of Nelson Rodrigues (1912-1980), and analyzing the particularity are the objectives of the present work. In the first moment, the genre chronic is characterized by a brief presentation of his history, with emphasis in the Brazilian chronic and, from the division of Nelson Rodrigues' work in phases, the primordial place of the chronic in his work is visualized. By this perspective, *A menina sem estrela* inaugurates and influences the last phase in the literary trajectory of the author. Thus, it is possible to observe the link of the book *A menina sem estrela* to the traditions of Brazilian chronic, but in a singular way, endowed of autobiographies qualities, confessionals and essayists. In this mix of speeches and the fundamental importance of the contact with the reader, resides the richness of the *A menina sem estrela*. In the second moment, from the division of the book in thematic axis, the analysis fall back in the way that Nelson Rodrigues transmit to the reader of *A menina sem estrela* his own experience, using as main theoretical references to the concept of experience (*erfahrung*) from Walter Benjamin. The analysis demonstrates that the book *A menina sem estrela* transmit in various *between* and it is difficult to visualize them in a tight position. And the *limbo* is given, mainly, to the peculiar way that the writer deals the thematic of death in relation of childhood, to the time and memory. Nelson Rodrigues, as a Benjamin's narrator, he complains of the distance of death from the familiarity of the living, but also, as fruit of "modernity", makes the death a condition to transmit his experience.

Key words: *A menina sem estrela*, Nelson Rodrigues, Brazilian chronic, death, experience.

1 INTRODUÇÃO

O livro *A menina sem estrela*¹ de Nelson Falcão Rodrigues (1912-1980), escrito em 1967 e publicado integralmente em 1993, é o objeto de estudo da presente dissertação.

As oitenta crônicas que o compõe são originárias da coluna *As memórias de Nelson Rodrigues* e foram publicadas no extinto jornal carioca *Correio da Manhã*, entre 18 de fevereiro e 31 de maio de 1967. A coluna foi interrompida duas vezes; a primeira, por uma semana no final de fevereiro, em razão da forte chuva que caiu sobre o Rio de Janeiro na noite de 21 de fevereiro de 1967, causa do desabamento do prédio onde morava o irmão de Nelson, o caçula Paulo Rodrigues. A segunda e última interrupção ocorreu em junho, após a coluna de número 80. Envolto em dívidas e disposto pela primeira vez em sua vida profissional a brigar por um salário a altura de seu valor, Nelson não aceitou a recusa do jornal a seu pedido de aumento salarial e *as memórias* findaram mesmo no último dia de maio.

Ainda em 1967, a editora do jornal lançou as primeiras 39 crônicas (ou capítulos como Nelson Rodrigues as denominava) em livro, intitulado *Memórias*, com o subtítulo *Menina sem estrela*, em alusão ao capítulo 10, no qual Nelson relata o nascimento da filha cega Daniela. O livro incompleto não teve reedições e tornou-se raridade nos sebos brasileiros. Somente em 1993, o público brasileiro teve acesso à obra integral. Metade do livro ficou, portanto, “praticamente original” e inacessível por mais de 25 anos. Fiel à regra da recepção da obra jornalística de Nelson Rodrigues, tanto a coluna como o livro foram sucesso popular, mas não despertaram atenção da crítica literária.

A segunda publicação de *A menina sem estrela*, em 1993, é parte do projeto de reedição das obras *não* teatrais de Nelson Rodrigues pela Editora *Companhia das Letras*. O hiato temporal entre a publicação das “duas” *A menina sem estrela* se caracterizou pelo silêncio da crítica a toda a obra jornal de Nelson e não só a este livro.

¹ RODRIGUES, N. **A menina sem estrela**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Com a prevalência (ou a exclusividade) dos estudos teatrais sobre a obra proveniente de jornal, que marcaram praticamente toda a carreira do escritor, ainda hoje há uma disparidade significativa entre a fortuna crítica do dramaturgo e a do cronista. Várias razões podem ser apontadas para este fato. A primeira explicação sugere que ofuscadas pela excelência do teatro, as crônicas de Nelson Rodrigues tiveram dificuldade para brilhar por sua luz própria. Plausível explicação, mas não única. O próprio Nelson talvez dedicasse às suas crônicas de jornal lugar intermediário em sua obra entre o sublime teatro e o rele folhetim, assinado com pseudônimos femininos. Mas, talvez aí, o escritor meramente reproduzia uma definição da tradição literária que relegou ao jornal e à crônica a ele vinculado, o lugar ordinário do cotidiano, incompatível com a alta literatura. Além disso, o teatro não só por sua excelência, mas por estar sempre (para parte da crítica) perto do escândalo e da suposta pornografia, teve mais apelo comercial, acentuado, principalmente, por montagens cinematográficas que tornaram o “erótico”, leitura exclusiva da dramaturgia rodrigueana. Outra explicação convencional e importante, aponta o silêncio da crítica de esquerda para as crônicas produzidas durante o período da ditadura militar. No período mais duro da ditadura, entre o Ato Institucional nº. 5 e o início do governo do General Figueiredo, era difícil para parte da intelectualidade brasileira, com raízes fincadas na esquerda, engolir o conservador e anti-comunista Nelson Rodrigues. Nesta fase da obra rodrigueana, profícua em crônicas e escassa em dramaturgia, avultava a sua verve ácida, que feria intelectuais e militantes da esquerda. Talvez, nem sempre a favor dos militares como se poderia supor, mas sempre contra o pensamento (para ele) homogêneo da esquerda. Também há razões de ordem prática. Por sua natureza efêmera, a crônica de jornal é mais difícil de ser encontrada e um estudo sistemático fica relegado às coletâneas. No caso específico de Nelson, há um agravante. Enquanto o seu teatro podia ser estudado desde a década de 40, os contos e crônicas de jornal só foram publicados vinte anos depois, na década de 60 e, além disso, em edições precárias. No entanto, não é correto considerar que todos os textos publicados em jornal foram esquecidos pela crítica por questões “extra-literárias” apenas. Nelson Rodrigues escreveu por muitos anos e por vários gêneros dentro do

jornal. Ingênuo considerar que tudo o que escreveu merece ser creditado como genial. Há razões distintas, em períodos distintos, por exemplo, para o desprezo da crítica para os folhetins, de um lado e para as crônicas, de outro.

O panorama de desprezo crítico à obra jornalística de Nelson Rodrigues só mudou a partir da década de 90. O sucesso da biografia de Nelson Rodrigues, *O anjo pornográfico*, de Ruy Castro, publicada em 1992, foi a alavanca propulsora da *Coleção das obras de Nelson Rodrigues*, que inclui entre seus volumes a edição de textos inéditos, “quase” inéditos e não inéditos da obra não teatral do escritor, facilitou (ou permitiu) o acesso de curiosos e estudiosos a diversos escritos de Nelson e, em decorrência disto, as crônicas, contos e folhetins puderam, enfim, entrar pela porta da frente nas universidades brasileiras. De lá para cá, houve um sensível aumento nas dissertações e teses sobre a obra de Nelson Rodrigues e, agora, é possível enxergar, entre os trabalhos acadêmicos, estudos sobre as crônicas rodrigueanas. Ainda há, contudo, no imaginário popular e mesmo no imaginário acadêmico a prevalência do Nelson dramaturgo sobre o Nelson cronista. A maior parte dos estudos ainda privilegia o teatro e, entre as crônicas, os estudos dirigem-se principalmente às futebolísticas. De qualquer forma não há mais silêncio. No mínimo, pelo menos, enfim, o Nelson Rodrigues dramaturgo começa a dividir o palco com o Nelson Rodrigues cronista.

Os sete livros de crônicas constituem o mais valioso material da primeira parte do projeto, parte sob coordenação do biógrafo, composta por doze livros, por dois fatores: a eliminação da anterior dificuldade de acesso e a qualidade literária do produto. E, entre os livros de crônicas recém-publicados, o que melhor se apresenta para análise é *A menina sem estrela*. Trata-se do único livro que não é uma coletânea de textos, o que possibilita a visualização das crônicas em rígida seqüência; além disso, o livro inaugura a última fase do escritor caracterizada pela prevalência numérica das crônicas e é absolutamente singular, situado *entre* a crônica e a autobiografia. Contudo, não é uma organizada autobiografia com começo, meio e fim, mas uma série interrompida de crônicas autobiográficas diárias. Não obstante a interrupção prematura e os poucos comentários críticos, Otto Lara Resende disse à época que o capítulo 10 de *A menina sem estrela* é “uma das mais belas páginas da

língua portuguesa,” e Sábato Magaldi, por ocasião da morte de Nelson Rodrigues sentenciou: “Eu não me surpreenderia se um crítico literário ainda proclamasse serem essas *Memórias* uma obra-prima, ao menos no nível dos melhores textos teatrais de Nelson.” Além disso, “alguns dos principais estudiosos de Nelson, como os críticos Sábato Magaldi, José Lino Grünewald, além de [Ruy Castro] consideram-no talvez a maior coisa que Nelson escreveu.”² A proposta da presente dissertação, situada entre os “novos estudos” sobre a obra de Nelson Rodrigues, é observar de perto um ainda pouco estudado grande livro do escritor pernambucano/carioca para enxergar a sua importância dentro da vasta obra do escritor e dentro da tradição da crônica brasileira.

Definido o objeto da presente dissertação, após a primeira leitura crítica do livro, uma pergunta inevitável se impôs. Qual o melhor referencial para estudá-lo? Dada a minha formação profissional – psicólogo e praticante de psicanálise – o mais óbvio seria uma leitura psicanalítica ou assemelhada, marcando a intersecção não rara entre literatura e psicanálise. Mas talvez esta leitura não fosse suficiente para dar conta do fenômeno literário e, mais do que isso, engendrasses problemas insolúveis. Não que eu ache esta intersecção pouco produtiva. Ao contrário, a presente dissertação é a parte intermediária de um projeto que visa aprofundar os estudos entre literatura e psicanálise. No entanto, desconfio de leituras psicanalíticas que se impõe à obra, ou que se consideram expediente teórico único e suficiente para analisá-la. Vejo subjacente à adoção desta prática, a idéia de que a psicanálise presume um saber quase infinito que se aplica, sem ressalvas, às análises mais diversas: desde fenômenos sociais complexos até leituras de obras de arte igualmente complexas, sendo que o me parece mais conveniente para a psicanálise, pelo menos no que diz respeito à obra de arte, seria mais aprender e menos ensinar. O auge desta arrogância pouco inteligente foram as análises psicanalíticas de autor e personagem que, hoje, parecem em desuso (embora ainda ocorram escondida em uma retórica atualizada). Mais ou menos assim: a partir de uma obra qualquer, faz-se dela um exemplo da possibilidade de aplicação da psicanálise em literatura, e exemplo da grandeza psicanalítica que tanto valeria para

² CASTRO, R. *A estrela de um iluminado*. In: RODRIGUES, N. **A menina sem estrela**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 9.

a clínica como para o fenômeno literário. Em regra, a obra é apertada e comprimida para que se justifique a utilização da psicanálise e a conclusão é que determinado personagem é neurótico obsessivo, a protagonista histérica ou que a psicose tem um lado artístico acentuado. Isso nada diz para a literatura e pouco diz para a psicanálise. Assim, o risco me parece tanto menor quanto mais relativizado e atento é o uso da psicanálise no ambiente complexo da literatura, além, não das suas interrogações, mas de seu completo alcance. É necessário lembrar que, se a psicanálise é uma disciplina inserida nas ciências humanas, ela ainda não perdeu o seu estatuto de prática clínica. Claro que existem boas leituras psicanalíticas em literatura, mas as melhores são as que consideram o fato de que a aproximação deve ser cuidadosa porque a literatura não é o campo por excelência da psicanálise. E mais: as boas leituras psicanalíticas não são as que se impõe como verdade, mas as que entram na obra quando necessárias.

Uma análise psicanalítica vulgar de *A menina sem estrela* era justamente o que eu não queria fazer na dissertação. E, eu corria, sim, grande risco. Nelson Rodrigues é um autor em demasia ligado a sua obra e *A menina sem estrela* é um livro de crônicas autobiográficas. Uma das primeiras coisas que ouvi quando entrei no mestrado foi a enfática sentença de um colega doutorando (eu tenho testemunhas) proferida na cantina: ‘Nelson Rodrigues é um canalha, amigo da ditadura e que quase contribuiu para a prisão de Hélio Pellegrino e, ‘pasmem’, de Otto Lara Resende!’. Pouco mais o hoje doutor sugeriria que eu trocasse o objeto de estudo para o cineasta Costa Gravas ou, Geraldo Vandré ou, Jorge Amado. Quem sabe o Tristão de Athayde? Eu já sabia que a história não era bem assim, mas por timidez de calouro e, porque não ia adiantar nada mesmo, me calei. Mas houve algo pior: ouvi de dois psicanalistas (novamente com testemunhas) que Nelson Rodrigues era de estrutura perversa. Espantado, desta vez, nas duas ocasiões, não me calei e pedi, com educação, as razões. Em ambos os casos, misturavam a ‘biografia’ de Nelson e as peças de teatro. Curiosamente, a observação do acadêmico e o diagnóstico dos psicanalistas condensam críticas que Nelson Rodrigues recebeu desde os anos 40 (a crítica moralista personificada no ‘diagnóstico’) e desde os anos 60, a crítica política (personificada na observação do acadêmico).

Eu também não acharia pertinente um trabalho, “à luz da psicanálise” de dois ou três anos para concluir e sentenciar na cantina: “Não, Nelson Rodrigues não é um perverso!”. No livro *A menina sem estrela*, Nelson coloca para análise a sua história de vida, cujo personagem principal, ele próprio, constantemente desloca-se no tempo de sua época e de sua vida, fundindo a crônica e a autobiografia, e com o signo da morte sempre presente. O escritor, porém, não constrói simploriamente o texto. Com esta complexidade ele dribla os analistas que lêem a sua obra apenas como um conjunto de reflexos de sua biografia conturbada.

Preferi, assim, escolher um referencial teórico que pudesse me ajudar a pensar sobre um objeto literário que, constantemente, se desloca no *entre*, em um limbo de difícil classificação, limbo que caracteriza não só *A menina sem estrela*, mas boa parte da obra de Nelson Rodrigues, marcada por influências diversas e, quase opostas, como o teatro e o jornal, a tragédia e o melodrama, o local e o universal. Neste sentido, para visualizar uma obra no *entre*, o conceito de experiência de Walter Benjamin (1892-1940) me pareceu uma boa possibilidade. Em primeiro lugar porque, como de hábito na obra do pensador alemão, o conceito não é fechado, se abre e se modifica também em um *limbo* ao longo de sua obra. Além disso, ao contrário dos conceitos da psicanálise, o conceito de Benjamin foi forjado, a partir de (e aplicado em) análises literárias. E, sobretudo, o conceito contém um aspecto relacionado à temporalidade e outro a morte, que se relacionam como em *A menina sem estrela*. Por fim, na fortuna crítica da crônica brasileira, é perceptível a utilização, direta e indiretamente, dos conceitos de Walter Benjamin, em especial do conceito de experiência, como balizador para a compreensão do gênero*.

A presente dissertação foi estruturada em duas partes. A genérica primeira parte, visível no segundo capítulo, trata do gênero crônica. Na segunda parte, o terceiro capítulo, o ângulo de análise é focado em direção ao livro *A menina sem estrela*. No capítulo 2, *A crônica de Nelson Rodrigues*, buscar-se-á desvelar o lugar da crônica dentro da obra de Nelson Rodrigues, e, da crônica rodrigueana, inclusive *A*

* Davi Arrigucci Jr., Luis Augusto Fisher, Margarida de Souza Neves, Marília Rothier Cardoso, entre outros.

menina sem estrela, dentro da tradição da crônica brasileira. Para tanto, a vasta obra do escritor será dividida em fases e, as fases serão expostas conforme aparecem em *A menina sem estrela*. Posteriormente, o gênero será caracterizado através da apresentação de uma breve história da crônica e da crônica brasileira. Por fim, será feito um rápido diálogo sobre a crônica de Rubem Braga, a partir de leituras opostas, surgidas do mesmo referencial teórico, o conceito de experiência em Walter Benjamin, preparando o terreno com o diálogo entre a crônica de Nelson Rodrigues e Rubem Braga, que será apresentado no capítulo 3.

No capítulo 3, *A menina sem estrela*, o livro será efetivamente analisado. Para tanto, será feita, inicialmente, uma apresentação do livro com a inclusão de exemplos, a partir dos eixos temáticos que o compõe. Depois, a análise recairá na forma com que Nelson Rodrigues transmite ao leitor de *A menina sem estrela* a sua própria experiência enfocando a morte, a infância, o tempo e a memória.

2 A CRÔNICA DE NELSON RODRIGUES

2.1 O LUGAR DA CRÔNICA NA OBRA DE NELSON RODRIGUES

Não há manual de literatura brasileira que aparte a crônica, enquanto “gênero brasileiro”, do veículo que, em regra, a abriga, o jornal: o escritor Nelson Rodrigues não é exceção e se insere radicalmente neste contexto. Radicalmente porque Nelson não escreveu apenas crônicas para o jornal. Praticamente toda a sua vasta obra literária foi parida em diversas redações cariocas. Somente as peças de teatro e o romance *O casamento* não são originários do jornalismo. Sua produção inclui crônicas, folhetins romanescos sob pseudônimos femininos, críticas de arte e reportagens policiais no início da carreira, contos, romances e até um bizarro consultório sentimental no qual destilava pouco ortodoxos conselhos para leitoras reais ou imaginárias, além das incontáveis vezes que utilizava seu livre trânsito pelos jornais cariocas para divulgar e defender suas peças e trocar farpas com os críticos de suas tragédias. É a produção incontável de uma vida inteira. Do pré-adolescente de 13, 14 anos de idade ao velho que poucos dias antes de sua morte ainda escrevia.

A incrível quantidade, além do valor literário de boa parte dos textos produzidos nas mais diversas redações cariocas, seria suficiente para afirmar que o palco de Nelson Rodrigues é o jornal. Mas não é só isso. Na tradição do jornalismo brasileiro, o folhetim e seu corolário, a crônica, formam os principais espaços cedidos pelos jornais para a literatura. E quem muitas vezes os ocupava eram escritores consagrados. São exemplos os poetas Carlos Drummond de Andrade e Olavo Bilac. O caso de Nelson Rodrigues é, em parte, diferente. Em 1943, com a consagração de Nelson no teatro, as portas dos diversos veículos de comunicação cariocas se abriram (ainda mais) para ele*, mas Nelson se forma escritor na redação, não vai “formado pela literatura” ocupar espaços dedicados a ela no jornal. Se o jornal não pode ser apartado

* Relatado no cap. 49 do livro *A menina sem estrela*. Nesta dissertação, todas as notas sobre algum episódio da vida de Nelson Rodrigues descritas como “Relatado no cap. X”, referem-se ao livro *A menina sem estrela*.

do estudo da crônica, no caso de Nelson Rodrigues o jornal não pode ser apartado do estudo de sua obra.

O palco principal de Nelson Rodrigues pode ser o jornal, mas não é o jornalista ou o cronista, e sim o dramaturgo que ocupa o panteão dos escritores brasileiros. As dezessete peças que escreveu, entre 1941 e 1978, o credenciaram ao lugar de maior dramaturgo brasileiro de todos os tempos e poucos estudiosos sérios de teatro, mesmo mais de 25 anos após a morte do dramaturgo, conseguiriam questionar o seu lugar no teatro brasileiro. No entanto, a trajetória literária percorrida por Nelson Rodrigues como escritor profissional é nitidamente marcada pela divisão entre o jornal e o teatro. E o *limbo* de Nelson Rodrigues começa a ser delineado a partir dessa divisão no extenso material, produzido em seus mais de 50 anos de trabalho.

Para apresentar a obra de Nelson Rodrigues e observar com clareza o lugar ocupado primeiro pela crônica e depois pelo objeto da presente dissertação é interessante dividir a trajetória de Nelson Rodrigues a partir de três diferentes obras: *Vestido de noiva*, *A vida como ela é...* e *A menina sem estrela*. A escolha das obras não obedece a critérios estéticos, mas foram selecionadas apenas por inaugurarem *fases* na carreira do escritor. Entendendo-se por *fase*, as principais guinadas quanto aos gêneros literários pelos quais o escritor se expressou em determinada época. Além disso, a estas obras Nelson atribui importância no livro *A menina sem estrela*. Com isso, a divisão é proposta da seguinte forma:

- a) entre a iniciação jornalística (1926/1928) e *Vestido de noiva* (1943)
- b) entre *Vestido de noiva* e *A vida como ela é...* (1951).
- c) entre *A vida como ela é...* e *A menina sem estrela* (1967).
- d) a partir de *A menina sem estrela* até a morte de Nelson Rodrigues (1980).

A seguir, a divisão será discutida detalhadamente, já apresentando o relato e a análise que Nelson Rodrigues faz de sua obra em *A menina sem estrela*:

a) entre a iniciação jornalística (1926/1928) e *Vestido de noiva* (1943).

‘Fazendo teatro aqui? Aqui?’³

Neste período, Nelson Rodrigues escreveu reportagens, crônicas e críticas para os jornais *Crítica* e *A Manhã*, de propriedade de Mário Rodrigues, seu pai. Depois escreveria para *O Globo*, de Roberto Marinho, no caderno de esportes e como redator no *Globo Juvenil*. Menos assíduo, Nelson foi também crítico de ópera na seção de arte lírica, em *O Globo* e colaborador nos jornais de Mário Filho, *Mundo Esportivo* e *Jornal dos Sports*.*

Esta fase é composta basicamente pelo jornalismo “duro”, mais reportagens e menos literatura, crônicas, contos ou romances. Contudo, é uma fase importante na carreira do escritor, porque a reportagem, principalmente policial, foi material importante para a visão singular de mundo, amor e morte que nortearia o trabalho de Nelson em seus escritos posteriores, inclusive em *A menina sem estrela*. Além disso, o jornalismo era a sua profissão e, ao mesmo tempo, condensava suas ambições intelectuais. Nelson Rodrigues não distinguia literatura e jornalismo. Para ele, a modesta nota de atropelamento foi a sua estréia literária: ‘Eu me torturei como Flaubert fazendo uma linha de Salambô. E a prosa saiu-me concisa, precisa, objetiva, como a atual.’⁵ Se o atropelamento havia sido a sua estréia literária, com a inserção da ‘ápoteose de sangue’ na redação da sua primeira tragédia (uma mulher que matara o marido simplesmente porque não gostava dele), Nelson Rodrigues ‘pela primeira vez, se sentia um grande escritor’:⁶

Eu não via nenhuma dessemelhança entre literatura e jornalismo. Já ao escrever o primeiro atropelamento, me comovi como se fosse a minha estréia literária. E a

³ RODRIGUES, N. **A menina sem estrela**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Cap. 44, p. 158. As notas que compõe citações deste livro estarão, a partir da seguinte, referidas apenas pelo capítulo e página.

* Recentemente, em 2004, Caco Coelho, organizou para a Companhia das Letras, a coletânea *O baú de Nelson Rodrigues* contendo os primeiros anos de crítica e reportagem (1928-1935).

⁵ Cap.54, p. 190.

⁶ Cap. 71, p. 245.

minha primeira tragédia também me soou como outra estréia. Sentei-me para escrever. Não podia pensar muito. Mas precisava de uma metáfora como ponto de partida. Lembrei-me da imagem plagiada das *Pombas*: - “a madrugada raiava sanguínea e fresca”. Em último caso reincidiria no plágio. ‘Sanguínea e fresca’ era bom. E, súbito, me veio outra idéia. Todo mundo ali conhecia Raimundo Correia. Então, desesperado, imaginei a criminosa, dentro da tarde, sonhando com o crime. No horizonte o sol morria numa “ápoteose de sangue”. A imagem me pareceu original, revolucionária. E não parei mais. A “ápoteose” foi o meu afrodisíaco autoral.⁷

Em *A menina sem estrela*, esta fase é retratada em diversos capítulos. A seqüência dos capítulos 54 a 61, e os capítulos 71 e 75 tratam basicamente da imprensa como tema. A fórmula consiste, por vezes direta por vezes indiretamente na comparação entre a velha imprensa, na qual não se distinguia jornalismo e literatura, e a nova, dominada pelos ‘ídiotas da objetividade’. Nestes capítulos, Nelson mistura propositadamente as suas iniciações jornalística e sexual, porque ambas lhe ensinaram muito. ‘Devo explicar que justaponho, de propósito, as minhas experiências de Mangue e da reportagem policial. Umas e outras me ensinaram muito e, eu quase dizia, me ensinaram tudo; e, mais tarde, iam influir em todo o meu teatro.’⁸

Esta fase, na qual o jornalismo é exclusivo, pode ser considerada simbolicamente um exemplo do limbo em que jornal e teatro se intercambiam. Como Nelson Rodrigues disse, por outras palavras, na citação acima, a reportagem estava preparando a fundação na qual se erigiria a sua visão de mundo, expressa no teatro (e em outros meios). Logo, Nelson Rodrigues fazia teatro na redação de jornal. Literalmente, inclusive. ‘Eu trabalhava no *Globo Juvenil*. Foi lá que, uma tarde, bati à máquina a primeira tira de *Vestido de noiva* (tudo em espaço um). E, súbito, vem o secretário da revista, Djalma Sampaio, espiar por cima do meu ombro. Viu que era um texto teatral e pulou: ‘Fazendo teatro aqui? Aqui?’⁹

Secundariamente, esta fase também é relatada na *Menina sem estrela* entre os capítulos 28 e 39. Neles, Nelson Rodrigues relata a revolução de 1930, o empastelamento da *Crítica*, a fome (conseqüência do fechamento do jornal), a entrada

⁷ Cap. 71, p. 245.

⁸ Cap.58, p. 201-2.

⁹ Cap. 44, p. 158.

em *O Globo*, a tuberculose, os anos no Sanatorinho de Campos de Jordão e a gratidão a Roberto Marinho. O tempo destes relatos é a década de 1930. Mas, assim como o jornal não esteve presente apenas nestes anos na literatura de Nelson Rodrigues, em *A menina sem estrela* o jornal está presente em praticamente todo o livro. Mesmo em capítulos em que não é o principal tema, está o jornal, ou numa reflexão amena, ou como pano de fundo de um relato, ou como matéria-prima de personagens secundários.

O capítulo 65 é exemplar e mistura jornal (como tema básico, como fonte para a reflexão) e teatro (como o local para o qual a reflexão se dirige, a foz). O início do capítulo é o comentário sobre a morte de J. E. Macedo Soares, ex-diretor do jornal *Diário carioca*, o homem que cometeu a “gafe realmente indesculpável de morrer sem jornal”:¹⁰

Dizia eu, num dos meus últimos capítulos, que passou a época dos diretores de jornal. Eles não existem ou, por outra, só existem nominalmente. (...)

Fiz o comentário acima pensando em J. E. Macedo Soares. Ontem, abro o jornal e, ao ler a notícia de sua morte, quase exclamei: “*Outra vez?*”. E, de fato, tive a sensação de que não morria pela primeira vez. (...) Reli a notícia. Fora escrita entre dois bocejos, sem dramatizar o fato e sem lhe conceder um ponto de exclamação.¹¹

Posteriormente, Nelson Rodrigues liga a história do ex-diretor que morreu (*outra vez*), “sem um jornal próprio que lhe promovesse à posteridade”¹², a sua confissão: “Lendo a nova morte de J. E., acabei pensando no meu próprio caso. Até o meio da minha carreira, tive a obsessão da posteridade.”¹³ E, a partir daí, acontece a reflexão visada, a mais aguda do capítulo, que ganha mais força e impacto porque feita no contexto da narração da própria experiência*. A morte como realização da posteridade artística. O capítulo é, ao mesmo tempo, uma homenagem ao morto que os jornais não fazem mais, um relato autobiográfico e a narração da própria experiência:

¹⁰ Cap. 65, p. 222.

¹¹ Id.

¹² Cap. 65, p. 223.

¹³ Id.

* Esta idéia será aprofundada no cap. 3.

Comecei a pensar que também passara a minha hora de morrer. O momento ideal fora a estréia de *Vestido de noiva*. Por toda uma noite, em casa, teci as fantasias mais absurdas. E me via morrendo na caixa, durante a representação. Ou por outra: - não durante a representação, mas depois da apoteose. Ou ainda: - em plena apoteose. (...) A rigor, não precisaria morrer na própria noite de estréia. Podia ser no dia seguinte. Seria um pavoroso impacto no Brasil. Eis o que queria dizer – se eu morresse naquele momento ninguém me esqueceria, jamais. Era a posteridade tranqüila. E o morto seria o gênio absoluto.¹⁴

O jornal sempre esteve tão presente na vida de Nelson que antes da estréia no teatro em 1941/1942, com a peça *A mulher sem pecado*, o escritor só esteve fora das redações quando desempregado (com o empastelamento do jornal do pai pela polícia de Vargas)* ou quando tuberculoso (internado por três vezes)¹⁵. Mesmo depois do teatro, pouco mudou em relação ao jornal. Somente a doença o retirava das redações.

Esta fase termina com a segunda peça, *Vestido de noiva*, porque sua peça inaugural ainda não havia representado a guinada de Nelson em direção à notoriedade.

b) Entre *Vestido de noiva* (1944) e *A vida como ela é...* (1951).

“*A mulher sem pecado* era ainda uma leve, ágil, diáfana pirueta. O grande salto mortal seria *Vestido de noiva*”.¹⁶

Fase formada principalmente pela dramaturgia da fase inicial e os folhetins romanceados. Secundariamente, Nelson escreveu algumas críticas elogiosas sobre suas próprias peças, em seu nome e em nome de terceiros, e, no *Jornal dos Sports*, começou a escrever crônicas de futebol, que a partir de 1955, se tornariam diárias. Assim, configura-se o primeiro movimento dentro da obra rodrigueana, do jornalismo “duro” (mais jornalismo e menos literatura) para a dramaturgia e o melodrama (os folhetins jornalísticos).

A imagem pública do Nelson Rodrigues escritor se constrói no início dos anos 40, com a sua estréia no teatro e com o sucesso relativo de *A mulher sem pecado* e

¹⁴ Cap. 65, p.224.

* Relatado no capítulo 28.

¹⁵ Relatado nos capítulos 34 a 39.

¹⁶ Cap. 43, p.155.

absoluto de *Vestido de noiva*. Se o destino, a vocação ou a hereditariedade promoveram o seu encontro com o jornal, o encontro com o teatro, ao contrário, teria sido meio que por acaso. Em 1941, Nelson pretendia escrever uma releitura chanchada mercenária, mais rápida e mais eficiente financeiramente que um romance. Impulsionado, porém, pelo que ele relata como uma incrível ambição literária e por um forte sentido trágico e dramático, que seria mais forte do que ele próprio, a primeira obra, *A mulher sem pecado* saía do campo supostamente pretendido da comédia e entrava no campo intelectualizado do drama:

Minha intenção inicial, e estritamente mercenária, era fazer uma chanchada e, repito, uma cínica e corajosa chanchada caça-níqueis.

Todavia, no meio do primeiro ato, começou a minha ambição literária. E o curioso é que, até então, eu me sentia romancista e não teatrólogo. Era a história de um paraplégico que, nos seus delírios eróticos, induzia a mulher ao adultério. No fim, apelei para uma solução que não estava nos meus cálculos: - o paraplégico não era paraplégico. Simplesmente testava a fidelidade da mulher. (...)

Com o texto debaixo do braço, eu pensei menos nos direitos autorais. Pouco importava que o meu texto fosse ou não remunerado. Eu queria o elogio, não simplesmente falado, cochichado. Queria o elogio impresso.¹⁷

O início relativamente obscuro, mas promissor de sua primeira peça teatral transformou-se em sucesso absoluto na segunda. Com *Vestido de noiva*, escrita e encenada em 1943, Nelson Rodrigues conquista a unanimidade e 28 de dezembro de 1943, data da estréia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, vira marco do teatro brasileiro. Concorde-se ou não com a afirmação, o teatro brasileiro ficaria dividido entre antes e depois da estréia da peça de Alaíde e Lúcia. Ovacionada por público e crítica desde a estréia, a peça marca também o encontro de Nelson com a notoriedade e, a partir daí, nenhuma de suas obras teatrais passariam completamente despercebidas.

No entanto, a trajetória de Nelson Rodrigues em direção ao sucesso não foi retilínea. Depois, a unanimidade praticamente mudou de lado, e com o ciclo, denominado pelo crítico de teatro Sábato Magaldi, *peças míticas*, composto por *Álbum de família* (1945), *Anjo negro* (1946), *Senhora dos afogados* (1947) e *Dorotéia* (1949), Nelson encontrou censura e reprovação. Essas peças foram responsáveis pela aura de

¹⁷ Cap. 43, p. 153.

maldito, sórdido e obsceno que se instalou na imagem do escritor. Os anos 40, então, ficariam marcados, no teatro de Nelson Rodrigues, como os anos da consagração imediata e, logo em seguida, também os anos da perda da unanimidade. Mas não só isso. Em razão do sucesso de *Vestido de noiva*, Nelson foi convidado a trocar *O Globo Juvenil* pelos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand¹⁸. E foi em 1944, em *O Jornal*, que Nelson escreveu seu primeiro folhetim, *Meu destino é pecar*, assinado como Suzana Flag, pois o autor sério não queria assinar sublitteratura. Tremendo sucesso popular, multiplicou por dez (de três para trinta mil exemplares) a circulação do matutino e foi adaptada como novela de rádio. Além disso, em livro, vendeu até 1946, trezentos mil exemplares. Na esteira do sucesso de *Meu destino é pecar*, menos de três meses depois do término do primeiro, Nelson teve que escrever o segundo folhetim de Suzana Flag, *Escravas do amor*, também sucesso arrasador. Desta vez, porém, “os intelectuais já começavam a protestar. Nelson Rodrigues estaria dissipando seu talento em ‘tarefas inferiores, como os folhetins rocambolescos’, esbravejou R. Magalhães Jr.”¹⁹ De fato, os folhetins sob pseudônimos femininos não são o que Nelson Rodrigues escreveu de melhor, embora possam ser considerados dentro dos movimentos intrínsecos da obra rodrigueana como a influência do melodrama nas outras formas de literatura, seja o teatro, sejam as crônicas dos anos 60. Em resumo é isso: pouca relevância por si só, mas certa importância para o estudioso.

Apenas parte desta segunda fase é retratada em *A menina sem estrela*. Nelson Rodrigues não comenta os folhetins, nem Suzana Flag ou quaisquer outros dos pseudônimos femininos por ele utilizados. Por outro lado, *Vestido de noiva* e três das quatro peças que compõe o *teatro mítico* são muito comentadas (apenas *Dorotéia* não). O teatro, assim como o jornal, se entranha por diversos capítulos do livro, mas, entre os capítulos 42 e 49, e entre os capítulos 62 e 66, é o tema principal. Nos primeiros capítulos, Nelson descreve a estréia e a repercussão de *A mulher sem pecado* e *Vestido de noiva*, sobretudo esta última, e, nos últimos, são narrados os rumos do seu teatro a partir de *Álbum de família*. Procedimento usual da prosa em *A menina sem estrela*, o

¹⁸ Relatado no capítulo 49.

¹⁹ CASTRO, R. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.187-8.

relato dos fatos serve como impulso para confissões e reflexões aprofundadas. Os capítulos dedicados ao teatro contêm o cerne das reflexões sobre o fazer artístico e o que a arte representa para Nelson, com sua dupla faceta de dor e delícia (talvez falsa). De um lado, a busca pela admiração intelectual, expressa no elogio (que Nelson preferencialmente queria impresso nos jornais), a extrema vaidade, o ressentimento com o sucesso alheio e a dificuldade em lidar com críticas à sua obra; de outro, a necessidade de solidão:

Eu também andei de chapéu, ou de pires na mão, pedindo pelo amor de Deus que me elogiassem. Se me perguntarem se eu fiz os papéis mais humilhantes, eu direi que fiz, sim, os papéis mais humilhantes.²⁰

Eu, a minha obra, o meu sofrimento, a minha visão do amor e da morte. Tudo, tudo passou para um plano secundário ou nulo. Só os admiradores existiam. Só me interessava o elogio; e o elogio era o tóxico, o vício muito doce e muito vil. Pouco a pouco, os que me admiravam se tornaram meus irresistíveis co-autores. E quando percebi o perigo, o aviltamento, comecei a destruir, com feroz humildade, todas as admirações do meu caminho.²¹

A viagem artística de Nelson começa com a busca humilhante pelo elogio, passa pelo encontro com a glória (em *Vestido de noiva*) e, somente após a perda desta (a partir de *Álbum de família*), há uma espécie de encontro entre o autor e sua obra. A partir daí, há uma batalha do autor solitário contra os seus admiradores, os que corrompem o artista. O conflito do artista, para Nelson, surge do desejo em buscar algo novo e do desejo em viver da nostalgia da glória. Novamente, o impacto da reflexão se apóia na narração da própria experiência:

Guimarães Rosa está em crise de solidão. Falta-lhe solidão. Tem de sair, de picareta, ceifando, demolindo as admirações que hão de corrompê-lo fatalmente. Foi isso, pouco mais ou menos, que fiz, depois da apoteose de *Vestido de noiva*. O furioso *Álbum de família* foi, sim, uma tentativa de solidão, de ruptura, de aniquilamento. (...)

Eu queria e não queria agredir o bom gosto literário. Queria, para sobreviver como poeta dramático; e não queria, porque ainda estava ferido pela nostalgia de *Vestido de noiva*. (...)

²⁰ Cap. 43, p. 152.

²¹ Cap. 42, p. 151.

Assim comecei a destruir os meus admiradores. Foi uma carnificina literária. Mas não me degradei, eis a verdade, não me degradei.²²

c) Entre *A vida como ela é...* (1951) e *A menina sem estrela* (1966/1967).

‘Todos os sonhos da carne e da alma estão em *A vida como ela é...*’.²³

Fase produtiva na obra de Nelson Rodrigues. Na dramaturgia, foram nove peças: *Valsa nº. 6* (1951), *A falecida* (1953), *Perdoa-me por me traíres* (1957), *Viúva, porém honesta* (1957), *Os sete gatinhos* (1958), *Boca de ouro* (1959), *O beijo no asfalto* (1961), *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962) e *Toda nudez será castigada* (1965). No jornal, foram contos diários por dez anos, entre 1951 e 1961 e crônicas de futebol, por outros dez anos, entre 1955 e 1965. E, entre 1959 e 1960, Nelson escreveu, desta vez sem pseudônimo, o romance folhetim *Engraçadinha*. Ainda nesta fase, na primeira metade da década de 1960, a obra de Nelson Rodrigues começou a transitar dos palcos para as telas. Exceto por *Meu destino é pecar*, dirigido pelo argentino Manuel Peluso em 1952, foi na primeira metade da década de 60 que pôde se observar a primeira onda rodrigueana no cinema. O primeiro filme foi *Boca de ouro*, em 1962, direção de Nelson Pereira dos Santos. Na seqüência, *Bonitinha, mas ordinária* (1963) de J.P. de Carvalho, *Asfalto selvagem* (1964), J.B. Tanko, *A falecida* (1965), Leon Hirszman, *O beijo* (1966), Flávio Tambellini e *Engraçadinha depois dos trinta* (1966), novamente J.B.Tanko.

A falecida pode ser considerado outro marco na história teatral de Nelson Rodrigues, por ‘inaugurar a fase mais prolífica do dramaturgo (as tragédias cariocas) e que o acompanharia até a morte’²⁴. Das posteriores a ela, somente *Viúva, porém honesta* (1957) e *Anti-Nelson Rodrigues* (1973) não são consideradas tragédias cariocas. É consenso da fortuna crítica do dramaturgo a importância dos contos de *A*

²² Cap. 62, p. 215.

²³ Cap. 78, p. 267.

²⁴ MAGALDI, S. *Prefácio: a peça que a vida prega* in RODRIGUES, N. **Teatro completo: volume único**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 68.

vida como ela é... nesta guinada do universal em direção ao local, do plano de ação não definido para a cidade do Rio de Janeiro.

Além da produção teatral, por dez longos anos, entre 1951 e 1961, no jornal getulista de Samuel Wainer, *Última Hora*, Nelson Rodrigues, diariamente, meditava sobre o amor, a morte e o desejo, através dos contos. Calcada nas páginas policiais, a seção *Atire a primeira pedra* deveria ser uma espécie de comentário ficcional de alguma notícia diária. Foi bem mais do que isso. Rebatizada por Nelson para *A vida como ela é...* e tributária apenas da imaginação do autor e não mais das notícias diárias, os contos que a compõe incendiaram o conservadorismo carioca e contribuíram mais uma vez para o sucesso popular inquestionável do autor. O sucesso popular de *A vida como ela é...*, porém, não foi suficiente para atrair o olhar da crítica literária, que se focou apenas na influência dos contos no teatro.

Os mais de 1400 contos destes longos anos renderam muitos livros e adaptações cinematográficas. Como seria esperado, nem todos contos têm o mesmo fôlego literário. De qualquer modo, muitos estão bem resolvidos no formato curto do gênero. A linguagem de Nelson Rodrigues, habitualmente enxuta, pontual, e o uso particular do adjetivo contribuem para uma leitura fluente (linguagem visível também em *A menina sem estrela*). E as influências do folhetim como a falsa pista, o suspense e a surpresa final (trabalhadas com mais esmero que nos folhetins assinados sob pseudônimo feminino), muitas vezes também garantem uma leitura que prende o leitor. Características similares são encontradas em *A menina sem estrela*.

O formato singular do livro, no qual cada capítulo corresponde a uma crônica diária, impôs a Nelson Rodrigues dispor de recursos habituais do folhetim; sobretudo, a concatenação entre os capítulos/crônicas, feita com uma dose de suspense. Se no formato do romance - não submetido às regras impostas pelo jornal - o escritor pode ditar o ritmo de sua escrita e o ritmo da ação, no formato da crônica ou do folhetim não pode. O escritor deve ser capaz de saber trabalhar com os limites espaciais do jornal, pois não é possível divagar além das linhas disponíveis ou estender a ação conforme sua disposição. Assim também para *A menina sem estrela*. Seus capítulos têm entre 3 e 4 páginas. (em linhas, entre 65/70 e 95/100). Com isso, o jornalismo

ensinou Nelson a narrar, em uma só crônica com princípio, meio e fim, o seu assunto diário, e, ao mesmo tempo, ao final dela buscar despertar o interesse do leitor para o que será publicado no próximo dia. E por vezes, nas crônicas seguintes, Nelson retoma o assunto anterior para não deixar o leitor sem referências. Alguns capítulos de *A menina sem estrela* são exemplos deste modo de operação folhetinesco incorporado ao estilo rodrigueano. Entre os capítulos 2 e 3, 3 e 4, 8 e 9, 17 e 18, 30 e 31, 33 e 34, 36 e 37, 42 e 43, 44 e 45 há este tipo de concatenação. Em outros capítulos, Nelson retoma o tema anterior, mas não necessariamente o do dia anterior, mas de dias antes, como é o caso do capítulo 19.

Nelson Rodrigues narra no capítulo 2 um episódio de infância: a viagem de Recife para o Rio de Janeiro. Quando chegou ao Rio de Janeiro Nelson foi, com a família, recebido na casa do poeta Olegário Mariano. O último parágrafo do capítulo é o relato do acolhimento feito pelo poeta a sua família. Logo após o relato, porém, ele anuncia uma discussão com este mesmo poeta, anos depois, em termos bem dramáticos, para valorizar o que virá no capítulo seguinte:

Eu só imagino a pungência, a plangência da cena. Minha mãe descendo a escadinha, com a filharada atrás, e sem um tostão (...) e meu pai, sem emprego, rigorosamente sem emprego. (...) Saímos dali e fomos – meus pais com a filharada – para a casa de Olegário. Lá passamos não sei se vinte dias, um mês. Mas falei em Olegário e preciso contar um episódio que ocorreria trinta e poucos anos mais tarde. Tivemos um bate-boca, pelo telefone, de uma espantosa violência. Houve, de parte a parte, os insultos mais pesados. Olegário berrava: - “eu te matei a fome! Eu te matei a fome”.²⁵

Para retomar o episódio com Olegário Mariano, Nelson Rodrigues concebeu a introdução, em dois parágrafos do capítulo 3, como uma reflexão sobre a fantasia homicida, que assombra, inclusive, o homem de bem:

Claro que o sujeito, seja ele um homem de bem ou um pulha, é um assassino falhado. Não há ninguém, vivo ou morto, que não tenha concebido a sua fantasia homicida. (...)
Mas como ia dizendo: - no dia em que Getúlio se matou, milhões de brasileiros assassinaram Carlos Lacerda. Eu próprio atendi, na *Última hora*, cinquenta

²⁵ Cap. 2, p. 18.

telefonemas. O ódio vinhas aos soluços: - “Eu vou matar Carlos Lacerda!”. E eram homens, senhoras, velhinhas. Assim fui eu com Olegário Mariano.²⁶

Somente no terceiro parágrafo, Nelson Rodrigues fala em Olegário Mariano. E, quase na metade da crônica, chega ao ponto anunciado na crônica anterior, a discussão com o poeta:

Assim fui eu com Olegário Mariano. Durante o bate-boca, ele me matou e eu a ele. E tudo por quê? O que ainda hoje me assombra e me dilacera é o motivo espantosamente imbecil. (...)

Tomei um baque quando vi o parecer da comissão: - a maioria estava com a polícia. (...) Sofrendo na carne e na alma, dei um entrevista feroz e fiz uma alusão grosseira a Olegário. De noite, ele bate o telefone para minha casa. Começou assim: - “Nelson, você é um cafajeste!”. Por minha vez, subi a serra: - “Cafajeste é você!”.

Saí do telefone, exausto de odiar. Mas, por toda a noite, minha casa ficou ressoante do berro: - “Eu te matei a fome! Eu te matei a fome!”. Eis o que me perguntou: - por que dei a tal entrevista e por que não aceitei um voto de uma honradez exemplar? Não quis ver que aquele sujeito ululante era o mesmo que há trinta e tantos anos estava no cais; e me carregou no colo; e nos deu mesa, cama e teto. (...) Perdão, Olegário, eu sou uma boa besta.²⁷

Esta fase da obra de Nelson Rodrigues é retratada, sobretudo, entre os capítulos 16 e 20 de *A menina sem estrela*. Nelson dedica estes cinco capítulos para contar a sua relação como Samuel Wainer, objetivo anunciado no capítulo 16: “Em capítulos posteriores contarei o que foi, do princípio ao fim, a minha experiência pessoal, humana, jornalística, com Samuel Wainer e seu jornal. Entre parênteses, diria que essa experiência ainda não está cicatrizada em mim”.²⁸ No capítulo 20, Nelson explicita a experiência não cicatrizada:

Desde o primeiro dia, eu me entregara ao jornal. Passava dias e noites na redação, trabalhando como um louco. Durante a campanha de Carlos Lacerda, sofri ultrajes inenarráveis. E o que fez Samuel pelo meu falso câncer? (...)

Não foi me visitar nunca. Não me deu um telefonema perguntando: - “Já morreste?”. Não me ofereceu um níquel, um vale, nada. E quando soube do câncer, reagiu assim:

²⁶ Cap. 3, p. 19.

²⁷ Cap. 3, p. 19-20.

²⁸ Cap. 16, p. 65.

- mandando descontar as minhas férias; e já se preparava para suspender o salário. (...)

Pode parecer que, ao contar o episódio, eu o esteja chamando de pulha. Mas não é bem assim, nem as coisas têm esta simplicidade estúpida. (...) Não, em outros casos, foi de uma bondade perfeita, irretocável. Seria mentira apresentá-lo como um canalha integral.

Eu me lembro de Samuel no dia em que Bruna morreu. Apareceu na redação. Estava transfigurado de compaixão e de amor. Andando de um lado para outro, dando ordens de serviço, era um coração atormentado e puro. E houve um momento em que me pareceu pálido e varado de luz como um santo.²⁹

São capítulos em que a verve narrativa de Nelson está afiada. Entre o capítulo 16 e 20, Nelson Rodrigues traça, - prenehe de morte e martírio (talvez “à vida como ela é”) - um fascinante painel do período, cujo ápice é o suicídio de Getúlio Vargas. Há uma trinca de personagens principais: além do presidente e de Samuel Wainer, o político Carlos Lacerda. Nelson Rodrigues descreve os antecedentes da morte de Getúlio desde a ira de Carlos Lacerda contra o jornal getulista *Última hora*. O mecanismo é simples. Para atingir Getúlio, seu adversário, Carlos Lacerda batia também no jornal. E, como *A vida como ela é...*, era o maior sucesso do diário, as farpas chegaram até Nelson Rodrigues. Por isso, nestes capítulos, *A vida como ela é...* é discutida.

Talvez mais importante que o relato histórico e cronológico de *A vida como ela é...*, entre os cap. 16 e 20, seja a maneira com que Nelson Rodrigues mistura o tema dos contos - “sempre a história de uma infiel,”³⁰ - às suas próprias lembranças. O melhor exemplo é uma lembrança da infância narrada nos capítulos 8 e 9. A primeira paixão de Nelson, a loura adúltera, que mostrara o umbigo no carnaval, casada com o ourives e que se mata tomando veneno. O marido, na hora de sair o caixão, se autoflagela: canalha! Canalha!

Vem assim dos meus sete anos casimirianos toda a minha compaixão pela infiel. É um sentimento que sobe, que se irradia de não sei que profundezas. Muito mais tarde, já homem feito, escrevi um drama cujas raízes estão cravadas na rua Alegre: - Perdoa-me por me traíres. Um dos personagens da peça, num arranco de staretz

²⁹ Cap. 20, p.80.

³⁰ Cap. 17, p. 68.

Zózimo, cai aos pés de uma adúltera e beija-lhe os sapatos. Eis o que aprendi em Aldeia Campista: - não se chama uma adúltera de adúltera, jamais.³¹

No capítulo 78, também “inspirado” em *A vida como ela é...*, Nelson Rodrigues responde à reclamação do seu amigo Alfredo C. Machado de “que, por vezes, certas lembranças [relatadas em *A menina sem estrela*] parecem *A vida como ela é...*”³² Nelson diz, “Eu me justifico facilmente. Eis a verdade: todos os sonhos da carne e da alma estão em *A vida como ela é...*”³³

Além disso, *A vida como ela é...* e *O casamento* (romance censurado de 1966) servem de exemplo para Nelson Rodrigues apresentar parte de seu processo criativo: a incorporação de sua experiência pessoal em seu trabalho artístico. Há um episódio relatado no capítulo 33: Roberto Marinho reclama para Mário Filho, irmão de Nelson: “Ontem seu irmão estava cheirando mal”³⁴. O episódio foi incorporado por Nelson no personagem Xavier em *O casamento* e inspirou uma história de *A vida como ela é...* na qual um funcionário se mata no táxi, depois de avisado pelo amigo sobre o seu mau cheiro.

Naquele tempo, não me importaria de me cobrir de trapos imundos. A minha obsessão era trabalhar para dar dinheiro em casa. E só. (...) É o que me espantava era que eu não estava ofendido, eu não estava humilhado. Cheirava mal e não começara a sofrer.

Na verdade, na verdade, estava muito mais ferido do que imaginava; e ferido para sempre. Através dos anos, e já trabalhado pelo sofrimento, transpus o episódio para o conto, o romance e ainda hei de remontá-lo no teatro.³⁵

O legado mais importante de *A vida como ela é...* na obra de Nelson Rodrigues, a incorporação do aspecto mítico ao imaginário carioca, é mais difícil de ser observado em *A menina sem estrela*. Mas pode ser suposto. Como Nelson relata a sua própria vida, da qual o Rio de Janeiro é o palco, não daria para esperar que suas crônicas autobiográficas fossem transpostas para outra cidade. O que é possível supor, porém, é que parte da coragem de apresentar-se, de maneira direta e incisiva, num

³¹ Cap. 9, p.44.

³² Cap. 78, p. 267.

³³ Id.

³⁴ Cap. 33, p. 119.

³⁵ Cap. 33, p.120.

jornal para leitores cariocas tenha sido forjada na aproximação iniciada nos contos publicados na *Última hora*. É verdade que as crônicas de futebol também permitiram a Nelson aproximar-se de seu leitor. Mas, foi o caminho percorrido pelo escritor em *A vida como ela é...*, não apenas sobre a superfície da cidade, mas principalmente pelos subterrâneos da fantasia e do desejo (dos sonhos da carne e da alma), que parece ter dotado Nelson da capacidade de não se analisar apenas superficialmente, mas se arriscar a ir mais fundo, como por exemplo quando narra em 7 capítulos, entre o 50 e 56, a sua primeira experiência sexual, ou mesmo no capítulo em que confessa sua fascinação infantil pela infiel.

d) A partir de *A menina sem estrela* (1966/1967) até a morte de Nelson Rodrigues (1980). Período de apenas duas peças e quase exclusividade das crônicas.

‘No caminho, foi muito delicado, teve muito tato. Sua compaixão era quase imperceptível. Mas disse tudo. Minha filha era cega’.³⁶

A partir de 1965, a produção dramaturgica de Nelson arrefece. *Toda nudez será castigada* é a sua 15ª peça e depois dela viriam apenas a peça psicológica *Anti-Nelson Rodrigues* (1973) e a derradeira tragédia carioca *A serpente* (1978). Se a dramaturgia encolhe, as crônicas se expandem. Quando, em função do sucesso de *A menina sem estrela*, Nelson Rodrigues retorna ao jornal *O Globo*, no final de 1967 e nele fica até o ano de sua morte em 1980, as crônicas assinadas na coluna *Confissões* passam a ser a sua mais conhecida produção. Além disso, durante praticamente toda a década de 60, desde 1962, Nelson escrevia a coluna *À sombra das chuteiras imortais* também em *O Globo*.

Mas, não é apenas a quase exclusividade da crônica que caracteriza esta última fase na obra do escritor. Ainda que tenha sido o único gênero presente em todas as fases (mesmo reduzida na segunda fase, houve a crônica de futebol), somente nesta longa última fase aconteceu um deslocamento efetivo no eixo da obra rodrigueana, do dramaturgo para o cronista, do teatro para o jornal. Antes de *A menina sem estrela*, por

³⁶ Cap. 10, p. 48.

exemplo, boa parte dos escritos em jornal, como os romances-folhetins e os contos da *Vida como ela é...*, não raro, foram laboratório para as peças de Nelson Rodrigues. E, quase todos os livros que Nelson Rodrigues publicou, a partir e inclusive, de *A menina sem estrela* até a sua morte, são livros de crônicas. Os livros *O óbvio ululante* (1968), *A cabra vadia* (1969) e *O reacionário* (1977) são oriundos da coluna *Confissões*, em *O Globo*, herdeira imediata da coluna *Memórias de Nelson Rodrigues*.

Além disso, a crônica é, entre os gêneros em que Nelson transitou, o mais vinculado ao jornal. Os contos, romances e folhetins mesmo publicados antes em jornal, não reproduzem em essência a efemeridade que caracteriza o jornal. Somente a crônica consegue isso porque ela não está apenas fisicamente dentro do jornal, ela também reproduz ao “rés-do-chão” a “alma” do jornal através da relação quem mantém com o tempo e com a efemeridade do cotidiano. E, ainda que já houvesse as crônicas de futebol, a lapidação do estilo ocorreria somente com as crônicas da segunda metade dos anos 60. E, com ou sem a consciência do autor, dada a maturidade intelectual e o arrefecimento da produção dramatúrgica, provavelmente pela primeira vez na história de Nelson Rodrigues escritor, o teatro deixa de ser a foz de todos os exercícios estilísticos do autor para se tornar também fonte intelectual. Não à toa as crônicas admiradas atualmente, pertençam, em regra, a esta fase. Não só porque espelham a maturidade intelectual do autor, mas porque através delas o autor construiu um estilo peculiar dentro de sua obra e dentro da tradição da crônica brasileira.

Dada a importância da crônica na obra de Nelson Rodrigues, a seguir o gênero será aprofundado.

2.2 BREVE HISTÓRIA DA CRÔNICA

Para Paul Ricoeur, o tempo “torna-se tempo humano na medida em que é articulado enquanto narração”. Da mesma maneira que “a narração é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal”.³⁷ A equação de Ricoeur expressa, portanto, uma relação indissociável entre seus dois elementos centrais, tempo e narrativa. A relação entre tempo e literatura foi abordada tanto por teóricos, quanto por escritores. Para o narrador de *A montanha mágica* de Thomas Mann, o tempo é “o elemento da narrativa, assim como é o elemento da vida; está inseparavelmente ligado a ela, como aos corpos no espaço”.³⁸ E se o tempo emoldura as diversas formas de narrativa e, simultaneamente, é por elas emoldurado, na crônica é ainda mais. Tempo e crônica são até mais do que indissociáveis, fundem-se no nome que designa o gênero.

No *Dicionário etimológico*, de Antenor Nascentes, na origem da palavra crônico está a palavra grega *chronikós* (relativo ao tempo) que chegou ao nosso idioma através do latim *chronicu*.³⁹ Massaud Moisés, em *A criação literária*, corrobora a informação de Nascentes apontando a mesma origem para a palavra crônica; “Do grego *chronikós*, relativo a tempo (*chrónos*), pelo latim *chronica*, o vocábulo crônica designava, no início da era cristã, uma lista ou relação de acontecimentos ordenados segundo a marcha do tempo, isto é, em seqüência cronológica”.⁴⁰

“Crônica” é um termo escorregadio e difícil de definir, amplo ao comportar formas distintas de narrativas relacionadas ao tempo. Somente no dicionário Aurélio há sete definições. A delimitação inicial desta dissertação é o gênero literário peculiar, aparentemente despretensioso por conta da temática livre e da linguagem coloquial e

³⁷ RICOEUR, P. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994-1997. Volume 1. p.17, 85.

³⁸ MANN, T. **A montanha mágica**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p.601.

³⁹ NASCENTES, A. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro, 1955. v.1. p.144.

⁴⁰ MOISES, M. **A criação literária: prosa**. São Paulo: Melhoramentos, 1979. p. 245.

que “pela naturalidade com que se aclimatou no Brasil, pode se dizer, sob vários aspectos, que é um gênero brasileiro”.⁴¹

Afrânio Coutinho, em *A literatura no Brasil*, no capítulo 57, denominado *Ensaio e crônica*, divide em dois grupos os gêneros literários: “aqueles em que os autores usam um método direto de se dirigir ao leitor, e aqueles em que os autores o fazem indiretamente, usando artifícios intermediários”.⁴² Para o estudioso, a crônica se situa entre os primeiros, os que se podem chamar ensaísticos. Coutinho, aliás, aproxima ensaio e crônica. “Deteriorando-se o sentido original de ensaio, o gênero que primitivamente era denominado ‘ensaio’ (tentativa, leve e livre, informal, familiar, sem método nem conclusão), gênero tradicional entre os ingleses, tornou-se no Brasil a *crônica*”.⁴³ E aponta dois significados para o termo “crônica”:

O primeiro, o primitivo, dá à crônica o caráter de relato histórico, sendo parenta de anais. Foi o feitio que assumiu a historiografia na Idade Média e Renascimento, em todas as partes da Europa, a princípio em latim e depois nas diversas línguas vulgares, inclusive o português, em que deu algumas obras-primas. Foi esse o sentido que prevaleceu até hoje nos vários idiomas europeus modernos, menos o português. Em inglês, francês, espanhol, italiano, a palavra só tem este sentido: *crônica* é um gênero histórico. (...) É o significado tradicional.

Todavia, a partir de certa época, a palavra foi ganhando roupagem semântica diferente. ‘Crônica’ e ‘cronista’ passaram a ser usados com o sentido atualmente generalizado em literatura: é um gênero específico, estritamente ligado ao jornalismo.⁴⁴

E é exatamente por aí que o problema se constrói. Além da crônica não designar um conceito único, fechado, também não é gênero fácil de definir. “No entanto, apesar de aparentemente fácil quanto aos temas e à linguagem coloquial, [a crônica] é difícil de definir como tantas coisas simples”.⁴⁵ Sua história apresenta ao menos dois significados. A crônica antiga é a designação dada aos relatos, diários,

⁴¹ CANDIDO, A. *A vida ao rés-do-chão*. In: _____. [et. al.] **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: UNICAMP, 1992. p.15.

⁴² COUTINHO, A. *Ensaio e Crônica*. In: **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1971. v.6. p.105.

⁴³ Ibid., p.108.

⁴⁴ Ibid., p.108-109.

⁴⁵ ARRIGUCCI JÚNIOR, D. *Fragments sobre a crônica*. In: _____. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.51.

cartas e memórias de viagem, registro cronológico dos acontecimentos. Ou, numa única definição, narração histórica. A crônica moderna, por outro lado, é gênero literário estreitamente ligado ao jornalismo e se caracteriza, principalmente, pela narrativa reflexiva, feita em primeira pessoa, sobre assuntos diários e temas diversos. Esta definição é genérica e, por isso, reducionista. Nem sempre a crônica é feita em primeira pessoa, por exemplo. E, talvez, o que bem a caracterize seja a extrema liberdade, que culmina na variedade de temas e na linguagem coloquial.

O cronista moderno, então, é o escritor que volta o seu olhar enviesado para o detalhe do acontecimento diário. Ele pensa, reflete e distrai o leitor do jornal através de sua prosa fiada, próxima da conversa banal, do dia-a-dia. Mas o complicador neste caso é que mesmo distantes, a crônica antiga e a moderna são vinculadas. E tão vinculadas que pode se dizer também que a crônica moderna é a crônica antiga modificada ao longo do tempo pelo jornal.

Dois datas são importantes na história para delimitar as distinções entre a crônica antiga e a moderna em língua portuguesa. Em 19 de março de 1434, El-Rei D. Duarte de Portugal incumbiu Fernão Lopes (1380-1460) com uma tarefa que Aida Fernanda Dias classifica, em a *História crítica da literatura portuguesa*, como gigantesca: “A carta de 1434 punha nos ombros de Fernão Lopes uma tarefa gigantesca, a de ‘*poer em caronica as estorias dos reis que antigamente em Portugal foram,*’ até o reinado de D. Duarte, ou seja, desde o início da nacionalidade (ou melhor, desde a fundação do Condado Portucalense) até ao reinado de D. João I, inclusive”.⁴⁶

Fernão Lopes (1380-1460) era o responsável pela guarda e zelo dos documentos históricos em Portugal. E a partir da incumbência real, torna-se mais que “guardador” de documentos, torna-se cronista da história de Portugal, na medida em que sua tarefa é “cronologizar”, *poer em caronica*, dar seqüência cronológica à história de Portugal, a partir do acesso privilegiado que tinha aos documentos oficiais. Note-se

⁴⁶ DIAS, A. F. *Introdução para o Capítulo 10: Os cronistas. Fernão Lopes. A crônica de 1419. Gomes Eanes de Zurara. Rui de Pina. Duarte Galvão. Garcia de Resende*. In: **História crítica da literatura portuguesa. Volume I - Idade Média**. Lisboa: Verbo, 1998. p.409.

que era tarefa de ‘legítimo historiador’^{*}, na medida em que Fernão Lopes não só constrói sua narrativa a partir de documentos oficiais, como também com seu relato visava ordenar o tempo passado em Portugal (tarefa realmente gigantesca).

Em contrapartida, ao mesmo tempo em que faz história, Fernão Lopes precisa relatar, narrar e, provavelmente para agradar ao rei, precisa fazer isso com competência, com apuro na linguagem, destreza na construção da frase, ou seja, precisa se preocupar não só com os fatos, mas com a maneira de contá-los. Dar atenção às letras, fazer literatura também. Até porque se pode supor que havia documentos que mostravam grandes feitos portugueses e outros que mostravam fracassos. E, vassalo real, Fernão Lopes talvez desse mais atenção e florescesse a narrativa referente aos sucessos, enquanto que aos fracassos caberiam descrições mais rápidas, ou até mesmo o esquecimento. Ou talvez ainda houvesse reis mais próximos da linhagem de D. Duarte que eram melhor descritos que outros de linhagem rival. Mas são apenas suposições. De concreto mesmo, há o que António José Saraiva e Óscar Lopes falam a respeito das influências literárias do cronista:

Recebe do romance de cavalaria a arte de contar e talvez certa elegância no corte da frase, mas temperando-lhe o amaneiramento com a simplicidade familiar e directa da tradição épica e enriquecendo-a com um vocábulo e imagens muito mais variados e concretos. Recebe também o fôlego oratório, a frase larga e redonda dos pregadores, a solenidade do estilo bíblico e a familiaridade do estilo evangélico, processos e tons que sabe empregar a propósito, com mudanças de registro estilístico.⁴⁷

O cronista Fernão Lopes, por todas as razões descritas, é considerado um dos fundadores da língua portuguesa moderna.

Pero Vaz de Caminha, o escrivão da esquadra de Pedro Álvares Cabral, nos primórdios da literatura brasileira ou literatura portuguesa sobre o Brasil, é também um exemplo de cronista no sentido histórico do termo. Seus relatos diários sobre a viagem de Cabral e sobre as particularidades da terra desconhecida já nascem sob a

^{*} Legítimo no que tange à concepção antiga de história, mais próxima das ciências duras e anterior às concepções modernas dos teóricos da história.

⁴⁷ SARAIVA, A.J. & LOPES, O. **História da Literatura Portuguesa**. 16 ed. Porto: Porto Editora, 1995. p. 77.

égide de documento oficial para informar ao Rei D. Manuel e ao povo português sobre o andamento da viagem.

Ressalte-se também que esta espécie de crônica historiográfica, ou simplesmente narração histórica, não foi suplantada pela designação atual da crônica. Até nossos dias, mais de quinhentos anos após Fernão Lopes, os dois termos coexistem. Dentre os sete significados do verbete crônica do dicionário Aurélio, dois são:

CRÔNICA (do lat. *Chronia*). s.f. 1. Narração histórica, ou registro de fatos comuns, feitos por ordem cronológica(...) 4. Texto jornalístico redigido de forma livre e pessoal, e que tem como temas, fatos ou idéias da atualidade, de teor artístico, político, esportivo, etc., ou simplesmente relativos à vida cotidiana.⁴⁸

Mas foi somente em 2 de dezembro de 1852, no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, que Francisco Otaviano de Almeida Rosa (1825-1889), ao inaugurar a seção *A semana* no referido jornal, configura as bases para a crônica moderna, estreitamente ligada à literatura brasileira. Nesta data, há a reviravolta no termo crônica, que principia a deslocar-se da história para a literatura. Para Afrânio Coutinho, “a crônica brasileira propriamente dita começou em folhetim, nesta data”.⁴⁹

O folhetim francês está na origem da crônica brasileira. Segundo Marlyse Meyer: “*le feuilleton* designava, começos do séc. XIX, um lugar preciso do jornal: o *rez-de-chaussée* – rodapé, geralmente na primeira página e tinha uma finalidade precisa: é o espaço destinado ao entretenimento”.⁵⁰ Para Davi Arrigucci Jr., o folhetim é o “pedaço de página por onde a literatura penetrou fundo no jornal, tratando dos temas mais diversos, mas com predominância dos aspectos da vida moderna”.⁵¹ E Antonio Candido, com a clareza que lhe é peculiar, aponta as transformações pelas quais o folhetim passou ao tornar-se crônica:

⁴⁸ HOLANDA, A. B. de. **Novo Dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 503.

⁴⁹ COUTINHO, op.cit., p.112.

⁵⁰ MEYER, M. *Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a crônica*. In: CANDIDO, A. [et. al.] **A crônica**. p. 96.

⁵¹ ARRIGUCCI, **Fragmentos sobre a crônica**, p. 57.

Aos poucos o folhetim foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância. Depois, entrou francamente pelo tom ligeiro e encolheu de tamanho, até chegar ao que é hoje. Ao longo deste percurso, foi largando cada vez mais a intenção de informar e comentar (deixada a outros tipos de jornalismo), para ficar sobretudo com a de divertir. A linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro. Creio que a fórmula moderna, onde um fato miúdo e um toque humorístico, com o seu *quantum satis* de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma.⁵²

Na circunscrição dos gêneros, a crônica é, como se pode observar em sua história, se não o melhor, pelo menos um bom exemplo para evidenciar a ação do tempo sobre as formas de narrativa. Com o passar dos séculos o homem produz, inevitavelmente, modos diferentes para narrar as suas ações, as suas experiências, e é justamente neste sentido que a crônica se revela um bom exemplo. Com o advento do jornal, sua concepção foi completamente alterada do relato histórico para o modelo moderno, atual, gênero “menor que pode alcançar certa profundidade de significado e acabamento na forma”.⁵³

Por outro lado, mesmo com a ação contundente do tempo, a crônica manteve algumas características fundamentais que ligam as suas formas antiga e moderna. É o caso da preocupação singular com o leitor. Os leitores diários do jornal, no caso da crônica moderna, assim como o rei ou os nobres, no caso da antiga, precisam ser cativados, conquistados. Em outras palavras, precisam gostar do que lêem. Se isso não ocorre, o primeiro pode perder o emprego no jornal e o segundo podia, além de perder o “emprego” de escrivão, quem sabe até perder algo mais (talvez a cabeça?), se o rei ou os nobres fossem nervosos. Desta forma, a crônica moderna lapida a preocupação com o leitor que foi apenas esboçada pelos cronistas antigos e a incorpora em sua linguagem.

É verdade que o argumento de perder o emprego não é, se solitário, consistente, uma vez que se pode, em oposição, argumentar que o escritor “comum”, romancista ou poeta pode ter o mesmo problema com o editor se o livro fracassa nas

⁵² CANDIDO, op. cit., p.15.

⁵³ Ibid., p.13-14.

vendas. Mas não é a mesma coisa e, além disso, este não é o único argumento. O contato com o leitor é diferente, diário. Para o cronista, pelo menos o moderno, o tempo passa mais rápido. No jornal, veículo que é ao mesmo tempo causa e corolário da urbanidade, o ritmo veloz das cidades é incorporado às páginas diárias. O ritmo de vida e de escrita, por consequência, é outro.

Outra característica que a ação do tempo cronológico não conseguiu alterar foi a escrita absolutamente pessoal, quase inconfundível, que marca a diferença do cronista com os escritores de outros gêneros, com os jornalistas comuns, com os historiadores e também os diferencia entre si. Escrita pessoal, construída sem o intermédio da personagem da ficção, em regra geral feita em primeira pessoa, para que aproximação com o leitor seja ainda mais íntima, mais convincente. A diferença é que o cronista histórico estava preso ao fato, ao passo que o moderno foi aos poucos se desvencilhando dele, embora cronistas modernos possam comentar acontecimentos descritos noutros cadernos do jornal, sob ótica distinta e com o olhar enviesado. A crônica, em resumo, situa-se entre os discursos do eu, em companhia do ensaio, da carta, das memórias e da confissão.

2.3 A CRÔNICA BRASILEIRA

Não é difícil supor que o processo de formação da crônica brasileira, desde as suas origens na historiografia literária portuguesa até a criação de um gênero peculiar manchado com as cores nacionais, contribuiu para a separação entre os idiomas do Brasil e de Portugal. Um pouco como outros costumes que herdamos de nossos ancestrais portugueses e lhe impingimos roupagem própria. O surgimento da crônica brasileira se caracteriza por um caminho delineado cuja trajetória vai da história em direção à literatura, ou, noutras palavras, da narrativa de cunho histórico em direção à crônica moderna, que é afinal a mudança substancial que ocorreu na crônica. Ou nas palavras de Luis Augusto Fischer:

Assim, o termo transitou da história para a vida – num processo a que não terá faltado certa nota irônica, de vez que trocou a relativa solenidade que cerca a narração dos fatos históricos pela relativa trivialidade que informa o fato cotidiano, - na mesma medida em que veio de Portugal para o Brasil – aqui tendo contribuído para mais uma vez demarcar fronteiras entre a língua portuguesa da matriz e a da ex-colônia.⁵⁴

As especificidades do caso brasileiro, em especial a condição recente de ex-colônia européia, e, sobretudo (ainda que corolário da primeira), a ausência de um público consumidor de literatura no Brasil, ou simplesmente, público leitor brasileiro, fizeram que o jornal diário ocupasse, desde o século XIX, um lugar singular na história da literatura no Brasil. No caso brasileiro, o jornal não foi meramente um espaço para a literatura existente. Foi parte essencial de um processo em formação. De uma só vez terreno e tijolo.

O ensaio clássico de Antônio Cândido sobre crônica, curiosamente, foi intitulado *A vida ao rés-do-chão*. É verdade que o crítico se referia à possibilidade da crônica criar literatura de alto nível com os pés no chão, em oposição aos “altos vãos

⁵⁴ FISCHER, L. A. **Inteligência com dor: Nelson Rodrigues Ensaísta**. Porto Alegre, 1998. 328 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. p. 60. Segundo o autor, em fase de publicação pela Editora Civilização Brasileira. Todas as referências, a partir desta primeira citação, obedecem ao último texto que obtive por e-mail, matriz para publicação.

da lírica”. Porém, a definição de Antonio Candido enquadra-se sem maiores dificuldades na metáfora do terreno.

Grandes escritores do século XIX, como José de Alencar e Machado de Assis, foram cronistas em importantes jornais cariocas. O primeiro escreveu entre 1854 e 1855 a coluna semanal *Ao correr da pena* para o jornal *Correio Mercantil*, e depois, menos assíduo que a primeira, escreveu também a coluna *Folhas Soltas* no *Diário*. Machado de Assis, “durante quar enta anos, desde a década de 1860, escreveu crônicas no *Diário do Rio de Janeiro* e mais tarde na *Semana Ilustrada* (1860-75), em *O Futuro* (1862), na *Ilustração Brasileira* (1876-78), em *O Cruzeiro* (1878) e, a partir de 1883 até 1897, na *Gazeta de Notícias*, inscritas sob vários títulos – ‘Balas de estalo’ (Lélio), ‘A +B’ (João da Regras), ‘Gazeta de Holanda’ (Malvólio), ‘Bons Dias’ (Boas Noites) até a sua mais perfeita e final feição de cronista em ‘A semana’, sem assinatura, entre 1892 e 97”.⁵⁵

Segundo João Roberto Faria, estudioso da obra de José de Alencar, ‘muitos escritores brasileiros do século XIX exercitaram a pena em jornais antes de estreadem propriamente como poetas, romancistas ou dramaturgos. José de Alencar começou sua carreira literária aos 25 anos de idade, como folhetinista’. E, ao mesmo tempo, o estudioso mostrou que dois críticos contemporâneos do escritor, José Maria Vaz Pinto Coelho, em 1874, e Joaquim Nabuco, em 1875, destacaram a importância das primeiras crônicas “para traçar o perfil intelectual de Alencar”.⁵⁶ O caso de Machado de Assis é ainda mais emblemático. Porque se o exercício do folhetim de Alencar é relativamente curto e “ponto de partida de sua vida de homem de letras”, o exercício de Machado é bem mais longo e constante e não apenas ponto de partida, mas parte de um projeto maior: “Como os romances, a que elas [as crônicas] se ligam por vários lados (...) fazem parte de um projeto literário e histórico, mas vasto e coerente, que Machado teria concebido, levado pela intenção realista de retratar a natureza e o desenvolvimento da sociedade em que vivia”.⁵⁷

⁵⁵ BRAYNER, S. *Machado de Assis: um cronista de quatro décadas*. In: CANDIDO [et. al.] **A crônica**. p.407-8.

⁵⁶ FARIA, J. R. *Alencar: a semana em revista*. In: CANDIDO [et. al.] **A crônica**. p. 301.

⁵⁷ ARRIGUCCI, **Fragmentos sobre a crônica**. p. 60.

O exercício da crônica no efêmero e prosaico jornal empurrava estes grandes escritores para o rés-do-chão e, assim, a crônica era exercício, ensaio para gêneros maiores como o romance, a poesia (no caso de Bilac, sucessor de Machado em “A semana”) e mesmo para o conto. Imunes à própria vaidade (graças ao prosaísmo do jornal) os escritores usavam com maior liberdade o idioma nacional e por consequência preparavam terreno para a separação entre o português de Portugal e o do Brasil.

O curioso deste processo é que justamente porque grandes escritores brasileiros usavam a crônica como mero exercício para gêneros “superiores”, mais tradicionais e não incipientes (e que talvez só por questões financeiras, desvinculadas de um projeto artístico ordenado, se dedicassem ao gênero) e também porque o seu espaço é o efêmero e prosaico jornal, o gênero brasileiro talvez tenha recebido a qualificação de gênero menor, definição mais ou menos persistente até hoje.

O início da crônica brasileira é a adaptação do relato histórico a um veículo novo, vinculado à modernidade (o jornal). Este processo se dá por dois modos: a adaptação do folhetim francês e a separação entre os idiomas do Brasil e de Portugal. A sua continuidade, porém, foi dependente de outra incorporação: o hábito (e a necessidade) de grandes escritores brasileiros a praticarem. Em outras palavras, por ser terreno novo, ainda flexível e não sedimentado, a crônica só conseguiu avançar no sentido de criar algo novo no Brasil, e não apenas mera continuação do folhetim francês, porque grandes escritores brasileiros se dedicaram por razões diversas ao exercício livre da crônica. Talvez se os maiores escritores brasileiros do século XIX, José de Alencar e Machado de Assis entre outros, não tivessem se dedicado à crônica, o gênero não tivesse se sedimentado na década de 30 do século seguinte. Assim, se há de um lado a livre experimentação, há de outro o fato de que, por estar participando de um processo incipiente, cada escritor contribui com o seu modo peculiar no processo de formação do gênero no Brasil. Pautado nesta idéia, o presente estudo, em consonância com diversos estudiosos da crônica, pretende destacar alguns cronistas importantes porque a um só tempo se inseriram numa tradição e a enriqueceram com seu modo peculiar de fazer crônica.

Além de José de Alencar e Machado de Assis, muitos outros escritores canonizados no Brasil exercitaram-se com a crônica. Manuel Antônio de Almeida, segundo Eugênio Gomes, citado por Afrânio Coutinho, é um caso especial. Ele imprimiu ao romance características inconfundíveis da crônica:

Cronistas foram também os primeiros romancistas, notando-se que o romance urbano ou de costumes era por assim dizer um desenvolvimento natural da crônica. O mais notável deles, a ficção picaresca das *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, surgiu em terreno fertilizado pela crônica e deste contém algumas características inconfundíveis, como assinalou Eugênio Gomes. Características negativas representadas pelo afogadilho da elaboração, pela vulgaridade de certas notações e pelo excesso de cor local, mas que contribuíram decisivamente para o êxito desta movimentada narrativa.⁵⁸

Foi França Junior, segundo Antonio Candido e Davi Arrigucci Jr., o responsável por reforçar a crônica com humor.⁵⁹ E o poeta parnasiano Olavo Bilac, segundo Candido, foi um “mestre da crônica leve”⁶⁰ que acrescentou ao comentário boa dose poética.

No começo do século XX João do Rio, pseudônimo de Paulo Barreto, deu sua contribuição original ao gênero o que, para Luis Augusto Fischer, o torna “em muitos sentidos superior a Bilac” e o faz “mais próximo da fronteira da crônica e outras modalidades de texto – a reportagem pura e simples e a antropologia social”.⁶¹ E Lima Barreto, pouco afeito à grande imprensa e próximo da imprensa alternativa, dotou a sua crônica com críticas ácidas e humor satírico.⁶²

O Modernismo contribuiu com a crônica de duas formas. Segundo Candido, foi no decênio de 30 que a crônica moderna se definiu e consolidou no Brasil. Tal contribuição foi basilar, fundamental, atuando na própria configuração do gênero: “No estilo, [a crônica representou] a confluência da tradição clássica, com a prosa

⁵⁸ COUTINHO, op.cit., p.111.

⁵⁹ ARRIGUCCI, **Fragmentos sobre a crônica**. p.57. e CANDIDO, op, cit., p.16.

⁶⁰ CANDIDO, op. cit. p.16.

⁶¹ FISCHER, op.cit., p.69-70.

⁶² RESENDE, B. *Sonhos e mágoas de um povo*. In: LIMA BARRETO, A. H. de. **Toda crônica: Lima Barreto**. Rio de Janeiro: Agir, 2004. Vol.I 1890-1919

modernista”.⁶³ E, segundo Arrigucci, “com o modernismo, um punhado de grandes escritores escreve crônicas: Mário, Bandeira, Oswald, Alcântara Machado, Drummond, Vinícius... Surgem as mulheres cronistas, com Eneida e Rachel de Queiroz. Em comum, no plano expressivo, a decisiva incorporação da fala coloquial brasileira”.⁶⁴

Formado sob a influência do Modernismo surge, na década de 30, o capixaba Rubem Braga, visto pela crítica o grande nome da crônica brasileira, divisor de águas no gênero no Brasil e o primeiro a se dedicar (quase que) exclusivamente ao gênero.

2.3.1 A experiência na crônica de Rubem Braga

Quase todos os caminhos da configuração da crônica brasileira confluem para o nome de Rubem Braga. A obra do cronista exemplar, do paradigma do gênero, servirá de base para comparação com a crônica de Nelson Rodrigues. A proposta é relativamente simples, colocar em debate os três textos que Davi Arrigucci Jr. dedicou à crônica* e a tese de doutoramento do pesquisador Luís Augusto Fischer.⁶⁶ Ao fundo, o também já referido texto de Antônio Cândido, *A vida ao rés-do-chão*. Há uma explicação para a escolha. Ambos os pesquisadores, Arrigucci e Fischer, embora pertencentes talvez a tradições críticas semelhantes – não separam o processo social e a forma literária – e sobretudo, partindo do mesmo referencial teórico – o conceito de experiência do pensador alemão Walter Benjamin – chegam, no entanto, a conclusões diferentes a respeito da crônica brasileira e a respeito da obra de Rubem Braga. E por este viés, pretende-se inserir a discussão do conceito de experiência na especificidade da crônica brasileira e, sobretudo, fornece subsídios para a reflexão sobre a crônica de Nelson Rodrigues, em especial *A menina sem estrela*.

⁶³ CANDIDO, op. cit., p.17.

⁶⁴ ARRIGUCCI, **Fragmentos sobre a crônica**. p.62.

* Primeiro, o já citado *Fragmentos sobre a crônica* (1986) e, principalmente, os dois textos dedicados ao cronista: *Onde andar o velho Braga?* (1979), publicado em *Achados e perdidos* e republicado em *Outros achados e perdidos*, e *Braga de novo por aqui* (1985), publicado em *Enigma e comentário*.

⁶⁶ Inteligência com dor: Nelson Rodrigues ensaísta, principalmente o capítulo 2; A crônica, primária do ensaio.

Arrigucci Jr. lê Rubem Braga

Segundo Davi Arrigucci Jr., para desvendar o *mistério de Braga*, convém observar o *estilo humilde* com que o autor “desentranha a poesia do cotidiano”.⁶⁷

É de fato em meio ao cotidiano mais prosaico que o cronista tem a *visão*: ali se dá a presença palpável do “mistério da poesia”, toque do sublime (muitas vezes associado também à revelação de uma mulher) que ele procura exprimir, à maneira do poeta de *Libertinagem*, num *estilo humilde*. (...) A verdade é que, para ambos, cronista e poeta, o maior valor parece residir no mais simples e só se mostra na forma mais despojada, a única capaz de criar de imediato o contacto humano com o que há de mais alto e com o leitor. Num átimo, o mais elevado se revela perto do corpo e do chão e ali se deixa colher pela expressão corriqueira.⁶⁸

É através do estilo humilde que o cronista encontra o mais belo, o de maior valor, a poesia do cotidiano. O estilo humilde, ressonante com o encontrado no poeta Manuel Bandeira, é parte de um mosaico que tem como fundamento o lirismo que a crônica de Braga forjou na troca de experiência entre o cronista e o seu leitor. Eis aí, talvez, o grande mistério de Braga. Mais que a humildade, o mistério é o chão em que ela se assenta, a sua própria experiência, “algo escasso nos tempos atuais”.⁶⁹ E assim, Arrigucci a define:

É que [Braga] trazia algo escasso nos tempos atuais: a sua própria experiência. Uma experiência particular, densa e complexa, inusitada para o tempo e lugar, mas capaz de se transmitir a muitos que nela se reconheciam, permeáveis ao que havia ali de comum e solidário. Uma experiência que se transmitia por histórias, pela arte do narrador, que parecia vir de outros tempos e retomar o fio da tradição oral, nunca interrompido no Brasil, enlaçando-se ao mesmo novelo dos contadores de *causos* imemoriais.⁷⁰ (grifo no original)

É por aí, portanto, e com a lente de Walter Benjamin*, que Arrigucci principia a desvelar o mistério de Braga. De Braga e da própria crônica moderna brasileira.

⁶⁷ ARRIGUCCI, **Fragmentos sobre a crônica**. p.65.

⁶⁸ ARRIGUCCI JÚNIOR, *Braga de novo por aqui*. In: _____. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. p. 38.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁰ *Id.*

* No próximo capítulo será discutida a intersecção entre o estudo de Arrigucci e os textos de Benjamin.

Porque está explícito em seu argumento que, com Braga, o tempo, tão vinculado à crônica, é incorporado ao seu estilo de duas formas: como instante e como duração. A poesia do instante aflora (e ilumina e se ilumina) “sempre contra o fundo móvel da sucessão temporal”.⁷¹

É que nele [em Braga] é bastante claro o processo pelo qual uma percepção aguda do instante que passa arrasta consigo a intrincada teia de lembranças do que passou. A memória envolve as coisas passageiras, que o olhar do cronista fixa por um instante, como um cone de sombra que se agarra aos seres, dando-lhes a profundidade do vivido. Por isso, o momento pode ser o instante singular da revelação, da *visão* instantânea, em que esse passado de sombras se atualiza inesperadamente à luz do presente ou se mostra como o esplendor do irremissivelmente perdido”.⁷² (grifo no original)

O achado ou a tarefa primordial de Rubem Braga, segundo Arrigucci, parece ter sido perceber, construir e usufruir da crônica como o gênero para exprimir o seu eu, em estilo humilde. Isto talvez porque “em princípio, as crônicas não pretendem ficar; são circunstanciais e sem importância literária, são fugazes como a matéria de que tratam, os fatos do dia, (...) descartáveis como as folhas de jornal”.⁷³ Braga encontrou na crônica “a forma “complexa e única de uma relação do eu com o mundo, um modo de expressão pessoal e um meio de apreender e exprimir certos valores”.⁷⁴ Esta é (sempre para Arrigucci) a diferença essencial entre Braga e os cronistas que o antecederam e muitos que o sucederam. Está implícito aqui, talvez, o motivo raro que justifica o escritor como cronista. O encontro entre o escritor e o modo de expressão.

Curiosamente, quando Antonio Candido em 1981 diz “creio que a fórmula moderna, onde entra um fato miúdo e um toque humorístico, com seu *quantum satis* de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma”,⁷⁵ parece ter em mente o *modus operandi* da crônica do capixaba.*

⁷¹ Ibid., p.34.

⁷² Ibid., p.32.

⁷³ Ibid., p. 49.

⁷⁴ Ibid., p. 64.

⁷⁵ CANDIDO, op.cit., p.15.

* O já referido texto de Candido foi publicado originalmente em 1981 como texto de apresentação da coleção Para gostar de ler: crônicas, vol. 5 (São Paulo: Ática, 1981-4) que se trata de

O estilo humilde de Rubem Braga, que encontrou o seu modo de expressão na crônica, contempla algo do narrador de Walter Benjamin. Assim, ao justapor na crônica de Braga, a experiência com a temporalidade, Arrigucci envolve o cronista (sem meias palavras, e sem esquecer de Walter Benjamin) com algumas bases do conceito do narrador:

Como em geral atrás de todo narrador, na sua prosa há sempre um autor implícito que supõe um outro, no caso o ouvinte, mais que o leitor. Eu que nos fala nas crônicas de Rubem Braga é um tipo de narrador oral, que fala consigo mesmo, que fala sozinho, ou à amada ou a um amigo do peito, abrindo, porém, um cálido espaço solidário onde nos incluímos ao ler. (...) Não se pode esquecer a observação de Walter Benjamin de que os narradores desse tipo são uma espécie em extinção; estão cada vez mais distantes, porque o que nos contam está cada vez mais ralo nos tempos modernos: a sua própria experiência.⁷⁶

Arrigucci vê o narrador benjaminiano atualizado na obra de Braga através do parentesco dos seus escritos com a “*forma simples* do conto oral, ou mais propriamente com o *causo* popular do interior do Brasil, onde um saber feito de experiências se comunica de boca em boca por obra de narradores anônimos”.⁷⁷ E completa a definição, ao reivindicar para o imaginário do autor os protótipos, ou representantes arcaicos, de quem tem algo para contar: o camponês sedentário e o marinheiro viajante.

Como um narrador primitivo, Braga é, por um lado, o viajante irrequieto que, montado num tapete das *Mil e uma Noites*, percorre as cidades do mundo.(...) A aventura termina sempre em Cachoeiro do Itapemirim, o ponto de partida. Ali se revela o seu outro lado: o do apego à terra, às formas elementares da vida natural, à infância, ao mundo, enfim, onde a experiência que se conta é fruto da memória e da tradição.⁷⁸

E quem as conta [as narrativas] é um homem ao mesmo tempo sedentário e itinerante, às vezes identificado ao lavrador, às vezes ao marinheiro, agarrado ao

coletânea de quatro cronistas: Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga.

⁷⁶ ARRIGUCCI JÚNIOR, D. *Onde andaré o velho Braga?* In: _____. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 149.

⁷⁷ ARRIGUCCI, **Braga de novo por aqui**. p.31. (grifos no original)

⁷⁸ ARRIGUCCI, **Onde andaré o velho Braga?** p.150.

velho cajueiro plantado no coração de sua terra e da tradição interiorana ou hóspede errante das grandes cidades do mundo, sempre saudosos de uma casa imaginária, cheia de ecos da infância e do interior capixaba.⁷⁹

Convém observar que, para Arrigucci, o viajante Braga retorna à infância, ao passado. E a viagem de retorno se dá pelos caminhos tortuosos da memória. Neste ponto talvez o privilégio da crônica como gênero. Assentada no meio efêmero do jornal, a crônica sobrevive intercambiando ou atualizando o passado no presente. Este é o diferencial dos grandes cronistas, esta é a diferença essencial que Arrigucci vê entre Braga e outros cronistas. Talvez outros gêneros possam fazer isso também, mas como a crônica muitas vezes se alimenta do fato miúdo, ou inclusive da ausência de assunto, e é regular ou diária como a vida, invariavelmente ela simula a temporalidade da vida, porque simula os caminhos da memória.

O intercâmbio entre o passado e o presente é feito por Braga, segundo Arrigucci, liricamente. No ensaio mais antigo dedicado ao cronista, Arrigucci expõe claramente que há em Braga o poeta lírico e o narrador. A este cabe mediar naquela transformação do mundo em conteúdo da consciência.

Rubem Braga é essencialmente lírico. Ocorre que a contemplação expressa nos estados de espírito, essa espécie de remoagem das emoções em palavras que o lírico opera, ao mesmo tempo que transforma o mundo em conteúdo de sua consciência, nele se faz com alguma coisa no meio. Essa mediação é a do narrador que ele é também em grau elevado.⁸⁰

A expressão lírica que o ritmo da prosa de Braga evoca, segundo Arrigucci, implica o tempo em seu aspecto de instante. De outro lado, como duração, o tempo remete ao “ritmo sereno da narração, associado, ao que parece, à permanência das coisas no tempo, à memória do que o cronista viveu e aprendeu no passado interiorano”.⁸¹

O lirismo do momento é revelação, fugaz, mas revelação. Experiência ressuscitada no instante. E a imagem com que Arrigucci explica o conceito é via

⁷⁹ ARRIGUCCI, **Braga de novo por aqui**. p.44-45.

⁸⁰ ARRIGUCCI, **Onde andar o velho Braga?** p. 149.

⁸¹ ARRIGUCCI, **Braga de novo por aqui**. p.36.

contraste, via luz e sombra. O que Braga faz em sua narrativa e compartilha com o seu leitor é, ao mesmo tempo, preencher o instante com lirismo (só assim, talvez, pode o instante ser notado integralmente) e preencher o lírico com o cotidiano, com o vulgar. E certamente assim, ao rés-do-chão, a crônica (ou o lírico Braga) chega mais perto de nós:

O presente pode então ser apreendido na forma de momento poético, convertendo-se em símbolo: síntese de uma totalidade ausente que, no entanto, se presentifica por um resgate da memória numa súbita iluminação do espírito, numa imagem fulgurante e instantânea, que se vai perder em seguida. (...) Plenitude passageira do que se foi ou está indo e agora vira imagem, aos olhos atentos do cronista, habituados ao efêmero dos fatos do dia. Contra o fundo de sombras da memória, que é também da morte e do esquecimento, brilham por um instante as imagens simbólicas. As imagens, passageiras como as sombras.⁸²

Arrigucci associa esta poesia do instante, momento singular de revelação, “tempo do êxtase, do raptó, do momento iluminado, do instantâneo fotográfico”,⁸³ à era moderna e à cidade grande. Diz ele que “este sentimento do tempo supõe, por certo, uma sensibilidade moderna, formada no espaço das grandes metrópoles do capitalismo industrial, excitada pelo dinamismo da técnica em constantes transformações, pelo ritmo trepidante da vida urbana, pelo bombardeio informativo (...) tudo acentuando o efêmero das coisas”.⁸⁴

É por aí que entra o *flâneur* que Benjamin discute em *Sobre alguns temas em Baudelaire*. No narrador prepondera à escuta sobre a observação. No *flâneur* prepondera a observação sobre a escuta. E, assim inevitavelmente, o prazer *voyeur* que ele procura é solitário. O *flâneur* não se insere na mesma história que inclui o narrador e o ouvinte. Ocioso e divagante (deixando o tempo passar), inofensivo (não quer o poder, quer prazer) e incógnito, o *flâneur* desliza sozinho entre as ruas da cidade, a observando como espetáculo. Este é o seu prazer.⁸⁵

⁸² Ibid., p.32.

⁸³ Ibid., p. 35.

⁸⁴ Id.

⁸⁵ BENJAMIN, W. *Paris do Segundo Império: o flâneur*. In: _____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução: José Carlos Martins Barbosa. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, volume 3)

Arrigucci Jr. não lê Rubem Braga exatamente como um *flâneur*. A fórmula de sua leitura (já delineada) é a mescla entre “os instantâneos líricos, saídos das formas de vida e do espaço da modernidade, à velha arte do contador de histórias.”⁸⁶ De qualquer modo, os antecedentes históricos do lado moderno do cronista “são personagens típicos da cidade grande: o *flâneur* e o *dândi*”.⁸⁷ E ainda segundo Arrigucci: “seus olhos passeiam casualmente pela cidade, por essa paisagem moderna, pelos amores, seus e dos outros, instáveis como tudo”.⁸⁸

O resumo é mais ou menos assim: Arrigucci vê dois pólos imaginários para a crônica de Braga. De um lado, há o narrador, herdeiro do causo popular, e que remete a prosa ao ritmo sereno das velhas narrativas; de outro lado, há o poeta lírico, assentado na sensibilidade moderna, e que a remete ao tempo do instante, que aflora no meio da multidão da cidade grande e contra o ritmo sereno da narração. E através de que Braga sempre procura transmitir a sua experiência ao leitor, fica mais ou menos mapeado o painel em que Arrigucci enxerga a própria transcendência da crônica brasileira no capixaba.

Fischer lê Rubem Braga. A outra leitura

Fischer entra de sola no argumento central de Arrigucci. Onde este vê lirismo, aquele vê pieguice e principalmente onde Arrigucci vê nostalgia, Fischer vê fuga da realidade e recusa do tempo presente. A recusa do tempo presente seria a característica essencial da crônica. Para o pesquisador, as características exemplares da crônica; “assunto trivial alçado ao primeiro plano pela reflexão, texto leve, sem grandes vãos sintáticos ou semânticos, alguns traços de lirismo ingênuo, breve comentário, etc...”⁸⁹ convergem para a recusa radical do presente.

O gênero, a rigor, ficou estável, após Rubem Braga, no trânsito por este estreito terreno, limitado, de um lado, pela gratuidade do assunto e da abordagem; de outro, pelo ângulo ingênuo de inquirição; aos fundos, pelo método aparentemente livre de

⁸⁶ ARRIGUCCI, **Braga de novo por aqui**. p.36.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁸ *Id.*

⁸⁹ FISCHER, *op. cit.*, p.72.

compor; e na frente, por fim, pelo populismo no trato com o leitor. Repetindo o já dito, assinalo, para confirmar: a crônica vive de uma recusa radical do mundo do presente, descrito como absurdo ou cruel, e de uma subsequente fuga em direção aos páramos da ingenuidade, que pode ser a infância, a natureza primitiva, a inconsciência, sempre mediante um andamento que faz o que pode para trazer o leitor para o campo das amenidades, não para o do debate adulto.⁹⁰

A sua sentença sobre a crônica, apresentada no capítulo dedicada ao gênero, é construída pela análise de diversos cronistas. Mas, o autor que, para Fischer, condensa o gênero e sobre o qual o pesquisador configura a generalização, é Rubem Braga. Fischer, “correndo o risco (mais ou menos) calculado de supersimplificação”,⁹¹ inicia sua análise de Braga a partir da crônica *O conde e o passarinho*⁹², de 1935. A sua análise não deixa pedra sobre pedra, desde a frase inicial de Braga: “Acontece que o Conde Matarazzo estava passeando pelo parque. O conde Matarazzo é um conde muito velho, que tem muitas fábricas. (...)” Para Fischer, Rubem Braga busca, desde o início, “instaurar uma cumplicidade entre a voz que fala e o olho que lê”.⁹³ Não para possibilitar uma reflexão adulta, ao contrário, justamente por não buscar e, por conseqüência, nem permitir reflexões, Braga configura “uma narrativa do tipo infantil, daquelas algo tributárias da lenda ou da fábula, na linha do ‘Ocorreu um dia que a raposa estava perto das uvas’”.⁹⁴ Em narrativas assim, lembra Fischer, o contador fica imune a perguntas impertinentes, que no contexto não fazem sentido e que poderiam solicitar uma reflexão aprofundada. É a cumplicidade próxima do populismo: “Como se dissesse: estejamos de acordo com essas informações que apresento neste começo, que depois eu conto o resto”.⁹⁵ Além disso, a repetição do sujeito na segunda frase lembra o texto de uma criança ao relatar uma situação qualquer.

Fischer analisa o texto parágrafo por parágrafo. No terceiro parágrafo, iniciado por: “Devo confessar preliminarmente que, entre um conde e um passarinho, prefiro um passarinho”, o “devo confessar” “insinua uma entrada em cena algo contrafeita do

⁹⁰ Ibid., p. 77.

⁹¹ Ibid., p. 70.

⁹² BRAGA, R. *O conde e o passarinho*. In: _____. **200 crônicas escolhidas**. Rio de Janeiro: RCB, 1995.

⁹³ Ibid., p. 73.

⁹⁴ Id.

⁹⁵ Id.

cronista, uma entrada causada pelas circunstâncias”.⁹⁶ Mais do que desconfiar da confissão do cronista forjada pelo *devo confessar*, Fischer aponta a tolice, a parvoíce de contrastar o inimigo sem nome. Procedimento que o pesquisador aponta como semelhante ao do poeta Mário Quintana:

E o que confessa é de uma simplificação, de uma candura comoventes; confessa preferir o passarinho ao conde. (Impossível, para nós do Sul, não lembrar uma confissão análoga feita por Mário Quintana, num de seus poemas pensamentosos: ‘Esses que aí estão,/ atravancando o meu caminho,/ eles passarão,/ eu passarinho’. A mesma tolice, a mesma parvoíce, de contrastar o inimigo sem nome – “èss es” que atravancam o caminho, passarões – ao eu singelo e desprotegido – passarinho.) Está armada uma pequena comédia, em que o eu do narrador fica de pronto assimilado à conta do passarinho, por definição um bichinho pobre e merecedor de toda a compreensão, todo o carinho, restando ao conde a posição de vilão.⁹⁷

Ficou insinuada aqui a análise que Fischer faz da crônica de Rubem Braga e parece desnecessário continuar aprofundando parágrafo por parágrafo. O tom de sua análise é sempre esse e suas conclusões apontam o trajeto que inicia no populismo, manifestado pela cumplicidade e culmina na divagação borboleteante, que foge do aprofundamento e da crítica.

Nenhuma consideração sobre a vida real, nenhuma dúvida de que o conde mereça a desfeita, nenhuma insinuação de autocrítica; nenhum traço de visada sociológica, que poderia talvez ajudar a redimir um pouco o apelativo do texto, por exemplo trazendo para a linha do argumento o abismo social, econômico e político que medeia entre o Conde dono de indústrias e o pobre motoneiro; nenhum adensamento da dimensão psicológica dos agentes envolvidos, que são tratados linearmente. Numa fórmula rápida: bem pesadas as coisas, o cronista recusa o presente cruel, simbolizado pelo conde (e pelos que lhe representam o poder, ainda que na figura trivial do motoneiro), para se refugiar numa nuvem, num limbo anti-histórico. Como se dissesse, arremedando Francisco de Assis e, mais atrás, o Jesus do ‘Deixai vir a mim as criancinhas’, que só os ingênuos é que podem fazer algo neste mundo podre. Só os ingênuos: o santo passarinho, o santo Francisco de Assis, o também santo cronista. E o talvez igualmente santificado leitor, que sai do texto com a certeza de que, bem, o mundo é assim mesmo, não adianta nada, só nos resta fugir para uma lonjura com a dos oito anos de Casimiro de Abreu, como a das cidadezinhas pequenas de Mário Quintana, como esse céu de Rubem Braga.⁹⁸

⁹⁶ Ibid., p. 74.

⁹⁷ Id.

⁹⁸ Ibid., p. 76-77.

Fischer ainda analisa mais um texto de Rubem Braga. Trata-se de uma crônica da maturidade do autor, de 1966, intitulada *Mestre Aurélio entre as palavras*. Neste ponto, Fischer vê os mesmos traços da crônica da juventude, mas seu enfoque é outro e sua conclusão é de que no texto não há humor, há a gracinha ginásial “que acha a coisa mais jocosa do mundo este tipo de recurso óbvio ao falsamente erudito, à lista de sinônimos raros, etc”.⁹⁹

Fischer, na contramão de outros estudiosos, afirma que o humor é traço ausente nas crônicas brasileiras. O que há, em seu lugar, é a graça, ou gracejo juvenil. A crônica é cômica, não humorística. Em determinado momento de sua tese de doutoramento, Fischer aprofunda seus estudos sobre o humor. O estudioso elenca algumas características do humor, retirada de diversos autores. O mote inicial, a sua primeira conclusão sobre o assunto é a de que “todos [os autores por Fischer estudados] são enfáticos em separar o humor do meramente cômico e do satírico; alguns vão um pouco adiante e apartam também a ironia do humor”.¹⁰⁰

Paul Stapfer, citado por Fischer, aponta uma possível distinção entre o humorista e o cômico: o primeiro não acredita em nada, não pretende reformar coisa alguma porque sua procura pela verdade vai mais fundo, e talvez encontre no caminho ele próprio, participe da mesma farsa que no fundo é a vida. Enquanto que o caminho do cômico é mais fácil, há uma moral vigente que o permite isolar os tolos e rir apenas deles. O humorista deve ser capaz de rir de si próprio:

O humorista se diferencia profundamente dos escritores comuns de sátiras e de comédias. O satírico comum fustiga os vícios ou os ridículos em tom áspero ou cáustico, e o poeta cômico comum apresenta em seu teatro tolices especiais: a avareza, a afetação, a ignorância, a pedanteria, etc. Ambos são reformadores morais, interessados em preservar de alguma maneira a moral vigente, a suposta maneira excelente de ser do homem naquele contexto. Não assim o humorista, que não leva nada a sério, nem os homens, nem as coisas, nem ele mesmo. Ele viu tudo, compreendeu tudo, e ele percebeu que tudo não passa de uma farsa. A idéia do nada

⁹⁹ Ibid., p. 78.

¹⁰⁰ Ibid., p. 208.

universal é o fundo de sua filosofia. Ele despreza tudo, principalmente ri de tudo, sem cólera, sem amargura e sem paixão, porque a paixão é séria.¹⁰¹

A partir desta diferença entre o humor e o cômico, entre o humor e o gracejo juvenil, Fischer apresenta diversos estudiosos do tema. Para os propósitos desta dissertação não é necessário aprofundar a análise. Importa sim a distinção apresentada. Só há humor, para Fischer, quando há aprofundamento, afã de compreensão, desencanto, mas não acomodação. É mais adulto que juvenil, é mais consciente. Mas não é grave, a autocrítica da o humorista não o deixa que ele se leve a sério. Quando Fischer, ainda apoiado em Stapfer, opõe humor à gravidade, conclui que não há humor na crônica:

O homem grave o é, em dois sentidos: ele crê ter um peso na ordem das coisas, razão porque se leva a sério, e por outro lado ele pondera gravemente as coisas que comenta. Ora, este homem grave é o cronista, um sujeito que se leva a sério, que arregimenta prosélitos para seu ponto de vista, um sujeito crédulo na humanidade em última análise. Claro, tal homem não é necessariamente ou fatalmente um cronista; também filósofos, professores, políticos, romancistas se levam a sério e ponderam as coisas gravemente. Mas no plasma do quarto gênero, é a crônica o campo por excelência da gravidade.¹⁰²

Para aprofundar a análise, é necessário apontar brevemente os procedimentos e interesses da pesquisa de Luis Augusto Fischer. A hipótese de sua tese é que as crônicas de Nelson Rodrigues ganham porte literário não na tradição da crônica, mas na do ensaio. Nelson Rodrigues é um dos grandes, talvez o maior, dos ensaístas brasileiros, herdeiro da retórica de Montaigne. Com isso, suas observações convergem inevitavelmente para a tentativa de assentá-lo na tradição do ensaio, em buscar em seus escritos características que confirmem a sua hipótese. Além do humor e do esforço por diagnosticar o presente, Fischer elenca outros traços expressivos do ensaio, que são segundo ele são igualmente marcas dos escritos de Nelson Rodrigues: fragmentariedade, linguagem livre, unidade, coragem para a confissão, trivialidade inicial/profundidade final, e a postulação do leitor. O seu esforço consiste em afirmar

¹⁰¹ STAPFER, P. *Shakespeare et l'Antiquité* (1880), pp. 470-1 e 458 apud FISCHER, op. cit., p.208-9.

¹⁰² Ibid., p. 210.

estes traços fundamentais do ensaio nas confissões de Nelson Rodrigues e, ao mesmo tempo, apontar que estes traços ou estão ausentes ou não são fundamentais na prática da crônica brasileira. Da mesma maneira que Davi Arrigucci Jr., Luis Augusto Fischer bebe na mesma fonte benjaminiana. É verdade que o primeiro quase que exclusivamente, enquanto Fischer recorre a diversos outros autores. Mas é preciso considerar que a análise de Arrigucci é bem menor, mais pontual, afinal não se trata de uma tese de doutoramento, mas de um ensaio de crítica.

2.3.1 A importância de Nelson Rodrigues na crônica brasileira

O *corpus* de estudo de Luis Augusto Fischer, em sua tese *Nelson Rodrigues ensaísta*, são as *Confissões*. Para ele, “título geral que engloba cinco livros: *O óbvio ululante*; *A cabra vadia*; *O reacionário*; a nova antologia, organizada por Ruy Castro e não editada em volume pelo autor, *O remador de Ben-Hur*; e as *Memórias de Menina sem estrela*”.¹⁰³ São estes os livros em que Fischer aponta os traços do ensaio. Assim, dentro de sua proposta de análise, não há distinção entre *A menina sem estrela* e os outros livros citados. Dentro da proposta da presente dissertação há, sim, uma distinção possível. Não só porque *As memórias de Nelson Rodrigues* não foram escritas na coluna *Confissões* do jornal *O Globo*, mas principalmente porque mais do que um livro de ensaios, *A menina sem estrela* estaria mais próxima dos ditames da autobiografia e das memórias.

Isto não significa discordância com os pontos que Fischer apontou na prosa de Nelson. Ao contrário, com sua tese o autor conseguiu apontar uma inequívoca característica da prosa rodrigueana, na qual talvez, resida a singularidade das crônicas da última fase na obra do escritor e assim, demonstrou uma significativa diferença entre Nelson e outros cronistas contemporâneos.

No entanto, tomados como paradigmas para análise de *A menina sem estrela*, o ensaio, a autobiografia e as memórias (mais próximas da autobiografia, mas ainda sim diferentes), é possível enxergar no livro *A menina sem estrela* outra proposta,

¹⁰³ FISCHER, op. cit., p.5.

diversa dos livros de crônicas subseqüentes. Em *A menina sem estrela*, há o mergulho do autor em si mesmo e a narração deste mergulho, ao passo que nas crônicas posteriores, esse mergulho não é um fim, mas um meio para analisar um fato, seja um festival de canções, seja a exposição do umbigo na TV, ou qualquer outra coisa, culminando quase sempre na análise da vida política do Brasil dos anos 60/70. Somente no último eixo de *A menina sem estrela*, há uma método similar ao que seria utilizado nos livros oriundos das *Confissões*.

É consenso entre a maioria dos estudiosos do tema, apontar a diferenciação entre ensaio e autobiografia, esboçada a partir de Montaigne (1533-1592) e Rousseau (1712-1778). O ensaio contém aspectos autobiográficos com finalidade de auto-orientação e auto-descobrimto, mas é distinto da arte autobiográfica, na qual se enfatiza mais o processo “interno”, mais quem lembra do que o que é lembrado. Nas memórias, o eu também está presente, no entanto mais como testemunha para o relato de uma época.¹⁰⁴

No entanto, *A menina sem estrela* ou mesmo, as crônicas oriundas das *Confissões* do jornal *O globo*, para os propósitos desta dissertação, não são consideradas exatamente ensaio ou autobiografia, ou memórias. A tradição que abriga a *Menina sem estrela* é a tradição da crônica brasileira, desta tradição o livro se alimenta e nesta tradição é possível observar as suas influências. A crônica brasileira carrega o peso da tradição de leitura popular (acentuada pelo vínculo com o jornal), não acadêmica (no Brasil, o ensaio é mais acadêmico) cuja contribuição é, inclusive, observada na separação entre os idiomas do Brasil e de Portugal. Além disso, o caráter analítico ou ensaístico parece não estar completamente ausente na história da crônica brasileira: Machado de Assis, como o próprio Fischer aponta, citando Gustavo Corção, “supera os fatos e não se submete a eles”.¹⁰⁵ Os já citados nesta dissertação, João do Rio e Lima Barreto, são exemplos também possíveis exemplos de crônicas ensaísticas.

¹⁰⁴ GUSDORF, G. Condiciones y límites de la autobiografía; WEINTRAUB, K. J. *Autobiografía y conciencia histórica*. In: LOUREIRO, ÁNGEL G. [et. al.] Suplementos Anthropos - La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental. Monografías temáticas, n° 29. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991 e MIRAUX, J. P. *L'Autobiographie: écriture de soi et sincérité*. Paris: Nathan, 1996;

¹⁰⁵ FISCHER, op. cit., p. 68.

O primeiro, segundo Fischer esteve próximo da antropologia e o segundo, construiu sua crônica com críticas ácidas à sociedade carioca de sua época.

Nelson Rodrigues, leitor assíduo de jornais (inclusive antigos), muito provavelmente foi mais leitor de crônicas brasileiras, do que de ensaios, autobiografias ou memórias. Mais profícuo que considerar Nelson Rodrigues alocado na tradição do ensaio (nas *Confissões* excluindo *A menina sem estrela*) ou na da autobiografia e memória (em *A menina sem estrela*) é considerar as qualidades ensaísticas, confessionais, memorialísticas e autobiográficas em suas crônicas. E, é possível lembrar que a crônica de Nelson Rodrigues começou estritamente ligada ao jornal, através das reportagens e das críticas de ópera, para aos poucos, ir encurtando, incorporando humor e se afastando dos fatos. Deste modo, o movimento de sua crônica lembra a trajetória da crônica brasileira, como aprendemos com Antonio Candido. Com a diferença que a poesia que a crônica de Nelson evoca é a poesia trágica da morte.

As qualidades ensaísticas, e principalmente, as autobiográficas não excluem Nelson Rodrigues da tradição da crônica brasileira. Ao contrário, são as principais contribuições de Nelson a esta tradição. Assim como a acentuação das características autobiográficas em *A menina sem estrela* faz deste livro influência para as crônicas de posteriores de Nelson. Desta forma, toda a crônica de Nelson Rodrigues transita num limbo de difícil classificação entre o ensaio, a autobiografia, a memória e a confissão. E o livro *A menina sem estrela* não é exceção, é um livro no limbo entre a crônica e a autobiografia. Mas, sobretudo, é um livro assentado na tradição da crônica brasileira. E se Nelson Rodrigues foi capaz de fazer o que “os modernistas tentaram em vão,”¹⁰⁶ escrever alta literatura com os pés no chão, escrever como quem fala, escrever não em português, mas em brasileiro, foi porque esteve inserido na tradição deste gênero brasileiro por excelência que é a crônica moderna.

É verdade que Nelson Rodrigues destoa de alguns cronistas contemporâneos, inclusive Braga, no entanto, a tradição da crônica brasileira parece rica o bastante para abrigar escritos diferentes. E quando Braga for requerido nesta dissertação como

¹⁰⁶ FISCHER, op. cit., p. 9.

comparação a Nelson, não será para afirmar a superioridade de um ou de outro, ou para colocá-los em um ou outro gênero, mas apenas para marcar a diferença na maneira como ambos, tal como o narrador benjaminiano, transmitem a sua experiência.

3 A MENINA SEM ESTRELA

3.1 APRESENTAÇÃO DO LIVRO

O livro *A menina sem estrela* de 1993 é parte do projeto de publicação da obra não teatral de Nelson Rodrigues pela *Companhia das letras*, sob coordenação, primeiro do jornalista Ruy Castro, e depois, do homem de teatro, Caco Coelho. No âmbito dos textos jornalísticos, o projeto é o evento mais importante na carreira do escritor, após a sua morte. Entre os doze livros editados sob coordenação do jornalista entre 1992 e 1997, sete são de crônicas: *O óbvio ululante*, *À sombra das chuteiras imortais*, *A menina sem estrela*, *A pátria em chuteiras*, *A cabra vadia*, *O reacionário* e *O remador de Ben-Hur*. A importância da reedição das crônicas, o único gênero presente nas quatro fases do escritor, encontra-se justamente na dificuldade que o estudioso tinha em acessar as publicações originais. Por sua natureza efêmera, a crônica de jornal é mais difícil de ser encontrada e um estudo sistemático fica relegado às coletâneas.

Apenas quatro, *A menina* (1967), *O óbvio* (1968), *A cabra* (1970) e *O reacionário* (1977), são efetivamente reedições, os outros três são coletâneas. Todas as edições originais estão esgotadas e só é possível encontrá-las garimpando sebos brasileiros. Além disso, eram precárias se comparadas às novas. Não continham datas e não foram publicadas em ordem cronológica. Mais do que isso. A antiga *Cabra* tinha doze crônicas rigorosamente iguais às publicadas em *O óbvio*, e o antigo *Reacionário*, embora publicado sete anos depois da *Cabra vadia* foi mais ou menos uma coletânea de *O óbvio* e *A cabra*, contendo 45 crônicas repetidas, inclusive alguns capítulos de *A menina sem estrela*. O caso da primeira publicação de *A menina sem estrela* foi pior ainda: as 41 últimas crônicas não foram publicadas na edição original.

Os 26 anos que separam a publicação da (antiga e incompleta) *As memórias de Nelson Rodrigues: a menina sem estrela*, em 1967, e a (nova e completa) *A menina sem estrela*, em 1993, devem ser tomados como ponto de partida para análise do texto. Tratam-se de obras diferentes para leitores diferentes. São obras diferentes porque o

resgate da última metade das crônicas só foi possível no último livro. E o distanciamento temporal entre as obras se impõe de duas formas em seu leitor. De um lado, como a morte de Nelson Rodrigues completou bodas de prata e o livro caminha para bodas de ouro, há um relativo apaziguamento das polêmicas em torno da obra do escritor e, por conseqüência, abre-se a possibilidade de leituras que ultrapassem o limite estreito entre a repulsa e a adesão incondicional (ambas sem crítica); por outro lado, é preciso aceitar que o leitor de hoje não é o mesmo leitor de crônicas, contemporâneo do escritor. O leitor de 1967 era o leitor do jornal, o leitor de crônicas. Ele meditava sobre a morte com Nelson entre a má fase do seu time, a irritante nota política e o assassinato diário no subúrbio. Depois, o jornal encontrava o seu destino habitual, o lixo ou ia forrar a gaiola do papagaio. Além disso, o leitor podia perder uma crônica simplesmente por não ter “trocado” para comprar o jornal em determinado dia. Mesmo quem comprou o livro em 1967, provavelmente o fez porque gostou das crônicas ou porque sobre elas ouviu falar no seu prosaico cotidiano - o seu referente ainda continuava a ser o jornal e a mesma época.

Não assim para o leitor atual. O leitor atual é o leitor do livro. O jornal, senão como vaga curiosidade, saiu do horizonte das suas referências. O leitor de *A menina sem estrela* de 1993 pode, porque distante e desvinculado do jornal, ler o livro de outras maneiras, inclusive por uma que parece óbvia hoje, mas que pode não ser tão óbvia para o leitor médio da década de 60: a leitura da *Menina sem estrela* como um livro de crônicas autobiográficas. É importante lembrar que, no *Correio da Manhã*, a coluna de Nelson Rodrigues era intitulada somente *Memórias*. Nelson, porém, não fez *memórias* só a partir de *A menina sem estrela*. Em um texto sobre futebol de janeiro de 1956, Nelson reflete sobre a necessidade de palavrão no futebol: “O craque brasileiro não sabe ganhar partidas sem o incentivo constante dos rijos e imortais palavrões da língua.”¹⁰⁷ No entanto, começa a crônica lembrando de um garoto de sua infância:

Quando eu tinha meus cinco, meus seis anos, morava, ao lado de minha casa, um garoto que era tido e havido como o anticristo da rua. Sua idade regulava com a

¹⁰⁷ RODRIGUES, N. *Bocage no futebol*. In: _____. *À sombra das chuteiras imortais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 17.

minha. E justiça se lhe faça: - não havia palavrão que ele não praticasse. Eu, na minha candura pânica, vivia cercado de conselhos, por todos os lados: - ‘Não brinca com Fulano, que ele diz nome feio!’.¹⁰⁸

Com isso, é possível postular que o leitor de jornal e fiel aos textos de Nelson Rodrigues, em 1967, nem visse muita diferença entre as crônicas de *A menina sem estrela* e algumas anteriores, e depois, entre as posteriores, pois Nelson se repetia no uso de imagens, no exagero, na escolha do adjetivo e na retomada da infância. Em um texto de *O globo*, de janeiro de 1963, Nelson explicita sua forma ideal de comunicação com o seu leitor, que só seria encontrada no *Correio da manhã*.

Amigos, eu gosto muito de falar de mim mesmo. Sempre que conto uma experiência pessoal, sinto que nasce, entre mim e o leitor, toda uma identificação profunda. É como se através do meu texto, trocássemos um imaterial aperto de mão. Pois bem. Eu queria referir, hoje, uma dessas experiências individuais que implicam todo ser humano. Trata-se da minha peça *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*.¹⁰⁹

Desta forma, Nelson já falava de si mesmo, já fazia memórias antes de *A menina sem estrela* e já mostrava a sua intenção de transmitir suas experiências ao seu leitor. Somente a partir de *A menina sem estrela*, porém, Nelson pôde narrar boa parte de sua história, e não apenas apresentá-la secundariamente diante de outros temas. *A menina sem estrela* foi, por tudo isso, o espaço ideal para que o eu trágico de Nelson, delineasse o seu texto entre a crônica e a autobiografia.

Portanto, *A menina sem estrela* é exemplo raro de livro de crônicas entre principalmente a autobiografia e, secundariamente, as memórias; composto por crônicas e submetido aos limites temporal (diariamente) e espacial (entre 3 e 4 páginas) impostos pelos ditames jornalísticos. E não é só isso. Não por um motivo literário esta obra foi terminada (interrompida porque Nelson Rodrigues e o jornal não entraram em um acordo financeiro) e tampouco por um motivo (apenas) literário, ela surgiu. Isso é curioso e raro, em se tratando de autobiografias. Há uma discussão corrente entre teóricos do gênero autobiográfico sobre os motivos que levam o escritor

¹⁰⁸ Id.

¹⁰⁹ RODRIGUES, *Os que jamais foram meninos*. In: _____. **O remador de Ben-Hur**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 35.

a escrever e narrar a sua própria vida. E qual é o seu impulso vital em direção a escrita?

Essa pergunta só faz parcialmente sentido em *A menina sem estrela*. Não é possível classificar como integralmente autônoma a idéia da criação desta autobiografia, justamente porque é uma obra no limbo, entre a autobiografia e a crônica, inserida na tradição desta última. Ela foi antes uma solicitação da direção do jornal do que uma manifestação do autor. É verdade que se Nelson não quisesse era só dizer não para o jornal e propor alternativa. Possivelmente, ainda assim, seria interessante para o *Correio da Manhã*. Mas de qualquer forma, não se trata de uma autobiografia “autêntica”^{*} nos moldes propostos pelos teóricos¹¹⁰.

A nota curiosa neste caso fica por conta do desejo manifestado por Nelson de fazer uma autobiografia, em nove atos, no teatro. Sábato Magaldi relata este desejo irrealizado por conta do seu estado de saúde na década de 70.¹¹¹ Neste caso, e neste sentido da autonomia e do desejo do autor, esta peça teatral é que seria uma “autêntica autobiografia”. Ainda assim, convencionalmente, não se admite autobiografia autêntica fora da prosa.

3.1.1 O contexto de surgimento do livro

A história do motivo não literário que impulsionou a criação de *A menina sem estrela* envolve a publicação do romance *O casamento*. O romance *O casamento* é o exemplo único da prosa rodrigueana não publicada, em primeiro lugar, no jornal. E é, de certa forma, unido à *Menina sem estrela* como gêmeo.

^{*} Embora muitos pesquisadores questionem este rótulo, especialmente Paul de Man. MAN, P. **La autobiografía como desfiguración**. In: LOUREIRO, ÁNGEL G. [et. al.] Suplementos Anthropos - La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental. Monografías temáticas, n.º 29. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991.

¹¹⁰ GUSDORF, op. cit.; LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.

¹¹¹ MAGALDI, S. *Prefácio: a peça que a vida prega* in RODRIGUES, N. **Teatro completo: volume único**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

O irmão gêmeo “super pornográfico”¹¹² de *A menina sem estrela*. Mesmo as quatro peças que constituem o teatro mítico, auge do teatro “desagradável” de Nelson Rodrigues, não possuem o impacto agressivo do romance. Os incestos, as perversões, as taras e loucuras expostas nas peças, não têm plano de ação definido. Ocorrem em qualquer tempo, em qualquer lugar, enquanto a ação de *O casamento* se passa nas praças, ruas e casas do Rio de Janeiro. As personagens fictícias agem no justo tempo de sua época, no momento dos acontecimentos. Sem distanciamento. Além disso, a maior extensão do romance permite ao escritor ecoar a voz interior das personagens, e, por esta razão, aprofundar as suas características psicológicas, de um modo mais eficiente que no teatro. Sem o distanciamento temporal, espacial e psicológico, a identificação do leitor é mais fácil e o golpe do escritor mais duro. *O casamento* foi, em sua época, um golpe na moral cristã da classe média carioca e até hoje, certamente, o golpe ainda é potente.

Curiosamente, a origem do romance pode até escapar do vínculo com o jornal, mas as conseqüências históricas na obra de Nelson não. O romance é irmão (ou pai?) das memórias porque “graças” a proibição do *Casamento* pelo governo Castello Branco, Nelson escreveu suas memórias. O romance representa o último resquício da crítica moralista ao trabalho de Nelson e *A menina sem estrela*, indiretamente, representa o início da crítica de esquerda a seu trabalho, porque dela surgem as *Confissões*. Crítica moralista, que ironicamente, nunca deixou de ser política, em razão dos objetivos de Carlos Lacerda, nos anos 50, na época de *A vida como ela é...* De qualquer modo, os uivos de Lacerda ecoaram até a proibição de *O Casamento*.

Em 1966, Nelson escreve este romance sob encomenda do antigo desafeto, Carlos Lacerda. Seria o livro inaugural da recém criada Editora Nova Fronteira, propriedade do político. No mesmo ano, porém, o livro é censurado pelo ministro da Justiça de Castello Branco, Carlos Medeiros Silva. Mais do que a inesperada censura (nesta época, antes do AI-5, os livros, por lei, estavam isentos de censura) ou mesmo a anuência ou o silêncio de grande parte dos intelectuais, o que realmente ofendeu

¹¹² JABOR, A. *Orelha do livro*. In: RODRIGUES, O *casamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 e CASTRO, R. *O anjo pornográfico*.

Nelson foi um editorial do jornal *O Globo*, que abrigava a sua coluna diária de futebol, endossando a censura ao romance. O ressentimento com o editorial fez com que Nelson quisesse deixar *O Globo*, mas não podia se precipitar porque da *TV Globo* retirava seu maior salário. Sondou o *Jornal do Brasil*, mas foi acolhido mesmo em o *Correio da Manhã* que, para sorte de Nelson e de seus futuros leitores, exigiu não exclusividade ou a popular coluna de futebol, exigiu apenas as memórias de Nelson Rodrigues. A proposta era inovadora e corajosa. Nelson teria absoluta liberdade temática e formal para construir suas “crônicas memorialísticas” ou “reminiscências autobiográficas”, como anunciava o jornal antes da estréia, que seriam publicadas diariamente no matinal. Usufruindo desta absoluta liberdade, Nelson Rodrigues começa em *A menina sem estrela* a construir, ou melhor, a lapidar seu estilo como escritor de crônicas. Mesmo porque com o sucesso das memórias de Nelson Rodrigues no *Correio da Manhã*, Nelson logo volta para *O Globo*, para produzir a coluna *Confissões de Nelson Rodrigues*, herdeira imediata das *Memórias*.

3.1.2 O contexto de surgimento *no* livro

A proibição do *Casamento* ecoou em *A menina sem estrela*. No capítulo primeiro do livro, Nelson Rodrigues, como esperado em uma coluna inicial, apresenta a proposta das memórias:

Nasci a 23 de agosto de 1912, 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. 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? A belle époque já trazia no ventre a primeira batalha do Marne. Mas por que ‘espiã de um seio só’? Não ponho minha mão no fogo por uma mutilação que talvez seja uma doce, uma compassiva fantasia. Seja como for, o seio solitário é, a um só tempo, absurdamente triste e altamente promocional.

Mas a belle époque não é a defunta que, de momento, me interessa. Tenho mortos e vivos mais urgentes. Por outro lado, minhas lembranças não terão nenhuma ordem cronológica. Hoje posso falar do kaiser, amanhã do Otto Lara Resende, depois de amanhã do czar, domingo do Roberto Campos. E por que não do Schmidt? Como não falar de Augusto Frederico Schmidt? Seu nome tem a atualidade, a tensão, a magia da presença física. Todavia, deixemos o Schmidt para depois. O que eu quero

dizer é que estas são memórias do passado, do presente, do futuro e de várias alucinações.¹¹³

A apresentação das memórias, contudo, é restrita aos dois parágrafos iniciais. Somente no último parágrafo, como conclusão, o escritor retoma a apresentação: ‘Mas como eu ia dizendo: - nasci em 1912. E, por um momento, me inclino sobre a *belle époque*, tão defunta como suas plumas e lantejoulas fenecidas e seus nostálgicos espartilhos’.¹¹⁴ Todo o restante do capítulo é um longo parêntese na apresentação das memórias, no qual Nelson conduz o leitor do passado remoto para o passado recente (uma experiência do dia anterior). E, de fato, como anunciado, o parêntese é a memória de uma alucinação. O resumo da experiência é um engano auditivo. Nelson caminha pelas ruas do Rio de Janeiro quando escuta o camelô berrando: - A nova prostituição do Brasil! A nova prostituição do Brasil! Só depois percebe: - A nova constituição do Brasil! A nova constituição do Brasil! Nelson comenta o fato: ‘Só então percebo o monstruoso engano auditivo. Onde é que meus ouvidos estavam com a cabeça? Ah, uma incorreção acústica pode levar o sujeito a sair por aí derrubando bastilhas e decapitando marias antonietas’.¹¹⁵ O que Nelson Rodrigues estava criticando, de viés, era a proibição de seu romance ‘pornográfico’ *O casamento*. Note-se que o ministro da Justiça de Castello Branco, Carlos Medeiros Silva, responsável pela redação da nova Constituição, foi quem proibiu o romance. Depois do episódio relatado, Nelson reflete (na leiteria) sobre a falta de espanto político do brasileiro:

Tomando meu leite, faço minhas reflexões de leiteria. Sem querer, e por causa de um engano acústico, eu descobrira o seguinte, dois pontos: - o que nos falta é o que chamaria de ‘espanto político’. Aqui, as coisas espantosas deixaram de espantar. Se um camelô brotasse de uma alucinação, invadisse a vida real e berrasse a ‘nova Prostituição do Brasil’ - ninguém cairia ferido de assombro.

Vejamos outra hipótese. Se baixassem um decreto mandando a gente andar de quatro – qual seria a nossa reação? Nenhuma. Exatamente: - nenhuma. E ninguém se lembraria de perguntar, simplesmente perguntar: - ‘Por que andar de quatro?’. Muito pelo contrário. Cada um de nós trataria de espichar as orelhas, de alongar a cauda e ferrar o sapato. No primeiro desfile cívico, o brasileiro estaria trotando na Presidente

¹¹³ Cap. 1, p.11

¹¹⁴ Cap. 1, p.14.

¹¹⁵ Cap. 1, p.13.

Vargas, solidamente montado por um Dragão de Pedro Américo. E seria lindo toda uma nação a modular sentidos relinchos e a escoucear em todas as direções.¹¹⁶

De fato, para Nelson faltou espanto político aos intelectuais que silenciaram frente à proibição do seu livro. E assim, prenhe de experiência pessoal, ele faz a sua indireta crítica política. Curioso observar que *A menina sem estrela*, neste o primeiro capítulo, subverte a idéia de um Nelson Rodrigues apenas submisso à ditadura. O primeiro golpe de *A menina sem estrela* é justamente desferido contra ela, que proibiu o seu livro. Nelson Rodrigues, porém, não faz do primeiro capítulo, nem de qualquer outro capítulo do livro um manifesto ou uma denúncia explícita contra a censura ao *Casamento*. A única referência explícita a *O casamento* em *A menina sem estrela* é a confissão de que Xavier, personagem do romance que cheirava mal pois só tinha um terno, é uma espécie de seu alter-ego, na época em que passou fome. Nelson Rodrigues, portanto, aceita a morte simbólica da proibição do seu livro sem ressentimento, ou melhor, sem lamento excessivo e faz do episódio material de análise e confissão. O luto dura somente um capítulo.

3.1.3 Estrutura temática do livro

A menina sem estrela é composta por oitenta capítulos. Na divisão em fases proposta no cap. 2 da presente dissertação, guia para alocar a crônica em uma obra vasta, já houve uma pequena apresentação dos temas tratados por Nelson Rodrigues no livro. Ocorre, porém, que as “fases” de Nelson Rodrigues em *A menina sem estrela* são outras, menos cronológicas e mais subjetivas. Cabe melhor o termo eixo. Os eixos temáticos são os seguintes:

- a) infância
- b) Samuel Wainer
- c) Roberto Rodrigues
- d) fome

¹¹⁶ Cap. 1, p.13-14.

- e) pausa em dois capítulos: concurso de redação e homenagem ao pai
- f) teatro (contém uma segunda parte sobre o tema)
- g) primeira experiência sexual
- h) jornal
- i) preparatório para as *Confissões*

Em seguida, cada eixo temático será aprofundado:

- a) infância

“Um dia, em 1917, eu soube que se morria. Nem todos, claro. Eu, papai, mamãe, meus irmãos não morreríamos, nunca. Só os outros. Às vezes, tento fazer uma antologia de mortos, dos meus mortos.”¹¹⁷

Após o capítulo primeiro do livro, da apresentação e do “acerto com a censura”, há entre os capítulos 2 e 15, o primeiro eixo do livro: o *eixo da infância*. O modo de operação rodrigueano é singular. Nelson Rodrigues não apenas relata a sua infância, ela está presente em todo o livro como pano de fundo da reflexão atual e, por isso, o retorno a ela é inevitável. Por exemplo, no capítulo 40, após apresentar o período da tuberculose, Nelson retorna à infância para falar de um concurso de composições no quarto ano primário, no qual dividiu a vitória com um garoto da classe que “escrevera sobre um rajá, que passeava num elefante”.¹¹⁸ Nelson, o outro vencedor, narrou a história de um adultério, que terminava assim – “Acabou de matá-la a pontapés”.¹¹⁹ Este capítulo poderia ser, sem problema de adequação, dada a relevância atribuída à temática da infância, alocado entre os 15 primeiros. Há diversos outros exemplos deste retorno à infância, dois deles são os capítulos 27 e 77.

Até o capítulo 15, Nelson narra a sua viagem de Recife para o Rio de Janeiro, a estadia na casa do poeta Olegário Mariano e os momentos mais significativos de sua

¹¹⁷ Cap. 5, p. 27.

¹¹⁸ Cap. 40, p. 142.

¹¹⁹ Cap. 40, p. 143.

infância em Aldeia Campista, subúrbio do Rio: a nudez da demente, o umbigo nu da adúltera e a gripe espanhola.

Os fatos (a viagem, como foi recebido, o local que morou) não são para Nelson Rodrigues, o mais importante. O painel da infância, Nelson constrói mesmo a partir da nudez, nas três histórias, e da morte, principalmente ao refletir sobre a gripe espanhola.

Cabe ressaltar que entre os capítulos 2 e 15, não há um único capítulo sem referência sobre a morte. Nenhum. É o apelo mortal do mar no cap. 2, a fantasia homicida no 3, suicídio da Marilyn Monroe no 4, o menino que quando amava sonhava com a morte no 8, a adúltera suicida no 9, a referência ao suicídio de Getúlio Vargas no 10, a sentença sobre o velório no 11, a morte da gripe espanhola no 12, o carnaval homicida e suicida do 13, o sonho com a própria crucificação no 14 e o amigo de Nelson que estava no dilema entre matar ou se matar por causa da amante juvenil no 15. Além disso, entre os capítulos 5 e 7, após a interrupção das crônicas em função da morte do irmão Paulo Rodrigues, a morte real se mistura com a literária e a reflexão sobre o tema ganha em dramaticidade e qualidade.

b) Samuel Wainer

“Samuel Wainer pertence a um povo que não morre; e, se morre, estejamos certos de sua ressurreição urgente e triunfal”.¹²⁰

Entre os capítulos 16 e 20, como já mostrado no capítulo 2 da presente dissertação, há um salto da infância para a década de 50. Nelson Rodrigues contava nesta década com mais ou menos 40 anos de idade. O objetivo destes capítulos é narrar a sua experiência com Samuel Wainer. Nestes capítulos também não há exceção ao tema da morte, e o suicídio de Getulio Vargas é o dado histórico mais importante do período.

¹²⁰ Cap. 19. p.74.

c) Roberto Rodrigues

‘E só eu, um dia, hei de morrer abraçado ao grito do meu irmão Roberto. Roberto Rodrigues’.¹²¹

Novamente outro irmão morto de Nelson aparece em *A menina sem estrela*. O eixo situado entre os capítulos 21 e 27 trata da morte de Roberto Rodrigues. Nestes capítulos, carregados de reflexões sobre a morte, Nelson narra desde o dia do assassinato do irmão até o dia da absolvição da assassina. Nestes capítulos, Nelson contava entre 17 e 18 anos de idade. Ele opõe o menino fascinante (a infância querida, mas não nostálgica) ao péssimo adolescente (a adolescência ressentida):

Não sei se escrevi que eu tinha quinze anos quando Roberto morreu. Engano, engano. Nasci em 1912, em agosto de 1912. Portanto, em dezembro de 1929 já completara dezessete anos. Dezessete e não quinze. Eis o que eu queria confessar: - o que me dá um certo pânico do adolescente é a minha própria adolescência. Eu fora um menino tenso, patético e repito: - um menino que vivia de paroxismo em paroxismo.

Esse o menino, esse o garoto. E o menino e o garoto se transformaram num péssimo adolescente. Aos seis anos de idade, ou sete, ou oito, eu teria vivido muito mais a morte, o espanto da morte. Bem me lembro que, na rua Alegre, guri de calça curta, imaginava: - ‘Se papai morrer, ou mamãe, ou um irmão, eu me mato’. Pedia a Deus para morrer antes dos outros. Se um de nós tivesse de ficar cego, eu queria ser o cego, ou leproso, eu queria ser o leproso.

Eis o que me fascina no menino que fui: - o pequenino suicida. E acho lindo, ainda hoje, esse amor pela morte que lateja no fundo de minha infância. (...)

Aos seis anos, eu era muito mais eu mesmo do que aos dezessete. (...) Não me acho, não me sinto, não me reconheço aos dezessete anos. Só voltei a ser eu mesmo quase aos trinta.¹²²

Nestes capítulos, o leitor fica sabendo que o pai de Nelson, Mário Rodrigues, morreu poucos meses depois de Roberto. Além disso, há uma nota interessante sobre teatro e sobre procedimento artístico no capítulo 25. Nelson relaciona o teatro e a morte do irmão:

¹²¹ Cap. 22, p.86.

¹²² Cap. 24, p.90-1.

De repente, descobri o teatro. Fui ver, com uns outros, um *vaudeville*. Durante os três atos, houve, ali, uma loucura de gargalhadas. Só um espectador não ria: - eu. Depois da morte de Roberto, aprendera a quase não rir; o meu próprio riso me feria e envergonhava. E, no teatro, para não rir, eu comecei a pensar em Roberto e na nudez violada da autópsia. Mas, no segundo ato, eu já achava que ninguém deve rir no teatro. Liguei as duas coisas: - teatro e martírio, teatro e desespero.¹²³

d) fome

“Era a casa dos mortos. Casa dos mortos”.¹²⁴

A partir da morte do pai, e do empastelamento da *Crítica* pela polícia de Vargas, Nelson e os irmãos não conseguem emprego em jornal algum. Este é o eixo da fome que cobre os capítulos 28 a 33 (o período da fome total); e, entre os capítulos 34 e 39, o tema é a tuberculose, (o período da fome parcial), mas é possível considerar a tuberculose, a partir da reflexão de Nelson, a extensão inseparável da fome:

Se me perguntassem por que fiquei doente, diria apenas: - fome. Claro que entendo por fome a soma de todas as renúncias e de todas as privações. Não tinha roupa ou só tinha um terno; não tinha meias e só um par de sapatos; trabalhava demais e quase não dormia; e quantas vezes almocei uma média e não jantei nada? Tudo isso era a minha fome e tudo isso foi a minha tuberculose.¹²⁵

Neste eixo, Nelson reflete muito sobre a natureza da fome e do desejo. Para ele a fome é casta, ao passo que não ‘há doença mais erótica que a tuberculose’.¹²⁶ A fome despotencializa o homem para sentimentos fortes: ‘Eis a verdade: - a fome varre, a fome raspa qualquer sentimento forte. O ódio exige boa alimentação e repito: - para odiar, o sujeito precisa de um sanduíche, pelo menos um sanduíche’.¹²⁷ Eis um exemplo da castidade da fome, relatada por Nelson: ‘Durante a fome total, não desejei ninguém. Não pensava em mulher. De vez em quando, procuro me lembrar se, naquela

¹²³ Cap. 25, p.95.

¹²⁴ Cap. 36, p.128.

¹²⁵ Cap. 34, p. 122.

¹²⁶ Cap. 35, p. 124.

¹²⁷ Cap. 30, p. 110.

fase, em algum momento daquela fase, quis alguma mulher. Não me lembro de nenhuma figura feminina, nenhuma, nenhuma. Só me lembro da minha castidade”.¹²⁸

Na segunda parte do eixo, Nelson Rodrigues narra a ida para o sanatorinho, o sanatório para tuberculosos em Campos do Jordão. Foi lá que Nelson descobriu o caráter erótico da tuberculose. O episódio em que Nelson narra o amor entre a égua e o cavalo despertando o desejo dos doentes é realmente triste e, ao mesmo tempo, engraçado. Esta é a tônica, aliás, de muitas passagens do livro:

Ah, o desejo era triste no Sanatorinho.

Eu estava lá havia um mês, um mês e pouco, quando apareceu uma égua em nosso mato. Lindo, lindo animal. (...) Até que, uma tarde, aparece no mesmo terreno um cavalo. Era o casal. Por certo, o recém-chegado não era bonito, nem elástico, nem escultural como a companheira. Mais vira-lata do que árabe. Tinha um russo manchado e as orelhas humilhadíssimas.

Já tocara o repouso absoluto. Duas e tanto da tarde. E todos os doentes, inclusive os febris, apinhavam as janelas. Fui um dos que subiram na cama e espiaram a cena. O cavalo rondava, grave e triste, a companheira. Entre os dois, uma distância de uns dez metros. Os doentes esperaram cinco, dez, quinze minutos. Um de nós gritava: - “Vai, seu bo bo!”. Outro esbravejava: - “Não quer nada!”. Houve um momento em que o animal se afastou. Rompeu um desespero no Sanatorinho.

Ele está longe, olhando para o fundo da tarde. Até que, de repente, volta. O sanatório, em peso, deixa de respirar. Ardiam em todas as janelas, as fomes de sexo. O desejo anônimo e geral também pastava. Ninguém dizia nada. Um internado, que ia morrer dois dias depois, agarrava-se ao vidro, na dispnéia pré-agônica. Não sei quanto tempo passamos, ali, com as sacadas debruçadas sobre aquele amor. Depois, ainda olhamos o cavalo que se retirava, levando a tristeza grave da posse acrobática. Os doentes saíram das janelas, num desesperada euforia. Só o baiano da toracoplastia teve uma prodigiosa crise de choro. Soluçava: - “Vou descer para Salvador. Vou matar minha mulher”. Ninguém disse nada. O sonho subia de nossas entranhas como uma golfada.¹²⁹

Foi no Sanatorinho também que Nelson Rodrigues aprendeu “a olhar fundo da nossa brutal e indefesa fragilidade. Ninguém é forte. Essa vontade de ser chorado geme em nós”.¹³⁰ Foi com a morte de Simão, o assassino, e de seu irmão Joffre, que Nelson descobriu esta vontade: “Eu me lembro de meu irmão Joffre. Tempos depois, ele estaria morrendo em Correias, no sanatório de lá. Disse, no fundo do seu delírio: -

¹²⁸ Cap.32, p. 117.

¹²⁹ Cap.36, p. 129-30.

¹³⁰ Cap. 38, p. 135.

‘Quero morrer em casa’. É o que o Simão queria, o que todos querem”.¹³¹ Concomitantemente à narração da fome, Nelson (corajosamente) narra nestes capítulos a sua relação com Roberto Marinho. Primeiro, de ressentimento e inveja; depois de gratidão. O diretor de *O globo* está entre os ‘personagens principais’ deste eixo. E assim Nelson termina o eixo da fome:

Na manhã seguinte ao enterro do Simão, o diretor de *O globo* deixara de ser a ‘besta do Roberto’, o ‘cretino do Roberto’. Ainda hoje, há quem o chame de pulha, de canalha. E eu o vejo inclinar-se para meu irmão Paulo com tanto amor. E comigo? Passei três anos sem trabalhar. Ele me deu cada tostão do meu tratamento. No segundo ano, eu já estava bom. Mas meu irmão Joffre caiu doente. Joffre era amado por mim como um filho. Quis acompanhá-lo. Roberto Marinho me disse: - ‘Vai, vai’. Passei sete meses, em Correias, ao lado de Joffre. Só desci quando ele morreu. E Roberto Marinho solidário, momento a momento. E quando, muito mais tarde, passou para Paulinho as suas ações, sai do seu gabinete arrasado. Lembro-me de que alguém, que vinha passando, quis vir comigo. Eu disse: ‘Vou ali um instantinho’. Fui chorar no mictório.¹³²

e) pausa em dois capítulos

‘E pensei então, por outras palavras: quem nunca morreu com o ser amado, não sabe o que é amor e é um impotente da alma’.¹³³

Os capítulos 40 e 41 constituem uma espécie de primeira ruptura, ou pausa, na fluidez da escolha dos capítulos. Cada qual trata de um assunto diferente. O 40 é de retorno à infância e o 41, é uma fremente homenagem de Nelson Rodrigues, a seu pai, o jornalista Mário Rodrigues:

Ora, meu pai é, na minha vida, uma figura obsessiva. Eu não seria o que sou, não teria escrito uma frase, uma linha, uma peça, se não fosse o seu filho. Estou todo embebido de sua violência e sua fragilidade. Ainda agora, eu o vejo, doente, na cama, com a face escavada pela agonia. Eu me lembro de sua última noite. Da esquina, já se ouvia a sua dispnéia.

¹³¹ Cap. 38, p. 135.

¹³² Cap. 39, p. 141.

¹³³ Cap. 40, p. 144.

Morreu há 37 anos. Eu direi tanto tempo depois: - Mário Rodrigues foi o maior jornalista brasileiro de todos os tempos. Desde os sete anos, eu lia os seus artigos e me crispava de beleza. Ainda hoje, eu os releio: e eles preservam, através das gerações, o verbo fremente de justiça e procela. E, no entanto, ninguém fala de Mário Rodrigues. Nas histórias jornalísticas, o seu nome não aparece. Há um silêncio e repito: - um vil silêncio.
Eu diria que o silêncio iníquo é também a glória. ¹³⁴

O tema da morte não lhes escapa. O primeiro dos capítulos termina com um elogio ao pacto de morte citado na epígrafe desta parte e no último, Nelson, além de fazer uma homenagem póstuma, relata a sua fantasia infantil sobre a morte do pai: ‘Nas minhas fantasias infantis, eu imaginava as ruas, as esquinas dizendo: - ‘Mataram Mário Rodrigues!’. E meu pai teria um enterro como nunca se viu no Rio de Janeiro. Quando passasse o carro de penacho o povo havia de chorar em cima do meio-fio”. ¹³⁵

f) teatro

‘Se eu morresse naqueles dias, alguém poderia gravar no meu túmulo: - ‘Aqui jaz Nelson Rodrigues, assassinado por um artigo de Manuel Bandeira’.” ¹³⁶

O eixo do teatro está dividido em duas partes e já foi apresentado no capítulo 2 da presente dissertação. A primeira parte compreende os capítulos 42 a 49, e a segunda, os capítulos 62 a 65. Na primeira, Nelson narra a busca pelo sucesso, o encontro com ele, e a perda logo em seguida. Na segunda parte aprofunda a perda do sucesso. E fala de duas das peças que compõe o teatro desagradável: *Álbum de família* e *Anjo Negro*. A análise desta última configura o último capítulo que Nelson Rodrigues trata de teatro. A posição de Nelson Rodrigues em relação à peça e ao racismo é curiosa para um reacionário, porque coaduna com denúncia e luta de boa parte dos movimentos negros atuais. Ele põe o dedo na ferida: “A ‘democracia racial’

¹³⁴ Cap. 41, p. 145-46.

¹³⁵ Cap. 41, p. 147.

¹³⁶ Cap. 46, p. 162.

que nós fingimos é a mais cínica, a mais cruel das mistificações”¹³⁷, e sem meios-termos, discorda do seu amigo, Gilberto Freyre:

Quase posso dizer que *Anjo Negro* nasceu comigo. Eu não sabia ler, nem escrever e já percebera uma verdade que até hoje escapa a Gilberto Freyre: - não gostamos de negro. Nada mais límpido, nítido, inequívoco, do que o nosso racismo. E como é humilhante a relação entre brancos e negros. Os brancos não gostam dos negros; e o pior é que os negros não reagem. Vejam bem: - não reagem.¹³⁸

Nelson Rodrigues queria em sua peça, como personagem principal, o ator e militante da causa negra, Abdias do Nascimento, mas a comissão do teatro Municipal não permitiu um ator negro:

Fui conversar com a comissão do teatro. Sinto que os seus membros reagem. Um deles quer saber: “Naturalmente, o Ismael não será um preto”. Não entendo: - “Como?”. Um outro foi mais claro: - “Escuta, Nelson. Não é interessante um negro no Municipal. Não fica bem”. Digo: - “Mas o personagem é negro”. Toda a comissão se entreolha. Um dos seus componentes, amassando a brasa do cigarro no cinzeiro, fala pelos outros: - “Faz o seguinte: - põe um branco pintado”.¹³⁹

A primeira parte do eixo teatro é o lugar de *A menina sem estrela* que Nelson menos fala diretamente de morte. Nos capítulos 43, 45, 47, 48 e 49 não há citação direta da morte, mas há, em seu lugar a confissão da procura humilhante pelo elogio no 43, a confissão de inveja e a torpeza no 45, o martírio no 47, a irrealidade no 48 e a hemoptise no 49. Nos outros capítulos que completam a parte, novamente há a busca do elogio em primeiro plano, no entanto voltam a aparecer referências sobre a morte, mas não da mesma maneira que no eixo da infância.

Entre os capítulos do eixo teatro, o 65 é o que trata do tema da morte de forma mais direta. O capítulo é uma reflexão sobre a morte como posteridade artística. Nos capítulos 63 e 65 não há qualquer referência à morte, há em seu lugar, respectivamente, a confissão de um ressentimento mal curado e vingativo, e a solidão após a perda dos admiradores. Isso não significa, porém, que o teatro de Nelson não

¹³⁷ Cap. 66, p. 225.

¹³⁸ Cap. 66, p. 225.

¹³⁹ Cap. 66, p. 227.

trate da morte, ao contrário: “Todos os meus textos dramáticos são uma meditação sobre o amor e sobre a morte”.¹⁴⁰ Além disso, já foi citado anteriormente que Nelson, depois da morte de Roberto Rodrigues, ligou o teatro ao martírio e ao desespero.

g) primeira experiência sexual

“Assim aprendi que o homem começa a morrer na sua primeira experiência sexual”.¹⁴¹

O eixo do sexo, ou da primeira experiência sexual, é composto dos capítulos 50 a 56. O capítulo 50 começa com uma referência dada no final do capítulo 49: o retorno da tuberculose após o encontro com o sucesso a partir de *Vestido de noiva*. Mas Nelson Rodrigues dedica apenas o primeiro parágrafo à doença. No segundo parágrafo continua: “Mas não falarei, hoje, da minha visita ao tisiólogo famoso. No momento, o que me interessa é contar a minha primeira experiência sexual. Desde que comecei as memórias, penso, e de uma maneira obsessiva: - ‘Preciso contar a minha experiência sexual’.”¹⁴² E as confissões deste eixo são as mais corajosas do livro.

Todos os sete capítulos versam sobre esta experiência e a conclusão de Nelson Rodrigues, no capítulo 56, é a epígrafe deste eixo. São capítulos literalmente extraordinários, sobretudo, considerando que o jornal era o lugar público para a suas confissões.

Até que, um dia, entro, na redação, de calças compridas. Estava de roupa nova, chegada do alfaiate. Foi um sucesso. Alguém bateu nas costas: - “Agora sim. Você está vestido como um homem”. Andei algum tempo na redação, falei com um, com outro; e, por fim, disse: - “Vou ao cinema”. Não era cinema; eu ia, pela primeira vez, ao Manguê. Desejo nenhum, não era desejo. Eu procurava o amor.¹⁴³

Embora em muitos capítulos haja uma divisão nítida, uma cisão de base (mesmo que nem sempre explicitamente colocada) no homem rodrigueano, nestes

¹⁴⁰ Cap. 22, p. 84.

¹⁴¹ Cap. 56, p. 197.

¹⁴² Cap. 50, p. 176.

¹⁴³ Cap. 50, p. 178.

capítulos esta cisão é mais evidente, justamente porque são capítulos que tratam (diretamente) de amor e sexo. A maneira como Nelson trata o desejo parece ser o lugar no qual é mais fácil observar esta dualidade conservadora. Nelson intuiu que a dimensão humana apresenta ao menos duas faces, a transcendente e a ordinária. E, qualquer homem, inclusive ele próprio quando se analisa para ser reconhecido como homem deve ser pensado nestas duas instâncias¹⁴⁴.

Fui dormir com a sensação de que um pouco de mim morrera no Mangue. Deixara de ser eu mesmo e começava a ser um outro. Pensei em Sônia e Raskolnikov; nenhuma voluptuosidade entre eles; até o fim do *Crime e castigo* os dois não têm um movimento erótico. E, como Sônia não beijava nenhum homem na boca, era a prostituta jamais possuída. Não voltar ao Mangue, nunca mais. (...)
No dia seguinte, vou cedo para a redação. (...)
Naquele momento, resolvi que, na próxima vez, diria: - “Não aceitou o meu dinheiro. Faz de graça comigo”. E, ao mesmo tempo que falava, gesticulava, eu era um observador de mim mesmo. Não me reconhecia nas minhas palavras e nas minhas gargalhadas. Era como se outro falasse e risse por mim. E, pensava, com desesperada volúpia, nas irmãs do repórter e no seu banho encantado. Se alguém me visse, havia de pensar: - “Eis um jovem pulha”. Mas sofria, eis a verdade, eu sofria.¹⁴⁵

Divisão, mais ou menos, retratada simbolicamente entre o teatro e o jornal que perpassa toda a sua obra. Muito cedo, antes mesmo do encontro entre Nelson e o teatro, a inquietação intelectual do jornalista pode ser interpretada como uma predisposição em deixar o vulgar, o rasteiro da crônica policial e esportiva em direção ao sublime do reconhecimento artístico. Mesmo que esse sublime seja interpretado não como algo metafísico, mas como reconhecimento no circuito intelectual do seu tempo. Ao mesmo tempo, porém, e esta é uma das riquezas de sua obra, o “vulgar” do jornal, nem simbolicamente, nem objetivamente é por Nelson abandonado. Ele personifica, neste ponto, a complexidade do bom escritor moderno que transita em discursos opostos e os transforma em complementares, ao incorporar matizes de ambos.

Nelson Rodrigues separa para um lado, o sexo e para outro, o amor. Sua ida para o Mangue é a história de um menino (encravado no adolescente) a procura de

¹⁴⁴ Este é o mote para análise de: FACINA, A. **Santos e canalhas**: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

¹⁴⁵ Cap.56, p. 196-7.

amor, e de um adolescente a procura de sexo. Mas é uma história melancólica porque Nelson sabe que não é possível encontrar amor lá. Talvez nenhum lugar seja o lugar do amor, deste amor idealizado de Nelson, sem sexo nem corpo, apenas com alma, com transcendência. No limite, para Nelson, nem mesmo o amor é o lugar do amor. Não há, no fundo, amor sublime.

h) jornal

“Antes de prosseguir, porém, devo explicar que justaponho, de propósito, as minhas experiências de Mangue e da reportagem policial”.¹⁴⁶

Entre os capítulos 57 e 61, há o eixo da imprensa. Este eixo, porém, não é tão nítido como o da infância ou o da fome. Em primeiro lugar porque, encravado na vida de Nelson, o jornal transita por todas as partes do livro, em maior ou menor grau. E, principalmente, porque há nestes capítulos a fascinação pelo pacto de morte: “Havia, porém, um acontecimento policial que me fascinava mais que os outros: - o pacto de morte.”¹⁴⁷ Portanto, embora sobre imprensa, estes capítulos são também (ou principalmente) reflexões sobre o amor e o sexo, - assim como os capítulos que compõe o eixo anterior.

Pode-se considerar que apenas o último capítulo, 61, é efetivamente sobre imprensa, e é o único no qual não há qualquer referência à morte. Este capítulo é uma comparação entre a imprensa antiga e a nova. Na antiga, “o diretor de jornal era tudo e o resto paisagem”,¹⁴⁸ enquanto que, “em nossos dias, todos mandam num jornal, inclusive o diretor”.¹⁴⁹ Nelson Rodrigues reflete no último eixo do livro, nos capítulos 71, 75 e 79, especialmente o primeiro, novamente sobre o tema da imprensa. Curioso que, em qualquer parte do livro em que Nelson reflita sobre a imprensa, há, quase sempre, uma comparação entre o jornalismo antigo e o novo.

¹⁴⁶ Cap. 58, p. 201.

¹⁴⁷ Cap. 57, p. 199.

¹⁴⁸ Cap. 61, p. 210.

¹⁴⁹ Id.

No capítulo 57, Nelson relata que ele e a equipe do jornal foram cobrir o pacto de morte de um jovem casal de noivos no subúrbio do Rio. E, no capítulo 58, ele explica porque anteriormente, no capítulo 54, justapôs a iniciação sexual (no Mangue) e a jornalística (a nota de atropelamento): “Umás e outras me ensinaram muito e, eu quase dizia, me ensinaram tudo; e, mais tarde, iam influir em todo o meu teatro.”¹⁵⁰ A base da reflexão é a mesma do eixo da primeira experiência sexual: a divisão, a incompatibilidade entre amor e sexo. No capítulo 59, Nelson relata um episódio de uma adúltera que trai sem amor:

Puxa o revólver e faz saltar, à bala, a fechadura. Em seguida, invade o quarto. O amante se enfiou debaixo da cama. Mas a adúltera, mais ágil, mais elástica, mais acrobática, quase alada, teve tempo de se atirar do alto do terceiro andar. Por aí se vê que ela pecava por sexo e não por amor. O sexo corre e sobrevive. E se fosse amor, ela se deixaria varar de balas como uma santa; e morreria agradecida.¹⁵¹

E, no capítulo 60, Nelson Rodrigues relata um caso no qual trabalhou em seu primeiro ano de repórter. Uma jovem que traía por amor:

Era agora a mulher de um homem só. Amava. E porque era amor, houve ódio do marido, da sogra, dos cunhados. O ser amado era já um senhor, grisalho e triste. E, então, a sogra passou a telefonar; e dizia-lhe palavrões. E, uma noite, estava sentada diante do espelho, pondo papelotes no cabelo. Súbito, o marido puxa o revólver. Ela não fugiu, nem gritou. Nenhum medo. Ainda o desafiou: - “Atira”. O outro puxou o gatilho três vezes. A menina crispou-se por um momento. Depois, a cabeça tombou; e quando os outros entraram, ela estava quieta na sua morte, pendida de sonho.¹⁵²

¹⁵⁰ Cap. 58, p. 201-02.

¹⁵¹ Cap. 59, p. 206.

¹⁵² Cap. 60, p. 209.

i) preparatório para as *Confissões*

‘E, realmente, a caveira era a máscara de toda uma cidade. Ainda hoje, pensando na minha infância, me pergunto se não será a morte a paixão mais sentida do brasileiro’¹⁵³

‘O que nós chamamos infância é a soma de nossas descobertas’.¹⁵⁴

A partir do capítulo 67 até o final do livro há uma mudança substancial em *A menina sem estrela*. Trata-se de uma mudança no modo como Nelson Rodrigues constrói a seqüência dos seus temas. O único exemplo anterior no livro são os capítulos 40, do concurso de redação na infância e o 41, a homenagem ao pai; situados entre o eixo da fome e o eixo do teatro. Antes, cada tema ocupava no mínimo cinco capítulos. A partir do 67 não mais, cada capítulo é independente. Assim, fica difícil nomear este último eixo.

A única exceção são os dois últimos. O capítulo 79 começa com uma reflexão sobre a imprensa antiga: o elenco de visitantes estranhos que povoava a redação daquela época. Deste elenco, Nelson destaca uma figura obrigatória, o canalha. E lembra que um desses canalhas do jornal foi um que, com euforia cruel, lhe avisou que seu pai estava mal. A partir daí, Nelson narra, ou melhor, anuncia a agonia do pai, que será narrada no próximo capítulo. Há no capítulo 79 uma das mais belas reflexões de Nelson sobre a morte (a epígrafe da dissertação). O último capítulo, o 80, é, ao mesmo tempo, uma narração sobre a agonia do pai e a confissão de sua culpa por ter sono e fome no momento em que deveria ficar na cabeceira do enfermo. Há, de fato, uma interrupção abrupta no capítulo, como se Nelson estivesse preparando a continuação, em mais capítulos (possivelmente como no eixo dedicado à morte de Roberto), que não pode ser realizada em função da saída de Nelson do jornal.

Nelson Rodrigues não anuncia no capítulo 67 que a partir dali os capítulos serão mais independentes, no entanto, anuncia uma característica original de suas

¹⁵³ Cap. 70, p. 239.

¹⁵⁴ Cap. 76, p. 260.

memórias e que é utilizada no mesmo capítulo: a história da véspera. Assim, ele começa o último eixo:

Como é antigo o passado recente! – eis a exclamação que não me farto de repetir. E, realmente, como a melindrosa de 1929 é anterior a Sarah Bernhardt. Como o Ford de bigode é mais velho do que a charrete de *Ben-Hur*. Aí esta o óbvio que ninguém enxerga. E, no entanto, qualquer memorialista tem escrúpulo de fazer a história da véspera. Meu Deus, o que aconteceu ontem ou, menos do que ontem, o que aconteceu há quinze minutos pertence tanto ao passado defunto como a primeira audição do ‘Danúbio azul’.

Bem. Fiz este breve reparo para referir uma dura experiência que acabo de sofrer, na carne e na alma. Foi sexta-feira e, portanto, há 72 horas. Saímos os dois casais. (...) Eis o nosso destino: Bruni-Copacabana, íamos ver *Terra em transe*, de Glauber Rocha.¹⁵⁵

Depois, o capítulo todo é o relato da ida ao cinema e uma reflexão sobre a arte, apoiada sobre o cinema de Glauber: ‘Pois Glauber Rocha nos dera um vômito triunfal. *Os sertões*, de Euclides, também foi o Brasil vomitado. E qualquer obra de arte, para ter sentido no Brasil, precisa ser esta golfada hedionda’.¹⁵⁶ O capítulo 67 é, também, o primeiro no qual há, entre parênteses, uma crítica direta ao marxismo. Entendendo-se por “direta”, o estilo irônico e mordaz de Nelson Rodrigues:

Na própria tarde de sexta-feira, perguntei a um conhecido: - ‘Bom o filme?’’. E o sujeito, que é um legionário da esquerda idiota, respondeu: - ‘Fascista’. Insisti: - ‘Rapaz, não perguntei se era fascista. Perguntei se era bom’.

(Singular geração esta que anda por aí. Imaginem rapazes e raparigas – digamos ‘raparigas’, como Júlio Diniz – que se fingem mais imbecis do que são. E assim despontam nas esquerdas brasileiras um tipo único, inédito, empolgante, de cretino. É o débil mental por simples pose ideológica; e o sujeito se põe a babar na gravata, achando que só assim serve ao socialismo.)¹⁵⁷

O capítulo 68 é uma reflexão sobre a natureza da amizade, ou melhor, sobre a impossibilidade da amizade. É o capítulo no qual Nelson narra a sua inimizade com o

¹⁵⁵ Cap. 67, p. 228.

¹⁵⁶ Cap. 67, p. 230.

¹⁵⁷ Cap. 67, p. 228.

dr. Alceu Amoroso Lima: “Não disse nada. E assim os dois, ele, um puro, eu, um obscuro, perdemos cada qual um amigo maravilhoso”.¹⁵⁸

O início do capítulo 69 é similar ao início do 67: o anúncio da inclusão de um fato da véspera nas memórias. A partir do almoço com Otto Lara Resende, Nelson reflete sobre o desenvolvimento - “O desenvolvimento não é a solução”,¹⁵⁹ “o desenvolvimento humaniza a máquina e maquiniza o homem”.¹⁶⁰ E, reflete sobre o Brasil: “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 pode um povo viver, e sobreviver, sem piada?”¹⁶¹

Outro capítulo deste último eixo similar ao 67, 68 e 69 é o 73. Neste capítulo, Nelson Rodrigues critica o socialismo, fazendo blague com o Vianinha, o ícone da geração brasileira dos “falsos cretinos”:

Imagino que o leitor há de estar fazendo a impaciente pergunta: - por que “falsos cretinos”? Porque não o são, assim como os Vencidos da Vida também não o eram. Pode haver, aqui e ali, um ou outro caso de debilidade mental cristalina. A maioria, porém, se o quisesse, teria talento, teria imaginação, teria originalidade, teria uma enorme potência criadora. Mas sacrifica todas essas virtudes nobres em uma pose política, socialista, marxista ou que outro nome tenha.¹⁶²

Todo o modo de operação destas últimas 14 crônicas do livro parecem anunciar o modo como Nelson escreveria as crônicas na coluna *Confissões* do Jornal *O globo*, a partir de novembro de 1967. Cabe lembrar que a coluna *Confissões* é herdeira da coluna *Memórias*, pois foi o sucesso da última que alavancou o retorno de Nelson ao jornal de Roberto Marinho. E o nome é uma clara referência, pois *Memórias* não poderia ser novamente utilizado.

Nas *Confissões* não há, senão esporadicamente, temas que se alonguem por muito tempo e o memorialismo da véspera é o habitual. A crítica ao marxismo, tema central das *Confissões*, é freqüente nos três livros dela derivados (*O óbvio*, *A cabra* e

¹⁵⁸ Cap. 68, p. 234.

¹⁵⁹ Cap. 69, p. 236.

¹⁶⁰ Id.

¹⁶¹ Cap. 69, p. 235-6.

¹⁶² Cap. 73, p. 250-1.

O reacionário), só começa aparecer no último eixo de *A menina sem estrela*. Diretamente, está presente apenas nos capítulos 67 e 73, acima descritos, além de indiretamente no capítulo 61, no qual Nelson diz que o atual diretor de jornal não manda nada e exemplifica, contando que o Dr. Britto, do *Jornal do Brasil*, não conseguiu publicar um artigo anticomunista de um anunciante. Outra referência das esquerdas na época, o dr. Alceu, muitas vezes chamado por Nelson de Tristão de Athayde, é criticado no livro, não abertamente por suas posições políticas, mas por se posicionar a favor da censura de alguma das peças de Nelson Rodrigues. E, d. Hélder Câmara, outro ícone da esquerda, não é sequer citado em *A menina sem estrela*, ao passo que, das *Confissões*, seria possível fazer uma antologia de crônicas com críticas ácidas ao marxismo com d. Hélder como protagonista.

Mas a guinada em direção à politização das crônicas de Nelson Rodrigues nas *Confissões* não faz da coluna e, dos livros que ela legou, o oposto de *A menina sem estrela*. Ao contrário. A coluna é herdeira de *A menina sem estrela* não só porque surgiu do livro, mas principalmente porque o exercício confessional, o memorialismo da véspera foi aprendido por Nelson com a construção de *A menina sem estrela*.

Há, por fim, de relevante neste último eixo – o eixo de preparação para as *Confissões* – certa reflexão sobre a figura do canalha (em três crônicas) a partir de lembranças da infância. Além disso, há duas crônicas que repetem o modo de operação da crônica 41. Se a crônica 41 é uma homenagem ao pai, a crônica 72 é uma homenagem ao irmão Mário Filho e a crônica 74 é uma homenagem ao português Zé Gonçalves, maquinista do Municipal, que morreu para salvar os filhos de Nelson: “José Gonçalves dos Santos. Outro dia, falando dos meus amigos eu o esqueci. ‘Meu amigo’, posso dizer agora, tardiamente. Mas que fosse inimigo. Morreu para salvar meus filhos. Vão enterrá-lo hoje. Será sempre amado por mim”.¹⁶³

A menina sem estrela é um livro que se caracteriza pela presença obsessiva da morte e da infância, e também pela relação entre elas. Esta é a razão para que, no

¹⁶³ Cap. 74, p. 255.

próximo capítulo, a análise seja aprofundada a partir destes temas, tendo como balizador o conceito de experiência.

3.2 EXPERIÊNCIA E MORTE EM A MENINA SEM ESTRELA

O conceito de experiência do pensador alemão Walter Benjamin (1892-1940) anteriormente circulou por esta dissertação na voz dos ensaístas Davi Arrigucci Jr. e Luis Augusto Fischer. Naquele capítulo, o objetivo foi apresentar idéias de um estudioso da crônica, Arrigucci, e de um estudioso de Nelson Rodrigues, Fischer, para debater e apontar a inserção (genérica) da crônica rodrigueana e (específica) de *A menina sem estrela* na tradição da crônica brasileira. No presente capítulo, o debate iniciado e o conceito de experiência serão aprofundados com o foco em *A menina sem estrela*.

O conceito de experiência (*Erfahrung*) que atravessa toda a obra do pensador alemão e é central em seu pensamento, parece exemplar para a compreensão da opção metodológica de Benjamin. Por dois motivos: é fragmentário e se insere dentro de uma linha temporal em sua obra. Segundo Gagnebin, o conceito está presente desde os textos da juventude: *Experiência*, de 1913 e *Sobre o programa da filosofia vindoura*, 1918, passando pelos essenciais *Experiência e pobreza*, de 1933, *O narrador*, 1936 e *Sobre alguns temas em Baudelaire*, 1938, até as teses do derradeiro *Sobre o conceito da História*, de 1940.¹⁶⁴

Não há nenhuma definição sistemática (completa) do conceito de experiência na obra de Walter Benjamin e, ao mesmo tempo, os fragmentos formam um mosaico mais ou menos fiel do que ele pretende transmitir com o conceito. Benjamin é contrário às definições totalizantes e definitivas. Para Benjamin, não interessa um conceito fechado, ele deve estar aberto no tempo que passou e para o tempo que virá. Com isso, a fragmentação é inevitável, e em grau maior ou menor, típica de sua obra. Por outro lado, a interrupção e o fragmentário não significam, necessariamente, segundo Bianchi, inconclusão ou imaturidade, pois as conexões conceituais, na obra de Benjamin estão implícitas, as definições ocultas, as explicações subentendidas. A fragmentação consiste em uma “resposta” biográfica e uma opção metodológica.

¹⁶⁴ GAGNEBIN, J.M. *Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta*. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras escolhidas, volume 1) p.8-9.

Resposta forjada nas interrupções e na fragmentação existente ao longo de sua vida e opção metodológica, por se remeter à fragmentariedade do real e à diversidade de suas fontes inspiradoras – que vão da teologia judaica ao marxismo – e a sua convicção de que a atividade do materialista histórico deveria explodir o *continuum da história*¹⁶⁵.

Walter Benjamin não aparta, portanto, a sua biografia e a sua produção intelectual. Por sua natureza, o conceito de experiência é desta característica benjaminiana um exemplo radical, justamente porque Benjamin reflete, conceitualiza, ordena (à sua peculiar maneira) como filósofo, mas também transmite (ou tenta transmitir) ao seu leitor a sua experiência como narrador.

Consideradas as dificuldades inevitáveis de um conceito que prima não pela definição sistematizada, mas pela fragmentariedade, cabe formular uma pergunta: Por que, então, recorrer ao conceito de experiência em Walter Benjamin, para análise de *A menina sem estrela*? Por dois motivos:

a) em primeiro lugar, o conceito de experiência em Walter Benjamin contém duas características que não raro aparecem em *A menina sem estrela*: um aspecto relacionado à morte e outro, relacionado à temporalidade e à memória. E mais do que isso. A morte e a temporalidade estão relacionadas, tanto na teoria de Benjamin, quanto nesta obra de Nelson Rodrigues.

b) segundo Gagnebin, “a experiência transmitida pelo relato deve ser comum ao narrador e ao ouvinte.”¹⁶⁶ Isto implica, no caso específico da crônica brasileira, em uma reflexão pertinente: como Nelson Rodrigues, no meio da primazia da informação por excelência, conquista o seu leitor?

Para os propósitos da presente dissertação, serão suficientes apenas três dos seis textos que Walter Benjamin dedicou diretamente ao tema da experiência:

¹⁶⁵ BIANCHI, Álvaro. *Sobre alguns temas em Walter Benjamin* Texto disponível na internet: <http://paginas.terra.com.br/educacao/politikon/Benjamin%20Temas.pdf> – Caderno da UniABC de História, 1 (10), 1999. p. 2.

¹⁶⁶ GAGNEBIN, **Walter Benjamin ou a história aberta**, p. 10.

*Experiência e pobreza, O narrador e Sobre alguns temas em Baudelaire.*¹⁶⁷ Tentar-se-á apresentá-los de forma sucinta, com enfoque nos aspectos coadunantes com o presente estudo, já inserindo discussões sobre *A menina sem estrela*.

A gradativa modificação na estrutura da experiência humana é indissociável da alteração nos modos de produção do trabalho e é, para Walter Benjamin, observável principalmente na forma mutável com que o homem narra a sua própria história.

No processo gradativo de modificações na estrutura do trabalho e na história do homem, Benjamin destaca três momentos significativos para a mudança da estrutura da experiência. O primeiro grande indício, apontado em *O narrador*, é o momento da consolidação da burguesia e o surgimento da imprensa. O segundo momento, analisado em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, pode ser condensado no século XIX, o século em que o modo de produção capitalista, apoiado na técnica, subjuga definitivamente o modo de produção artesanal e no qual (em razão das necessidades do capitalismo) se configura o surgimento das grandes cidades. Por fim, a grande última mudança na estrutura da experiência é primeira guerra mundial, analisada em *Experiência e pobreza* e referida também em *O narrador*.

As reflexões de Benjamin caminham nos três textos para um mesmo sentido: a inserção do homem na coletividade perde espaço para o individualismo burguês e capitalista. Segundo Gagnebin, nos textos fundamentais dos anos 30, Benjamin retoma a questão da ‘Experiência’, demonstrando o enfraquecimento da ‘*Erfahrung*’ no mundo capitalista moderno em detrimento de outro conceito, a ‘*Erlebnis*’, experiência vivida, característica do indivíduo solitário.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Em minha monografia de especialização percorri, a partir da indicação de Gagnebin, todos os textos de Walter Benjamin sobre o conceito de experiência. ROBERT, M. **O conceito de experiência na obra de Walter Benjamin**. Curitiba, 2005. 45 f. Monografia (Especialização em Filosofia e Psicanálise) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

¹⁶⁸ GAGNEBIN, **Walter Benjamin ou a história aberta**, p. 9.

3.2.1 Nelson Rodrigues narrador

Experiência, *erfahrung* e vivência, *erlebnis* são conceitos forjados a partir de experiências opostas. É da decadência da primeira que Benjamin fala em *O narrador* e sobre esta experiência que Arrigucci fundamentou o seu ensaio sobre Rubem Braga. Assim, no começo de *O narrador*, Benjamin aponta a primeira característica fundamental da *erfahrung*, a potencialidade narrativa e transmissiva, condição para inserir o narrador e o ouvinte na mesma comunidade discursiva, pois, sem ela, não há experiência, há vivência:

A arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo.¹⁶⁹

Neste ponto, e só nele, a equação de Walter Benjamin é simples: a experiência e a narrativa dialogam como elementos diretamente proporcionais na fórmula benjaminiana. A narrativa para Benjamin é “uma forma artesanal de comunicação.”¹⁷⁰ Comunicação porque “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros e incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.”¹⁷¹ Artesanal porque a relação entre o narrador e a sua matéria, a vida humana, se estabelece com a transformação da matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – em um produto sólido, útil e único”.¹⁷²

Arrigucci observou, na crônica de Rubem Braga, a transmissão de uma experiência e focou também em sua análise a característica, apontada por Walter Benjamin, do elo da experiência com a tradição oral (amalgamada com a transmissão),

¹⁶⁹ BENJAMIN, W. *O narrador*: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras escolhidas, volume 1) p.197-8.

¹⁷⁰ BENJAMIN, W. **O narrador**. p. 205.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 201.

¹⁷² *Ibid.*, p.221.

para concluir que Braga é um narrador: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”.¹⁷³

Além da oralidade, Arrigucci encontrou na crônica de Rubem Braga o intercâmbio dos dois protótipos (representantes arcaicos) de quem tem algo para contar, para narrar: o camponês sedentário e o marinheiro viajante. Sobre os representantes arcaicos e o elo que os liga, Benjamin explica:

A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. ‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores. (...) No entanto essas duas famílias constituem apenas tipos fundamentais. A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos. O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração. O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres na arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema cooperativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário.¹⁷⁴

O marinheiro e o camponês compõem, ou exemplificam, os dois eixos sobre os quais se apóia a experiência para Benjamin. O horizontal, que pressupõe o intercâmbio coletivo, e o eixo vertical, que pressupõe a atualização do saber do passado. É o intercâmbio do espaço com o tempo. Ou do tempo com o espaço, sem hierarquia.

Nelson Rodrigues, em todas as suas crônicas, e, especialmente em *A menina sem estrela*, também trabalha sobre os dois eixos. Mas de uma forma singular. Ele tem

¹⁷³ Ibid., p.198.

¹⁷⁴ Ibid., p.198-9.

algo do camponês sedentário, um dos arquétipos do narrador. E, por esta razão, constantemente ele evoca o seu passado para transmitir a sua experiência. Nelson detesta viajar e relata isso em suas crônicas. Abaixo um elenco de exemplos significativos:

Sempre digo que o brasileiro não deve viajar. Fora do Brasil, ele deixa de ser brasileiro.¹⁷⁵

Volto, finalmente, ao Cláudio. Ia para a Itália. Fui levá-lo ao aeroporto, mas confesso, lisamente: - ele me inspirou todos os sentimentos, menos o da inveja. Para mim, qualquer viagem tem o defeito indesculpável do desembarque. Se fosse possível uma viagem sem desembarque, eu entraria nessa.

Mas vejam vocês como uma viagem influi até nas cordas vocais da pessoa. Só porque ia para a Itália, ao passar pela nossa rodoviária, já o Cláudio tinha um sotaque inconfundível. Na sua euforia começou a falar da paisagem européia. Tentei explicar-lhe que o pior cego é o viajante. Paisagem é tempo, é paciência, é amor; um certo céu, ou uma certa mulher, ou um certo lago – exige uma pertinaz acomodação óptica. Quem olha uma paisagem pela primeira vez, realmente não viu nada.¹⁷⁶

Não entendo a gana com que o brasileiro sai por aí e rola de paisagem em paisagem, de idioma em idioma, sem entender nem a paisagem, nem o idioma. Para mim, a pior forma de solidão é a viagem.¹⁷⁷

A viagem é a mais burra e empobrecedora das experiências humanas. O homem existe em função do vizinho, da rua, das esquinas que ele percorre, dos credores, fornecedores, paisagens. Quando o homem se separa disto ele deixa de existir.¹⁷⁸

Sou um homem da minha rua, do meu bairro, da minha cidade. Não viajo para fora do Brasil, nem para dentro do Brasil.¹⁷⁹

Para Nelson Rodrigues, como se pôde observar nas citações acima, o brasileiro se despersonaliza ao viajar. Ele mesmo pouco viajou. Em *A menina sem estrela*, relata a viagem do Recife para o Rio e só. Com isso, não se encontra o marinheiro viajante entre os arquétipos rodrigueanos. E mais do que isso, ele justifica o incômodo com a viagem, através da perda da referência local, da cidade. O homem

¹⁷⁵ RODRIGUES, *Ninguém é bem casado com a mulher bonita*. In: _____. **O remador de Ben-Hur**, São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.69

¹⁷⁶ RODRIGUES, *O Brasil já tem o seu Dante*. In: _____. **O remador de Ben-Hur**, p.81.

¹⁷⁷ RODRIGUES, **Flor de obsessão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 176.

¹⁷⁸ Id.

¹⁷⁹ Ibid., p. 177.

carece desta referência para existir. É como camponês sedentário e como ouvinte que se principia a desvelar Nelson como narrador.

O narrador, para Benjamin, constrói também a sua narração, ouvindo a experiência alheia. No capítulo 69 de *A menina sem estrela*, é exatamente esse o procedimento de Nelson Rodrigues. Ele inicia o capítulo com o relato de um almoço com recém-chegado Otto:

Não era um Otto qualquer que estava diante de nós, mas um Otto recém-chegado. E aquele que chega é sempre um ser comovido e transcendente. Vinha ele da fabulosa Escandinávia; andara no pólo, vejam vocês, no pólo. (...)

Como o Otto vivera uma experiência polar, nós o reconhecemos como se fosse um Byrd, um Amundsen. Se ele saltasse de um trenó, puxado por uma dúzia de caninos brancos, não me admiraria nada. E coincidiu a chegada do Otto com a passagem de uma mulata grávida. Improvisou-se uma relação cinematográfica entre as duas imagens: de um lado, a mulata com os flancos plenos, saturados de vida fecunda; de outro lado, o escritor, prenhe também de experiências, descobertas, espantos, visões. Houve um momento em que me veio a tentação fatal de perguntar-lhe: - ‘O pólo existe mesmo?’¹⁸⁰

O capítulo inteiro é construído a partir da experiência da viagem de Otto Lara Resende, Nelson Rodrigues apenas transmite a experiência alheia. As frases e reflexões sobre o desenvolvimento são sempre atribuídas a Otto: ‘Foi mais ou menos assim, com esse tom euclidiano, que o Otto declarou o seguinte: - ‘O norueguês é um bobo’. (...) Outra descoberta: - não há mulher bonita no país desenvolvido. E o Otto explica: - a beleza tem de ser uma exceção.’¹⁸¹ E Nelson termina a crônica assim: ‘Eis o vaticínio do Otto: - as máquinas norueguesas, de tão humanizadas, acabarão dando bananas em todas as direções’.¹⁸²

Todo o capítulo, em especial a última frase de Nelson, curiosamente, aponta na direção de uma reclamação do subjugo do homem à técnica. Curioso porque Benjamin aponta em raciocínio semelhante, pautado em Marx, a impossibilidade da experiência plena no modo de produção capitalista. ‘O operário não-especializado é o mais profundamente degradado pelo condicionamento imposto pela máquina. Seu

¹⁸⁰ Cap. 69, p. 235.

¹⁸¹ Cap. 69, p. 235-6.

¹⁸² Cap. 69, p. 238.

trabalho se torna alheio a qualquer experiência.”¹⁸³ É evidente, porém, que Nelson e Benjamin não falam da mesma coisa. De qualquer forma, descontado o ufanismo rodrigueano, é como se, para Nelson, as condições tardias e precárias do capitalismo brasileiro ainda permitissem um relacionamento humano: ‘O Otto salta e cruza com um vago conhecido. O sujeito abre-lhe os braços, num berro: - ‘Otto, meu amor!’. (...) O recém-chegado viu, nessa cordialidade ululante, o Brasil. No país desenvolvido, tal efusão seria considerada deslavada pederastia.”¹⁸⁴ Nelson Rodrigues distingue o Brasil do país desenvolvido e, a partir das relações das pessoas com o trabalho, conclui mudanças nas relações entre as pessoas. Se o raciocínio rodrigueano for tomado como uma metáfora, pode-se afirmar que Nelson considera o Brasil ainda dependente de um modo de produção artesanal, pré-capitalista, (ou pelo menos não tão adiantado quanto no país desenvolvido) e por isso mesmo, mais propício para a troca de experiências entre os homens. Nas palavras de Benjamin:

Não é em vão que Marx insiste que, no artesanato, a conexão entre as etapas de trabalho é contínua. Já as atividades do operário de fábrica na linha de montagem, esta conexão aparece como autônoma e coisificada. A peça entra no raio de ação do operário independente da sua vontade. E escapa dele da mesma forma arbitrária. Todas as formas de produção capitalista, escreve Marx, têm em comum o fato de que não é o operário quem utiliza os meios de trabalho, mas, ao contrário, são os meios de trabalho que utilizam o operário.¹⁸⁵

A ausência do protótipo do marinheiro viajante na construção da crônica de Nelson Rodrigues não significa, porém, que em suas crônicas, e em particular em *A menina sem estrela*, não aconteça o intercâmbio coletivo. Como no exemplo acima em que Nelson ouve atentamente a experiência de Otto Lara Resende, incorpora em sua própria experiência e a transmite ao seu leitor diário da crônica. Portanto, se a narrativa de Nelson não se apóia na experiência da viagem, que ele pouco conhece e despreza, o intercâmbio coletivo se dá de outras maneiras:

¹⁸³ BENJAMIN, **Sobre alguns temas em Baudelaire**, p. 126.

¹⁸⁴ Cap. 69, p. 237-8.

¹⁸⁵ BENJAMIN, **Sobre alguns temas em Baudelaire**, p. 125.

a) ouvindo a experiência alheia como no exemplo do capítulo 69. E aqui cabem parênteses sobre uma característica que Nelson considera sua virtude: o escutar. A escuta, com o objetivo de preservar o que foi narrado, está na base da relação entre o narrador e o ouvinte, ou o leitor. Abaixo duas citações de Nelson Rodrigues a respeito de sua virtude:

Posso não ter outras virtudes e realmente não as tenho. Mas sei escutar. Direi, com a maior e mais deslavada imodéstia, que sou um maravilhoso ouvinte. O homem precisa mais ouvir do que ver. Qualquer conversa me fascina, e repito: não há conversa intranscendente.¹⁸⁶

Ninguém ouve ninguém. O que nós chamamos diálogo é, na maioria dos casos, um monólogo cuja resposta é outro monólogo. Por isso, a nossa vida é a busca desesperada de um ouvinte.¹⁸⁷

A visão não. A visão está mais relacionada, para Benjamin, com a vivência do homem inserido na multidão das grandes cidades que surgem no século XIX:

As pessoas tinham de se acomodar a uma circunstância nova e bastante estranha, característica da cidade grande. Simmel fixou esta questão acertadamente: ‘Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que quem ouve sem ver. Eis algo característico da sociologia da cidade grande. As relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva. Suas causas principais são os meios públicos de transporte. Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras’. A nova condição não é nada acolhedora.¹⁸⁸

b) além da preponderância da escuta sobre a visão, para Nelson Rodrigues, o intercâmbio coletivo se dá, também, através da relação com a cidade do Rio de Janeiro. Em *A menina sem estrela*, porém, não se encontram tantas referências diretas ao Rio, mas há várias referências ao Brasil. Não se pode esquecer, no entanto, que muitas vezes (quase sempre) Nelson mistura o Rio e o Brasil, ao generalizar conclusões sobre o Brasil a partir do Rio de Janeiro. Pode-se afirmar que esta espécie

¹⁸⁶ RODRIGUES, Flor de obsessão, p. 125.

¹⁸⁷ Id.

¹⁸⁸ BENJAMIN, W. Paris do Segundo Império – o flâneur. p.35-6.

de sociologia do brasileiro presente nas crônicas de Nelson, inclusive em *A menina sem estrela* é sob influência (ou é continuação e repetição) de procedimento adotado nas crônicas sobre futebol.

Corolário da sociologia ufanista do brasileiro, há outro aspecto da relação de Nelson Rodrigues com a cidade: o seu vínculo com as camadas populares, com o subúrbio. Neste ponto é preciso cautela, pois Nelson transitou com fluência e naturalidade (através de relações de amigos) pelos meandros do poder no Brasil, seja artístico ou político e isso é observável constantemente em *A menina sem estrela* desde o almoço com Vinicius de Moraes, relatado no cap. 69 até a forma com que conseguiu montar a sua primeira peça, além de outros exemplos possíveis. De qualquer forma, há em Nelson um enraizamento no povo, da mesma maneira que há para o narrador Lescov (analisado por Benjamin *O narrador*). Em *A menina sem estrela*, é constante a referência ao subúrbio. A Aldeia Campista, lugar da infância, é palco privilegiado no livro e há uma inegável simpatia de Nelson por “além da praça Saenz Pena”, além da Tijuca, na zona norte mais profunda “onde os mortos são mais chorados”,¹⁸⁹ e onde Vicente Celestino e o “canastrão do teatro, chegam mais depressa o coração do povo, deslumbrando a platéia.”¹⁹⁰ Por fim, a crônica de Nelson, inclusive *A menina sem estrela* foi em sua época, sucesso inquestionável entre as camadas populares. Nelson aprendeu com o folhetim, e com a reportagem policial, a se comunicar muito bem com o subúrbio carioca. Nelson e “além-Saenz Peña” parecem pertencer à mesma comunidade narrativa. O cronista aponta as suas experiências mais significativas no subúrbio e os seus melhores ouvintes (os que enriquecem a sua narrativa) parecem estar lá.

Para Arrigucci, além do narrador há, na obra de Braga, o eu lírico assentado sobre a sensibilidade moderna. O ensaísta aponta este lirismo destacando a *visão* do cronista na cidade. Neste ponto, a crônica de Nelson Rodrigues se afasta da crônica de Braga. Nelson ouve mais do que vê. Contudo, a crônica de Nelson não dispensa completamente a ligação do cronista com a cidade. Nelson é essencialmente urbano e,

¹⁸⁹ Cap. 57, p. 199.

¹⁹⁰ Cap. 15, p. 63.

ao contrário de Rubem Braga, não tem a experiência da vida nas pequenas cidades brasileiras. Mas para Nelson não cabe a vivência típica de quem olha, contudo não ouve. Eis aí um pequeno paradoxo que surge da comparação entre Nelson e Braga: para Arrigucci, a parcela de narrador em Braga se constrói pela herança da tradição oral e a parcela do eu lírico se constrói a partir da herança do *flâneur*, descrito por Benjamin como produto e crítico da cidade grande do século XIX, sobretudo Paris; Nelson Rodrigues, por outro lado, não é parcialmente narrador por ser herdeiro de uma tradição oral – algo que realmente ele não é, mas porque em sua *A menina sem estrela*, o trabalho de transmissão da experiência se ancora na escuta e na raiz popular urbana do subúrbio.

A preponderância da escuta sobre a observação, as raízes no povo, e a adequação ao arquétipo do camponês sedentário, são apenas as primeiras características a compor um perfil que aproxima a crônica de *A menina sem estrela* do modelo narrativo apresentado por Walter Benjamin em *O narrador*. Há mais. Nelson Rodrigues é repetitivo: repete nas imagens, nos adjetivos, no exemplo, nos temas. E, para Benjamin: “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo”.¹⁹¹

Essas breves características ainda não são suficientes para afirmar que Nelson Rodrigues é um narrador no moldes benjaminianos. Mas indicam um caminho. *A menina sem estrela* é o ápice de uma vasta obra de crônicas que são, quase sempre, a procura de um escritor por seu leitor, por seu ouvinte. A vida para Nelson é a busca desesperada por um leitor, por alguém com quem possa trocar experiências. E, talvez por isso, Nelson se exponha tão sinceramente (mesmo que minta, tanto faz) no meio inadequado do jornal. Ele procura o ouvinte, ou a mesma comunidade discursiva na família, nos amigos, nos admiradores, no Rio, no Brasil, mas no subúrbio ele parece chegar mais perto. E é no ambiente suburbano que Nelson parece se sentir mais à vontade porque lá ainda não se expurgou completamente a *morte* do seio das relações humanas. Como se, metaforicamente, o subúrbio fosse o lugar da cidade onde a modernidade demorasse a chegar. Se a inserção no arquétipo do camponês sedentário, a escuta, a raiz popular, e procura pelo leitor que ouça as suas experiências,

¹⁹¹ BENJAMIN, *O narrador*, p. 205.

manifestada inclusive pela excessiva repetição, permitem a inclusão de Nelson Rodrigues na tradição do narrador benjaminiano, com a inclusão da *morte* tal delineamento já não pode ser assim tão estrito. É a partir da *morte* que se dá a inserção do *limbo* do escritor. Isso porque na obra de Nelson Rodrigues, a morte tem pelo menos duas representações, uma mais próxima da função exposta em *O narrador* e, outra próxima da função exposta nos textos *Experiência e pobreza* e *Sobre alguns temas em Baudelaire*. E a morte, para Benjamin, não foi sempre a mesma na história do humano. Sua representação se alterou acompanhando as modificações na estrutura da experiência ao longo da história. Assim, é preciso considerar o tempo em que Nelson Rodrigues escreveu as suas crônicas, pois este tempo influi no seu modo de relação com a transmissão de sua experiência.

3.2.2 Limbo de Nelson Rodrigues

Todos os ensaios de Walter Benjamin que tratam da experiência reivindicam para a natureza do conceito a sua incompatibilidade com os tempos modernos, mas em *Sobre alguns temas em Baudelaire* e *Experiência e pobreza*, os momentos históricos significativos do declínio da experiência estão mais perto do século XX, do que os expostos em *O narrador*. No século XIX, no primeiro texto, e no início do XX, no último.

O jornal é um dos índices da modernidade apontados por Benjamin que exemplificariam a mudança na natureza da experiência. Para Benjamin:

As inquietações de nossa vida interior não têm, por natureza, este caráter irremediavelmente privado. Elas só o adquirem depois que se reduziram as chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência. Os jornais constituem um dos muitos indícios de tal redução. Se fosse intenção da imprensa fazer com que o leitor incorporasse à própria experiência as informações que lhe fornece, não alcançaria o seu objetivo. Seu propósito, no entanto, é o oposto, e ela o atinge. Consiste em isolar os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade e, sobretudo, falta de conexão entre uma notícia e outra) contribuem para esse resultado, do mesmo modo que a paginação e o estilo lingüístico. (Karl Kraus não se cansou de demonstrar a que ponto o estilo jornalístico tolhe a imaginação dos

leitores.) A exclusão da informação do âmbito da experiência se explica ainda pelo fato de que a primeira não se integra à “tradição”.¹⁹²

Em *A menina sem estrela*, o jornal aparece como um índice duplo. De um lado, o paradoxo da tentativa de transmissão de uma experiência em local impróprio. Narrador deslocado porque não é novo (repete e alardeia a repetição), não é conciso (é pontual, mas divagante), não é inteligível (é claro, mas não objetivo – muitas vezes pergunta, insinua, mas nem sempre responde) e não é desconexo. Ele justamente conecta um fato a outro – todas as crônicas do livro são exemplos – e conecta os fatos à sua própria experiência e tenta conectar também à experiência do leitor. A freqüente comparação entre a imprensa do passado, a do “adjetivo ululante” e a atual, objetiva e exemplificada na figura maior do idiota da objetividade, o *copy desk* são exemplos da consciência de Nelson Rodrigues sobre seu próprio deslocamento. De outro lado, ele também faz da sua experiência no jornal matéria para as suas crônicas. Basta lembrar do eixo temático do jornal, descrito anteriormente.

A singularidade da crônica brasileira, gênero certamente desconhecido de Walter Benjamin, reside no fato de que a crônica preservou seu espaço no jornal a partir e apesar da informação. Rubem Braga e Nelson Rodrigues encontraram neste veículo, sede por excelência da informação, um espaço, ao rés-do-chão, para contar as suas experiências. Já aprendemos com Candido, no capítulo anterior, que, no seu percurso, a crônica largou a intenção de informar e comentar para ficar principalmente com a de divertir. Para Arrigucci, porém, mais do que divertir, Braga conseguiu forjar na crônica - se inserindo na sua tradição e, ao mesmo tempo, contribuindo com ela -, o modo de expressão de um eu no mundo.

Benjamin explica, em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, as mudanças nas relações humanas a partir do surgimento das grandes cidades no séc. XIX. Mais ou menos o que Arrigucci caracteriza como nova sensibilidade moderna, na qual se assenta o eu lírico de Braga. O homem na multidão está isolado dentro de um espaço no qual a experiência coletiva é substituída pela vivência individual. Por este raciocínio, as grandes cidades não empurram o seu habitante para a civilização, mas

¹⁹² BENJAMIN, *Sobre alguns temas em Baudelaire*. p. 106-07.

para barbárie. Benjamin cita a análise de Valéry, para o qual “o habitante dos grandes centros urbanos incorre novamente no estado de selvageria, isto é, de isolamento”.¹⁹³ Esta nova realidade é incorporada pelas narrativas modernas e Benjamin exemplifica com Charles Baudelaire (1821-1867), o poeta *flâneur* que intuiu o choque como única possibilidade de proximidade entre os homens na multidão e por isso mesmo, “inseriu a experiência do choque no âmago do seu trabalho artístico,”¹⁹⁴ e com Marcel Proust (1871-1922) que ousou restaurar a figura do narrador através da “narração da própria infância”.¹⁹⁵ Como será explicado adiante, Baudelaire e Proust, cada qual ao seu modo, construíram uma “resposta” narrativa vinculada à morte para um momento histórico em que a experiência deixa de ser transmitida e que a morte perde sua “força de evocação na consciência coletiva.”¹⁹⁶

Para Walter Benjamin, o declínio da experiência se acentua ainda mais com a primeira grande guerra mundial, citada tanto em *O narrador* quanto em *Experiência e pobreza*. Isso faz com que outras relações com a morte sejam forçadas na modernidade:

Está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso, numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho quanto parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadoras que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.¹⁹⁷

¹⁹³ Ibid., p.124.

¹⁹⁴ Ibid., p.111.

¹⁹⁵ Ibid., p. 107

¹⁹⁶ BENJAMIN, **O narrador**, p. 207.

¹⁹⁷ BENJAMIN, *Experiência e pobreza*. In: _____. **Magia e técnica, arte e política. : ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras escolhidas, volume 1) p. 114-5.

Em *Experiência e pobreza*, de 1933, com a descrição do até então ápice de decadência da experiência (a primeira guerra mundial) em função da exposição à morte sem o tempo para assimilá-la, Benjamin cunha a noção positiva de “nova barbárie”. A característica da pobreza da experiência é que ela “não é mais privada, mas de toda a humanidade.”¹⁹⁸ Este é o irônico destino da coletividade, baluarte da experiência, herdar a pobreza da experiência do indivíduo e o ponto do surgimento do novo bárbaro.

Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa.¹⁹⁹

Benjamin cita entre os criadores Einstein, Paul Klee, Brecht, Adolf Loos. Homens de ciência e arte que partiram para o novo, abandonando os dogmas que o precederam. Em complementação a esta espécie de descrição do “novo bárbaro”, Benjamin aponta ainda que “algumas das melhores cabeças já começaram a ajustar -se a essas coisas. Sua característica é uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século.”²⁰⁰

Em *A menina sem estrela* é curioso o modo como Nelson Rodrigues incorpora a primeira guerra em sua narrativa. Ele freqüentemente evoca a guerra, a partir de bordões a ela associados: o tempo de Mata-Hari (executada por espionagem durante a primeira guerra, em 1917, Marechal Joffre (o primeiro a propor a construção da Linha *Maginot**), a batalha do Marne (momento decisivo da guerra), para separar duas épocas distintas. E mais do que isso. Nelson começa afirmando que nasceu em outra época, em outro momento histórico. ‘Eu nascia na rua Dr. João Ramos (Capunga) e,

¹⁹⁸ Ibid., p. 115.

¹⁹⁹ Ibid., p.115-6.

²⁰⁰ Ibid., p.116.

* linha de fortificações e de defesa construída pela França ao longo de suas fronteiras com a Alemanha e a Itália, após a primeira guerra mundial.

ao mesmo tempo, Mata-Hari ateava paixões e suicídios nas esquinas de Paris. (...) Que fazia ela, e que fazia o marechal Joffre, então apenas general, enquanto eu nascia?”²⁰¹.

Parece que Nelson Rodrigues intuiu o que o historiador Eric Hobsbawm viria confirmar muito depois: o fim de uma era acontecia. Curioso que diretamente Nelson não sofreu na carne os horrores da primeira guerra. Mas sofreu na alma, isto é, na memória. Nelson, contudo não ficou sem guerra, para ele, o horror da primeira guerra chegou ao Brasil, através da gripe espanhola.* O escritor dedica ao tema da gripe o capítulo 12 inteiro de *A menina sem estrela*, além do fim do 11 e de parte do 13, que dedica ao carnaval de 1919, logo depois da espanhola: as suas conclusões são as de que no Brasil também se dava o fim de uma era.

A narração da espanhola é exemplar para demonstrar como Nelson une em sua memória o coletivo e o individual. No capítulo 11, o escritor anuncia a gripe: ‘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 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’.²⁰² E no capítulo 12, aprofunda a reflexão sobre a morte:

A espanhola não fazia nenhuma concessão à vaidade dos mortos. E o apavorante eram a solidão, o abandono e, sobretudo, a humilhação do cadáver.

Morrer na cama era um privilégio abusivo e aristocrático. O sujeito morria nos lugares mais impróprios, insuspeitados: - na varanda, na janela, na calçada, na esquina, no botequim. Normalmente, o agonizante põe-se a imaginar a reação dos parentes, amigos e desafetos. Na espanhola não havia reação dos parentes, amigos e desafetos. Na espanhola não havia reação alguma. Muitos caíam, rente ao meio-fio, com a cara enfiada no ralo. E ficavam lá, estendidos, não como mortos, mas como bêbados. Ninguém os chorava, ninguém. Nem um vira-lata vinha lambê-los. Era como se o cadáver não tivesse nem mãe, nem pai, nem amigo, nem vizinho, nem ao menos inimigo.²⁰³

²⁰¹ Cap.1, p.11.

* Os primeiros casos de gripe ocorreram em abril de 1918 em tropas francesas, britânicas e americanas, estacionadas nos portos de embarque na França e a origem do nome deve-se ao fato de a Espanha, não participando da guerra, ter noticiado a morte de civis morrendo em grande número.

²⁰² Cap. 11, p. 12.

²⁰³ Cap. 12, p. 54.

Depois, ainda no mesmo capítulo, Nelson Rodrigues relata a entrada da gripe em sua casa: “Lá em casa, todos caíram de cama, menos eu. Meu irmão Augusto, recém-nascido, era um pequenino esqueleto, com um leve, diáfano revestimento de pele. Mas não chorava, nem gemia. Tão quieto que mais parecia um martírio consentido. Houve uma noite, uma tarde, não sei, em que parecia agonizar. Mas, de repente, abriu os olhos, sorriu numa euforia de anjo. E sobreviveu”.²⁰⁴

O fato de que em sua casa, Nelson Rodrigues foi o único a não cair de cama, confirma que o sofrimento da guerra ou da espanhola se deu para ele somente na alma, não na carne. Ainda assim, porém, ou talvez por isso mesmo, Nelson analisou a influência da morte na sua cidade: “A peste deixara nos sobreviventes, não o medo, não o espanto, não o ressentimento, mas o puro tédio da morte. Lembro-me de um vizinho perguntando: - ‘Quem não morreu na espanhola?’. E ninguém percebia que uma cidade morria, que o Rio machadiano estava entre os finados. Uma outra cidade ia nascer. Logo depois explodiu o Carnaval. E foi um desabamento de usos, costumes, valores, pudores.”²⁰⁵

O carnaval de 19, ‘vingança dos mortos mal vestidos, mal chorados e mal enterrados’²⁰⁶ foi para Nelson Rodrigues a confirmação do fim de uma era e início de outra:

Começou o Carnaval e, de repente, da noite para o dia, usos, costumes e pudores tornaram-se antigos, obsoletos, espectrais. As pessoas usavam a mesma cara, o mesmo feitio de nariz, o mesmo chapéu, a mesma bengala (naquele tempo, ainda se lavava a honra a bengaladas). Mas algo mudara. Sim, toda a nossa íntima estrutura fora tocada, alterada e, eu diria mesmo, substituída.

Éramos outros seres e que nem bem conheciam as próprias potencialidades. Cabe então a pergunta: - e por quê? Eu diria que era a morte, sim, a morte que desfigurava a cidade e tornava irreconhecível. A espanhola trouxera no ventre costumes jamais sonhados. E, então, o sujeito passou a fazer coisas, a pensar coisas, a sentir coisas inéditas e, mesmo, demoníacas.²⁰⁷

²⁰⁴ Cap. 12, p. 55.

²⁰⁵ Cap. 12, p. 55.

²⁰⁶ Cap. 13, p. 57.

²⁰⁷ Id.

Em uma das muitas reflexões que obsessivamente Nelson Rodrigues dedica ao tema da morte em *A menina sem estrela*, há uma muito próxima a que Walter Benjamin faz em *O narrador* e que liga a morte à temporalidade, através da idéia da eternidade e, sobretudo, aponta a cisão entre a morte e a coletividade, nos tempos modernos:

A fonte mais vigorosa da idéia da eternidade sempre foi a morte. Uma vez que esta se desvanece, assim deduzimos, a face da morte deve ter sofrido modificações. E estas, é claro, são as mesmas que diminuíram a comunicabilidade de experiências na medida em que a arte narrativa se aproximava de seu fim.

Há alguns séculos percebemos que na consciência de todos a idéia da morte perdeu a onipresença e a sua força plástica. Esse processo tornou-se mais veloz nas suas fases mais recentes. E ao longo do século XIX a sociedade burguesa alcançou, com suas realizações higiênicas e sociais particulares e públicas, um efeito lateral que talvez tenha sido subconscientemente sua intenção primeira: abriu a possibilidade de subtrair os seus membros à visão do processo da morte. O que em tempo idos foi processo público e bastante característico da vida de cada um é tirado cada vez mais, no decorrer dos tempos modernos, do universo da percepção dos vivos. Antigamente não existia nenhuma casa, e apenas poucos quartos em que já não tivesse morrido alguém. Hoje residimos em aposentos livres da experiência de morte e, quando se aproxima o fim, os cidadãos modernos são enviados por seus herdeiros a sanatórios ou hospitais.²⁰⁸

A reflexão de Nelson Rodrigues, similar a de Walter Benjamin, encontra-se no capítulo 5 de *A menina sem estrela*:

Voltei à rua alegre. Enquanto a siciliana beijava os pés do filho, eu era, novamente, menino de seis, sete anos, 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 toalhas 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. (...)

Hoje, graças à capelinha, a dor tem uma disciplina, uma polidez, uma cerimônia prodigiosa. Não há mais ataques. Só na Zona Norte mais profunda, acima da Tijuca, talvez sejam ainda possíveis os velórios esganiçados, convulsivos.²⁰⁹

²⁰⁸ BENJAMIN, W. *O narrador: observações acerca da obra de Nicolau Lescov*. In: _____ [et. al.] . **Textos escolhidos; Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jürgen Habermas**. São Paulo: Nova Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores) p.70.

²⁰⁹ Cap. 5, p. 28

Cabe sublinhar, nas análises de Benjamin e de Nelson, dois pontos: a) o processo de transformação que a morte sofre é o mesmo que reduziu a comunicabilidade da experiência, b) com a cesura da idéia da morte no mundo dos vivos, o que se separa, além da autoridade do narrador, é a temporalidade, expressa na idéia da eternidade. “Mata-se a morte”, processo exemplar para o qual não há explicação plausível, para, na verdade, matar a narração do tempo, expresso no narrador. Neste sentido não só a autoridade do narrador como também a autoridade da experiência, que não dispensa a temporalidade, está em jogo na análise de Walter Benjamin.

Ao mesmo tempo, também a morte se insere, como Gagnebin apontou, nos meandros da literatura contemporânea. A morte está tanto na autoridade do narrador quanto na “consciência” do moderno. É uma espécie de limbo da morte entre o passado e o futuro:

Às ruínas do passado correspondem as de hoje; a morte não habita só os palácios de ontem, mas já se apoderou dos edifícios que estamos construindo. É esta convergência do passado e do presente na forma do seu futuro comum, a morte, que caracteriza a consciência temporal da modernidade”. O sempre-novo revela-se na sua obsolescência essencial, no brilho da vida fulgura a chama da destruição.²¹⁰

A citação de Gagnebin parece ajudar na compreensão da idéia exposta por Benjamin em *Experiência e pobreza*. Os “novos bárbaros”, emergentes das ruínas da primeira guerra, assim como o *flâneur* Baudelaire e o autobiógrafo Proust, cujas literaturas respondiam a um novo tempo histórico, criam algo potencialmente novo porque incorporaram a morte (em sua nova concepção) no âmago do seu trabalho artístico. Vale lembrar que para Gagnebin, “Baudelaire e Proust dizem a morte em obra, inaugurando esta relação de combate contra a morte e de convivência com ela, que caracteriza a literatura contemporânea”.²¹¹ Baudelaire, através da experiência do

²¹⁰ GAGNEBIN, *Baudelaire, Benjamin e o moderno*. In: _____. Sete aulas sobre linguagem, memória e história. Rio de Janeiro: Imago, 2005. p. 148-9.

²¹¹ GAGNEBIN, *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 52.

choque; Proust, como uma nova realidade que o confrontava e impulsionava a sua escrita:

Mais importante foi a morte, que ele [Proust] tinha constantemente presente, sobretudo quando escrevia, a crise ameaçadora, sufocante. É sob essa forma que a morte o confrontava, muito antes que sua enfermidade assumisse um aspecto crítico. Mas não como fantasia hipocondríaca, e sim como uma *réalité nouvelle*, aquela nova realidade da qual os sinais de envelhecimento constituem os reflexos sobre as coisas e sobre os homens. Uma estilística fisiológica nos levaria ao centro de sua criação.²¹²

Nos capítulos em que Nelson Rodrigues narra a sua própria infância há, quase sempre, uma relação entre o que aprendeu na infância e como este aprendizado se relaciona com o presente, uma vez que o “que chamamos infância é a soma das nossas descobertas”²¹³. No capítulo 9, por exemplo, ele narra o a paixão infantil pela adúltera suicida, para depois utiliza-la como uma justificação para a sua atual paixão pela infiel: “Muito mais tarde, já homem feito, escrevi um drama cujas raízes estão cravadas na rua Alegre: - Perdoa-me por me traíres.”²¹⁴. No capítulo 76, o procedimento é parecido. E, assim, em vários capítulos da infância, os fatos são menos importantes do que a narração das experiências que Nelson relata como fundadoras do seu modo de pensar presente. E neste sentido, Nelson parece narrar não os “fatos” – considerados assim os episódios que nada acrescentaram a sua experiência. No eixo da infância, por exemplo, mais importante do que a cronologia dos acontecimentos (a viagem ao Rio, como foi recebido e a descrição detalhada do lugar em que morou) são as experiências que ele considera fundadoras (que se agarraram no passado a sua experiência e no presente indicam o modo como vê o mundo) independentes da cronologia (em todo o livro, aliás, Nelson confunde, não se sabe se de propósito ou não, datas). Neste sentido, Nelson Rodrigues parece se aproximar da idéia que Walter Benjamin faz da escrita de Proust: “Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como de fato ela foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu”.²¹⁵ Para Gagnebin, esclarecendo a idéia de Benjamin sobre a empreitada de Proust confirma:

²¹² BENJAMIN, *A imagem de Proust*, p. 48.

²¹³ Cap. 76, p. 260.

²¹⁴ Cap. 9, p. 44.

²¹⁵ BENJAMIN, *A imagem de Proust*, p.37 .

“A grandeza das lembranças proustianas não vem de seu conteúdo interessante. (...) O golpe de gênio de Proust está em não ter escrito ‘memórias’, mas justamente, um ‘busca’, uma busca de analogias e semelhanças entre o passado e o presente.”²¹⁶

Diferente de Proust e Baudelaire, cujas obras são uma resposta à mudança da concepção da morte no século XIX e talvez por isso, para Gagnebin, estes autores tenham sido marcos da literatura contemporânea – os novos bárbaros responderam à experiência mais radical da morte e destruição: a primeira guerra. E por isso são ainda mais radicais. Eles não só incorporaram a morte no âmago do trabalho artístico como construíram em cima e a partir da morte, simbolizada pelas ruínas da guerra e, além disso, “rejeitaram a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época”.²¹⁷

Nelson Rodrigues, tal como o “novo bárbaro” benjaminiano, incorporou no âmago de *A menina sem estrela*, a morte e a gripe espanhola e também sofreu a experiência “radicalmente desmoralizadora” do corpo pela fome. E parece que as duas formas de experiências que Nelson teve com a morte, a gripe espanhola incorporada à sua memória e a fome incorporada ao seu corpo como tuberculose, foram fundamentais para o seu começo no teatro e, depois, nas suas crônicas. *Vestido de noiva* começa com um atropelamento: é a morte sob signos da modernidade, o automóvel e o jornal para informar (não para velar). Sábado Magaldi, sobre *Vestido de noiva* afirma que “talvez proceda falar numa tragédia anônima do cotidiano – fixação da vida contemporânea, na qual o homem é peça de uma engrenagem maior, que pode a qualquer momento, fortuitamente, esmagá-lo”.²¹⁸ Em *A menina sem estrela*, Nelson indica outro aspecto moderno de *Vestido de noiva*, que seria depois reconhecido pela crítica teatral, a linguagem e a temporalidade fragmentária:

O meu processo de ações simultâneas, em tempos diferentes – não tinha função no Brasil. O nosso teatro era ainda Leopoldo Froes. Sim, ainda usava o colete, as polainas e o sotaque lisboeta do velho ator. E ninguém perdoaria a desfaçatez de uma

²¹⁶ GAGNEBIN, **Walter Benjamin ou a história aberta**, p. 15.

²¹⁷ BENJAMIN, **Experiência e pobreza**, p. 116.

²¹⁸ MAGALDI, op. cit., p. 21.

tragédia sem “linguagem nobre”. Ao entrar em casa, eu não acreditava mais em mim mesmo. E me perguntava: - “Como é que fui meter gíria numa tragédia?”.²¹⁹

Sábato Magaldi escreve sobre a morbidez relacionada aos personagens de Nelson Rodrigues desde as suas primeiras peças: “Nelson Rodrigues foi o nosso primeiro dramaturgo a sublinhar de forma sistemática os componentes mórbidos da personalidade, coexistindo com as facetas consideradas normais”.²²⁰ Ora, ao apontar o vínculo indissociável entre a morbidez e a normalidade, entre a loucura e a sanidade, Nelson rejeita justamente a imagem do homem tradicional, solene. Tal como o novo bárbaro benjaminiano, e trazendo à tona (consciente ou inconscientemente, não importa) a concepção de homem já revelada pela moderna psicanálise, ele desnuda este novo homem. E mais do que isso. Em *A menina sem estrela*, radicaliza a proposta, ele mesmo se põe a nu, revelando a própria morbidez: “É possível que [Álvaro Lins] tivesse um certo remorso e havia, na sua efusão, algo de apiedado. (...) Mas não podia nem imaginar que eu era, ali, um monstro de perfídia e ressentimento”.²²¹

No início do cap. 33 de *A menina sem estrela*, Nelson Rodrigues, ironicamente, reclama da autocrítica de Pedro Bloch. Assim, o escritor que se confessa cruel e vingativo, indica como deve ser uma autocrítica, uma autobiografia:

E eis que o brasileiro está fazendo a sua autocrítica. Toda semana, alguém faz o próprio retrato, a convite de *Manchete*. Seria fascinante que um dos convidados declarasse à queima-roupa, alçando a fronte: - “Eu sou um pulha”. Isso, dito assim, dessa forma sucinta, translúcida, inapelável, havia de arrepiar o leitor e, ao mesmo tempo, deslumbrá-lo. Até agora, que eu saiba, ninguém se dispôs a essa sinceridade abnegada e brutal. Cada autocrítica tem a imodéstia de um necrológio redigido pelo próprio defunto. (...)

Li e reli sua autocrítica. E só esbarrei em virtudes. Não tem defeitos? Exatamente: - nenhum defeito. No meio da leitura, só uma coisa espanta o público: por que Pedro Bloch não se demite da vida prática e não se transfere, de sandálias, para um vitral? Sim, um vitral atravessado de luz?

Falo da autocrítica de Pedro Bloch e penso nos primeiros tempos de *O globo*. Tudo em mim era turvo, envenenado, cruel, vingativo.²²²

²¹⁹ Cap. 47, p. 167.

²²⁰ MAGALDI, op. cit., p. 14.

²²¹ Cap. 63, p. 217.

²²² Cap. 33, p. 118.

Assim, pelo viés primeiro da morte e, secundário, da autobiografia considerada como a narração da infância feita por um eu que se procura, com coragem, se engendra o vínculo de Nelson Rodrigues com a modernidade.* Contudo, e aqui a complexidade da questão, também a morte associa Nelson ao narrador.

E a morte é a “sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva a sua autoridade”,²²³ pois, para Walter Benjamin:

É no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade.²²⁴

Fischer, com outra proposta de leitura, recorre à morte dentro da perspectiva teórica de Benjamin, para encontrar nas crônicas de Nelson Rodrigues a explicação da coragem para confissão que Nelson demonstra em suas crônicas:

E aqui estamos tocando no ponto crucial da existência da confissão, isto é, do ensaio no sentido que temos tomado aqui: ela, ele, só podem existir na perspectiva da morte. Quem confessa está de alguma maneira morrendo, e quem escreve o ensaio também: metaforicamente, morre-se para a vida anterior, matéria da confissão, matéria do ensaio; existencialmente, confessar e ensaiar (e fazer memória, em geral) são atividades só cabíveis em e para quem aceita o desafio da morte, real ou figurada. Porque, em última instância, a vida só adquire sentido diante de seu limite final, a morte.²²⁵

Fischer condensa algumas reflexões de Benjamin sobre a morte na seguinte citação:

Antes da morte, antes de ver a cara torta do destino, a experiência é ainda vida, é ainda preparação; mas a visão da morte propicia e mesmo exige uma atitude

* Entendida em termos de oposição ao tempo em que o narrador era ouvido.

²²³ BENJAMIN, **O narrador**. p. 208.

²²⁴ Ibid., p. 207-8.

²²⁵ FISCHER, op. cit. p.279.

definitiva: ou bem alguma coisa pode ser aprendida, ou então é melhor morrer mesmo. Os que sobrevivem, mesmo que por brevíssimos instantes, ao contato com a morte – real ou figurada –, voltam para contar, com a voz da mais forte das experiências, como funciona este pobre mundo. Fica clara a contraposição entre tal situação, em que a vida adquire sentido pela passagem do tempo e justamente na borda do precipício do tempo, e o mundo da informação, marcado pelo presente eterno, em que tudo o que faz sentido tem de acontecer agora, e nunca mais, e nunca antes. Não há experiência que valha.²²⁶

Portanto, o que se configura mesmo não é o escritor de *Menina sem estrela apenas* narrador, ou *apenas* “moderno”.

Nelson Rodrigues está situado num limbo entre o narrador e o novo bárbaro, o narrador que quer narrar algo (quer partilhar a sua experiência em um tempo em que isso é pouco provável, num veículo refratário à troca de experiências), e o novo bárbaro, ao mesmo tempo desiludido e fiel ao século XX. Com isso, Nelson Rodrigues personifica o escritor que, para andar, mantém um pé no século XIX (nasceu antes da primeira guerra, nos termos de Hobsbawm) e outro no novo século XX. E assim, o limbo entre o narrador e o novo bárbaro metaforiza o limbo entre passado, o presente e futuro. Para inserir a discussão do tempo é necessário retomar as características dos arquétipos do marinheiro viajante e do camponês sedentário que aproximam Rubem Braga e Nelson Rodrigues do narrador e os distancia entre si.

3.2.3 Infância, tempo e memória

A parcela do narrador que há em Braga se constrói mais com o vínculo com a tradição oral (ausente em Nelson) e com o seu aspecto de marinheiro viajante que (re)encontra o camponês na infância:

Como um narrador primitivo, Braga é, por um lado, o viajante irrequieto que, montado num tapete das *Mil e uma Noites*, percorre as cidades do mundo.(...) A aventura termina sempre em Cachoeiro do Itapemirim, o ponto de partida. Ali se revela o seu outro lado: o do apego à terra, às formas elementares da vida natural, à

²²⁶ FISCHER, op. cit., p. 288.

infância, ao mundo, enfim, onde a experiência que se conta é fruto da memória e da tradição.²²⁷

Assim, Arrigucci Jr. afirma que o destino da viagem do marinheiro Rubem Braga é quase sempre o retorno à infância e, igualmente, Nelson Rodrigues atribui à infância, em *A menina sem estrela*, lugar privilegiado.

Cada escritor, porém, constrói o retorno ao passado, à infância, ao seu modo, isto é, por seu motivo e com seu estilo. O estilo de Braga é humilde. E o estilo de Nelson não é. A infância para ambos também é diferente. Em Braga, o eu lírico que retorna à infância, o faz porque lá encontra refúgio para a infelicidade do momento presente, uma vez que o instante é feliz, mas fugaz. A crônica de Braga é a busca desta infância perdida, muitas vezes simbolizada através da casa da infância:

Como abrigo dos valores da intimidade, ela [a casa] faz parte da essência de um sonho de simplicidade que ocorre ao cronista no meio dessa desarrumação feroz da vida urbana. (...) onde memória e imaginação de mãos dadas engendram o mundo imaginário das crianças, mas onde elas podem ter também a perspectiva histórica do que passou, da própria infância perdida dos adultos, de dignidade corrompida pela passagem dos anos. (...) Mas é principalmente como um escudo contra o tempo que parece atuar.²²⁸

Arrigucci usa uma interessante metáfora para descrever a relação da crônica de Braga com o tempo: *a memória como um cone de sombra*, “cone de sombra que se agarra aos seres, dando-lhe a profundidade do vivido,”²²⁹ mas que é iluminado no momento presente, pelo instante singular da visão, da revelação: “Por isso, o momento pode ser o instante singular da revelação, da *visão* instantânea, em que esse passado de sombras se atualiza inesperadamente à luz do presente ou se mostra como o esplendor do irremissivelmente perdido”.²³⁰ (grifo no original)

E o momento, o instante, se torna a luz que ilumina a sombra. Logo em seguida, porém, se apaga e assim está condenado a deixar um rastro do para sempre perdido, tanto na memória que abriga o que já passou (por isso escudo temporal),

²²⁷ ARRIGUCCI, *Onde andar o velho Braga?* p.150.

²²⁸ *Ibid.*, p. 46.

²²⁹ *Ibid.*, p.32.

²³⁰ *Id.*.

quanto no instante que é fugaz e logo fará companhia à sombra da memória. Algo como um enxame de vaga-lumes que ao iluminar brevemente (mas com a força da memória que dá profundidade ao vivido) a escuridão, se apaga para sempre, porque foi engolido pela sombra.

O instante captado pelo cronista Braga remete à felicidade do momento, mas como o momento irá passar logo, “se insinua um vento de tristeza e angústia.”²³¹ A recordação, luz na sombra, despertada pelo momento epifânico dota o presente de felicidade e graça. Daí a “necessidade de gozar o presente antes que a vida fuja”.²³² E, de certa forma, esta luta de Braga contra o esquecimento e contra a morte é a busca incessante pelo “momento belo, feliz e fugaz, de que a crônica é a forma expressiva, na medida em que resgata a imagem do instante perdido pela narrativa do que se foi”.²³³

Assim, para Arrigucci, a prosa de Braga evoca certa melancolia, decorrente da busca do para sempre perdido. Perdido tanto no presente – e daí a “a necessidade de gozar o presente antes que a vida fuja.”²³⁴ – quanto perdido no passado, simbolizado pela perda da casa da infância. “uma casa a que já não se pode voltar”.²³⁵

Nelson Rodrigues trabalha, em *A menina sem estrela*, em um registro temporal oposto ao de Braga, especialmente por duas razões. Em primeiro lugar, porque a casa de infância não é um escudo contra o tempo e muito menos contra a morte. No eixo temático da infância, é possível observar que Nelson preenche a infância com a morte, sempre:

A minha grande felicidade era me enfiar no fundo do quintal. E, só, engendrava as minhas fantasias de pequenino Werther. Sonhava, então, com a minha própria morte. Eu morria e ela [a adúltera, mulher do ourives] chegava num luto feroz. E me imaginava, sem vida, com a cabeça no seu regaço. Claro que o morto estaria vendo e ouvindo tudo. Mamãe e papai, meus irmãos chorando por mim; e ela, junto do caixão, rezando. Só de pensar em tal velório, eu mergulhava no caldeirão das delícias ferventes.²³⁶

²³¹ Id.

²³² Id.

²³³ Ibid., p. 33.

²³⁴ Id.

²³⁵ Ibid., p. 46.

²³⁶ Cap. 9, p. 43.

O escudo de Nelson Rodrigues na infância era no fundo do quintal, junto ao tanque, local das fantasias fúnebres, mas não escudo contra a morte. Nem Nelson evoca em sua narrativa a infância como refúgio do tempo presente. À morte, Nelson foi apresentado na infância. No último capítulo do livro, Nelson compara a casa onde passou parte da infância e adolescência com um túmulo e a descreve como assassina:

Contei que, esperando a minha hora, fora andar um pouco na calçada, de uma esquina a outra esquina. E parei um momento, olhando a casa alta e branca. E ela, assim branca e diáfana, era uma maravilhosa imitação da máscara humana.

(Até hoje, não sei por que, de repente, a casa me dava a sensação de grande, e alvo, e inescrutável rosto.) Entrei, porque chegara a minha hora. Subi a pequena rampa que dava para a garagem. E comecei a ter medo da casa. Hoje, nós moramos tão pouco e nos mudamos tanto. O sujeito passa seis meses, um ano no apartamento. Outrora, a casa era para sempre, como um túmulo. Várias gerações passavam por ela, e nela viviam, amavam e morriam.

Sim, seus quartos e seus cômodos metafísicos, povoados de invisíveis agonias, velórios e bodas. A nossa casa já matara Roberto; e, agora, meu pai começava a morrer.²³⁷

Em segundo lugar, não há em *A menina sem estrela* um instante feliz no presente. Braga acessa a infância, o local da sombra, através da luz no instante, por isso seu lirismo. Nelson Rodrigues subverte o tempo de Braga. Ele não chega à infância a partir do presente feliz. Ao contrário. Não é o presente que revela o passado, mas o passado que revela o presente. Nelson Rodrigues opera na sombra. Quase sempre ele parte da infância prenhe de morte e chega ao presente no qual em momento algum há felicidade. Não há melancolia pela perda de um instante feliz, como em Braga. O que há, talvez, é a angústia por uma perda que se deu muito antes, na sombra da infância, mas para a qual, como bem sabe Nelson, não há escudo. O capítulo 78 do livro é um possível exemplo: “Para mim, há uma nítida relação entre a adúltera e o suicida. Eles estão fazendo um julgamento do mundo.”²³⁸ E é recorrendo a uma experiência de infância que Nelson fundamenta a sua idéia. Trata-se do episódio de uma garota que começa a trair porque o marido a incentiva a aceitar jóias de um outro

²³⁷ Cap. 80, p. 272.

²³⁸ Cap. 78, p. 267.

homem. E como habitual, a referência à morte está presente no julgamento que Nelson também faz do mundo. Não há felicidade nem no julgamento, nem no episódio.

Com isso, Nelson Rodrigues trabalha em *A menina sem estrela* dentro de um registro temporal subjetivo, menos cronológico, não linear. Tampouco o registro temporal de Braga, segundo Arrigucci, composto por um instante que brilha contra as sombras da memória, é o modelo de Nelson Rodrigues. O tempo da infância é mais presente, quase onipresente e não é refúgio. Não “anula” a realidade, amplia a compreensão do que está acontecendo no momento. Assim, como em *Vestido de noiva*, os tempos de *A menina sem estrela* se misturam. O tempo da infância não apenas ecoa, como em Braga, mas efetivamente não passa, grita na narrativa de Nelson como o grito da morte de Roberto: “E só eu, um dia, hei de morrer abraçado ao grito do meu irmão Roberto. Roberto Rodrigues”.²³⁹ E assim, o tempo da infância torna-se presente (a infância é evocada para a análise do atual), futuro (porque não cala jamais) e talvez, alucinação.

Esta estrutura temporal lembra a concepção de tempo subjetivo em psicanálise. Para Freud, os processos inconscientes são atemporais, o que não implica, porém, na unidimensionalidade do tempo como duração, mas na idéia de que os processos inconscientes (com justa relação com a infância) não sofrem desgaste do tempo e o desejo é indestrutível.²⁴⁰ A fantasia e o sonho da infância (que Nelson liga à idéia da morte) também não funcionam somente como uma fuga da realidade, mas a partir delas se amplia o conceito de realidade, inserindo a dimensão de realidade psíquica²⁴¹. Esta realidade psíquica é constitutiva do sujeito e, para Freud, é isto que também nos torna humanos*. Talvez por isso, o estilo com que Nelson Rodrigues

²³⁹ Cap. 22, p.86.

²⁴⁰ FREUD, S. *O inconsciente* (1915). In: _____. **Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, v. XIV, 1996.

²⁴¹ FREUD. *Conferências Introdutórias sobre Psicanálise: Conferência XXIII: O caminho da formação dos sintomas* (1916). In: _____. v. XVI.

* Para entender a dimensão da importância da realidade psíquica para os sujeitos, é necessário inserir, rapidamente, o conceito de pulsão para psicanálise. Diferente do instinto animal, passível de satisfação e de regulação biológica, o motor da ação humana é a pulsão (*trieb*). Conceito limítrofe entre o anímico e o somático, a pulsão, ao mesmo tempo que nunca encontra uma satisfação completa, sempre encontra uma forma parcial de se satisfazer. E a satisfação completa da pulsão equivale à morte. Como a realidade não comporta este estado de satisfação permanente, é na criação da realidade

constrói a sua narrativa em *A menina sem estrela* lembre a associação livre em psicanálise. Nelson vai e volta aos temas, “esquece”, (como quando anuncia no cap. 50 a volta da tuberculose, que preterida pelo tema da experiência sexual, não aparece mais), divaga, interrompe a narrativa para um comentário aparentemente despropositado, confessa com coragem, repete, tenta expiar culpa. É o passado, o presente, o futuro, a alucinação, a memória, a realidade, o comentário, a crítica, a confissão. Tudo absurda e maravilhosamente misturado em sua narrativa. É difícil por isso, e talvez inútil, distinguir o que aconteceu realmente do que não aconteceu, ou distinguir a lembrança e a alucinação, ou distinguir a mentira proposital e a inconsciente. Será que uma possível mentira de Nelson não é com o objetivo de “dar de comer a nossa fome de mentira?”²⁴², pois a “veracidade, como se sabe, canta muito menos”²⁴³ que o passarinho que Nelson colocou na sua primeira nota de atropelamento. Eis abaixo alguns exemplos de *A menina sem estrela* que parecem análogos de uma associação livre:

(Naquela época, os jornais davam à tuberculose o nome imaculado de “peste branca”. Por uma associação meio idiota, eu me lembro de Moby Dick, a “baleia branca”. Mas estou divagando e desculpem.)²⁴⁴

Paro aqui. Eis a verdade: - estou exausto de tal assunto e uma náusea me interrompe. Eis o que me pergunto: - se o simples fato de estar aqui, repetindo o que então dizia, se não será o último vômito de um ressentimento mal curado?²⁴⁵

Fiz o parêntese e volto à rua Alegre.²⁴⁶

Todavia, ao escrever estas notas, sou assaltado por uma dúvida. Não sei, francamente não sei, se incorri ou não num engano auditivo. Eis o que me pergunto: o Otto falou no Bateau, no Bistrô? O fato é que o sacerdote estava na noite, desgarrado na noite, e ardia em mil danações.²⁴⁷

psíquica que é possível realizar os nossos desejos. Este desejo que nos torna humanos. (FREUD, *O instinto e suas vicissitudes*. (1915) e *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*_(1905).

²⁴² Cap. 59, p. 205.

²⁴³ Id.

²⁴⁴ Cap. 2, p.16.

²⁴⁵ Cap. 63, p. 217.

²⁴⁶ Cap. 10, p. 45.

²⁴⁷ Cap. 14, p. 60.

Não se trata de “verdadeiras” associações livres. Elas são similares apenas porque Nelson mistura as coisas, mas com plena consciência do processo narrativo. A justaposição de eventos não culmina numa narrativa caótica, Nelson Rodrigues sabe onde quer chegar, quer comunicar-se com o seu leitor. Diferente do que afirma a pesquisadora Carla Nascimento no artigo *A função autopoietica da memória em “A menina sem estrela”*, o já referido episódio da “alucinação” auditiva de Nelson Rodrigues no primeiro capítulo do livro não parece ser um “*ato falho*, que lhe vale uma breve e densa reflexão sobre a atual situação política do país.”²⁴⁸ Ao contrário, é um procedimento completamente consciente do escritor e talvez com o objetivo de criticar a censura ao livro *O casamento*. A rigor, o único lapso de Nelson Rodrigues em *A menina sem estrela* ocorre quando escreve que não conseguia escrever a sua segunda peça e se referia à *Álbum de família*, na verdade, a terceira.²⁴⁹ Se fosse para colocar em termos de “psicopatologia da vida cotidiana”, o que é mais freqüente em *A menina sem estrela*, e com ressalvas, é o chiste. E o chiste não é piada, é reflexão condensada que pode produzir riso²⁵⁰. Muitas vezes riso incomodado. Ressalvas porque, novamente, não como processo inconsciente, mas tomado algo próximo do que Fischer apontou como o humor nas crônicas de Nelson Rodrigues em oposição ao cômico: um trunfo “rebelde” do humorista contra o mundo que o cerca, condensando significados em uma só proposição. O uso do chiste e do humor caracterizam os procedimentos narrativos de um escritor que sabe onde quer chegar, que comunicar-se com o seu leitor tal como o narrador, mas narrando também a morte.

3.2.4 O eu trágico em *A menina sem estrela*

Se Rubem Braga encontrou na crônica o modo de expressão do seu “eu”, entre o lírico e o narrador, e é este eu que se comunica com o seu leitor, Nelson Rodrigues encontrou também na crônica, na crônica de *A menina sem estrela* algo similar. Mais do que o teatro, o romance ou o conto foi com a crônica que Nelson Rodrigues

²⁴⁸ NASCIMENTO, C. *A função autopoietica da memória em A menina sem estrela*. p. 4.

²⁴⁹ Cap. 62, p. 214.

²⁵⁰ FREUD, S. *A psicopatologia da vida cotidiana* (1901).

expressou com mais exatidão e mais radicalidade o seu “eu”. No entanto, é preciso apontar uma diferença em relação a Rubem Braga. O eu de Nelson Rodrigues que se comunica com o seu leitor em *A menina sem estrela* não é o eu lírico vinculado ao estilo humilde de Braga. É um eu trágico. Isto porque o estilo de Nelson não é humilde. É humilde apenas na medida da relação com o cotidiano, mas que pode ser considerada antes uma exigência dos procedimentos da crônica do que propriamente o seu estilo. E o cotidiano de Nelson é constantemente preenchido pela morte. Nelson relata em alguns capítulos de *A menina sem estrela* que ao ver o mar, o sentimento da morte lhe é despertado:

Há poucos meses, fui, com o Hélio Pellegrino, de automóvel, à Barra da Tijuca. É diante do mar que gosto de tecer as minhas fantasias fúnebres. No meio do caminho, paramos o carro e descemos. Ficamos no alto, olhando, sem palavras. E eu, então, comecei a pensar nos que morreram e nos que vão morrer. Um dia, despertaremos entre os mortos. Eu veria Roberto, E veria minha avó, mãe do meu pai.²⁵¹

É através da morte que Nelson Rodrigues constrói a sua relação com o leitor. Note-se que Nelson propõe ao leitor a sua reflexão, “um dia despertaremos entre os mortos”. Com isso, Nelson Rodrigues postula um leitor que, assim como ele, não tema a morte. “Ainda hoje, pensando na minha infância, me pergunto se não será a morte a paixão mais sentida do brasileiro”.²⁵²

E nem se pense que temos medo da morte. É mentira. Ou por outra: - é um falso medo, um medo induzido por uma série de injunções morais, sociais, religiosas. A verdade é que o nosso cotidiano está cheio de pequenas imprudências, de pequenos vícios, de riscos propositais. O cigarro que se fuma, ou a cerveja que se bebe, o que exprime senão a secreta vontade de autodestruição?²⁵³

O que Nelson traz para o seu cotidiano e para o cotidiano do seu leitor é a instância da morte. É por aí que começa a surgir o eu trágico. Como não é um tema de fácil digestão, ele muitas vezes precisa evocar a morte de uma maneira palatável

²⁵¹ Cap. 26, p.97-8.

²⁵² Cap. 70, p. 239.

²⁵³ Cap. 29, p. 106.

mediada por um estilo (vinculado à sua experiência no teatro). O estilo é dramático, teatral, exagerado e prenhe de humor. O estilo teatral de Nelson tem algo do canastrão, do canastrão do melodrama. Nelson exagera nas metáforas, nas repetições, no uso do adjetivo. Quando Nelson Rodrigues explica no capítulo 15 o seu ideal de ator, ele ao mesmo tempo fornece pistas (e um belo exemplo) sobre o seu estilo.

Foi então que eu descobri esta verdade eterna do palco ou da tela: - a verdadeira vocação dramática não é o grande ator ou a grande atriz. É, ao contrário, o canastrão, e quanto mais límpido, líquido, ululante, melhor. O grande ator ou atriz é recente. Até poucos anos atrás, representava-se no cinema e teatro aos uivos e patadas. Era hediondo e sublime. Ao passo que o grande ator nada tem de truculento nem berra. É inteligente demais, consciente demais, técnico demais; e tem uma lucidez crítica, que o exaure. O canastrão, não. Está em cena como um búfalo da ilha de Marajó. É capaz de tudo. Sobee pelas paredes, pendura-se no lustre e, se duvidarem, é capaz de comer o cenário. Por isso mesmo, chega mais depressa ao coração do povo, deslumbra e fanatiza a platéia.²⁵⁴

Curiosamente, o ator inteligente que Nelson Rodrigues questiona parece o ator surgido, ou melhor, popularizado com a *Nouvelle vague* francesa: “Entre parênteses, acho Godard um idiota (desculpem)”.²⁵⁵

Repito: - “Godard é um Luvizaro plástico”.

Quando saí, no meio do seu filme, ia pensando o seguinte: - se o cinema tem Godard, se admite Godard, vamos concluir que o cinema é uma falsa arte, uma antiarte. E, além disso, se o cinema nos admite como espectadores, mais uma razão para não ser arte. Afinal de contas, somos os autores de Godard, nós o inventamos.²⁵⁶

A estética de Nelson é o oposto da estética *clean* dos franceses da *Nouvelle vague*. Em termos de cinema, ele estaria mais próximo do *Expressionismo alemão*.

No teatro, “desde a estréia de *Vestido de noiva*, a dramaturgia de Nelson Rodrigues ficou associada ao expressionismo”.²⁵⁷ Em livro importante da fortuna

²⁵⁴ Cap. 15, p. 63.

²⁵⁵ RODRIGUES, N. *O berro de : - “fogo!”*. In: _____. **O óbvio ululante**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 263.

²⁵⁶ RODRIGUES, N. *Sem ridículo não há tango*. In: _____. **O remador de Ben-Hur**. p. 113.

²⁵⁷ MAGALDI, S. *Um enigma esclarecido*. In: FRAGA, E. **Nelson Rodrigues expressionista**. São Paulo: Ateliê Editorial; Fapesp, 1998. p. 13.

crítica do dramaturgo, Eudinyr Fraga investiga e aprofunda a ligação entre a dramaturgia de Nelson Rodrigues e o expressionismo. Como se vê na sua reflexão, algumas das características do expressionismo se aplicam também, nos moldes propostos acima, ao estilo de Nelson expresso na crônica. Assim, outro adjetivo que poderia ser usado para qualificar o estilo de Nelson, além do teatral, seria expressionista:

O Expressionismo é, da mesma forma, uma particular maneira de ver: a expressão do homem dilacerado ante ao caos universal que o rodeia, manifestando-se em visões subjetivas, frenéticas e delirantes. É tomada de consciência do conflito entre as pseudo-realidades do mundo e a realidade interna de cada um, através da dor e do sofrimento (mesmo quando os dissimula na ironia e no derrisório).²⁵⁸

O leitor que aceita o convite de Nelson e não teme (ou pelo menos tem a coragem de fingir não temer) a morte, aprende com Nelson que a vida é também dor e sofrimento (condensados no elemento morte), no qual nem o elenco, nem a platéia estão imunes. E neste sentido, *A menina sem estrela* é um “anti-livro de auto-ajuda”. E o trágico urge desta ligação indissociável (e conflituosa) entre a vida e a morte, o sexo e a morte, o amor e a morte.

O curioso do eu trágico rodrigueano, por conta do estilo teatral (ou expressionista) que o constrói, é que ele se mostra por dois lados. De um, como partícipe da tragédia (no palco, na crônica) e de outro, como observador ou conselheiro, aquele que vê a tragédia alheia (como platéia, como leitor). Dessa forma, Nelson constrói (ou tenta construir) uma coletividade, cujo vínculo que a une, é a experiência da dor e do sofrimento. Essa é a experiência que Nelson tenta transmitir nesta coletividade. E foi nesta coletividade que apreendeu a vida como ela é, um palco de dor e sofrimento. O modo de operação em *A menina sem estrela* é mais ou menos esse: a morte é, ao mesmo tempo, tema (sobre o qual Nelson reflete) e, pelos meandros da memória da infância, é o suporte da transmissão de experiência.

²⁵⁸ FRAGA, E. **Nelson Rodrigues expressionista**. São Paulo: Ateliê Editorial; Fapesp, 1998. p. 19.

4 CONCLUSÃO

Talvez seja muito difícil para qualquer trabalho de análise literária apontar uma conclusão sobre um livro qualquer. A natureza do trabalho literário parece mais afeita a reflexões que sugerem abertura. Ainda mais para *A menina sem estrela*, um livro ainda pouco observado pela crítica literária brasileira, e sobre o qual o debate está apenas no início. De qualquer forma, ao chegar às linhas finais da presente dissertação, cabem algumas perguntas: Aonde chegou este trabalho e por quais lugares andou?

Com a proposta de divisão da obra de Nelson Rodrigues em fases foi mais fácil observar a inclusão fundamental da crônica, o único gênero presente nas quatro fases. Na última fase, iniciada com *A menina sem estrela* o gênero foi quase exclusivo e rendeu livros fundamentais da crônica brasileira, contendo algumas pequenas obras-primas da literatura brasileira produzidas no efêmero jornal. Herdeiras históricas de *A menina sem estrela*, e por elas influenciadas literariamente, as crônicas das *Confissões* do jornal *O globo* formam o conjunto de crônicas principais que renderam a Nelson a pecha de reacionário. Pecha que, em comunhão com outros fatores, contribuíram para o silêncio da crítica literária sobre a suas crônicas. O distanciamento temporal sobre a obra de Nelson, uma vez que a morte do escritor já completou bodas de prata e *A menina sem estrela* já é quase uma senhora de 40 anos, permitiu um gradativo apaziguamento das polêmicas em torno da obra do escritor, e como corolário, a possibilidade de leituras críticas mais abertas, mais focadas no material valioso disponível para a análise. No meio acadêmico, a tese de Luís Augusto Fischer parece ter sido pioneira, ao se debruçar sobre o “trabalho de um escritor de absoluto primeiro plano nas letras de língua portuguesa, cuja permanência da obra está assegurada por sua agudeza, por sua densidade, por sua coragem, por sua maestria no trato com a linguagem”.²⁵⁹ As qualidades apontadas por Fischer, também se aplicam ao livro *A menina sem estrela*, embora o pesquisador tenha voltado sua análise, principalmente, às *Confissões*, as quais vinculou à tradição do ensaio.

²⁵⁹ FISCHER, op. cit., p. 316.

O percurso desta dissertação, no entanto, vinculou *A menina sem estrela* à tradição da crônica brasileira. Um livro singular ao dotar a crônica de qualidades confessionais, autobiográficas e até, ensaísticas, mas fincado na tradição de um gênero tão brasileiro e tão rico. Uma obra singular e de qualidade ímpar, alocada na tradição da crônica, pode chamar também a atenção da crítica literária não só para o próprio livro, mas também para o gênero que o abriga. Quiçá não apenas *A menina sem estrela* ainda careça de mais atenção da crítica, como também a crônica mereça ser ainda mais estudada, por ser um gênero brasileiro ao mesmo tempo tão simples e complexo, basilar para a separação entre os idiomas do Brasil e de Portugal e, talvez, a maior contribuição brasileira para a teoria dos gêneros.

A crônica pode ser vista, também, como um gênero aberto para outros discursos, outros gêneros. Nela o ensaísta Davi Arrigucci Jr. encontrou desde características que possibilitaram à Rubem Braga expor-se ao seu leitor, liricamente, até à sua relação com a “transformação demoníaca do Machado de Assis da segunda fase.”²⁶⁰. E a crônica de Nelson Rodrigues é exemplar neste sentido porque Nelson enriquece seu estilo intercambiando discursos. *A menina sem estrela* recebe influências (temáticas e de forma) do teatro, do melodrama, da reportagem policial, do ensaio, da autobiografia. Nesta “promiscuidade” de gêneros, que a crônica permite e na importância fundamental do contato com o leitor (uma vez que se ele não comprar mais o jornal, o cronista corre o risco de ter que procurar outro meio menos imediato de expressão artística), residem a riqueza tanto do gênero quanto de *A menina sem estrela*. Livro a um só tempo humano e profundo, no qual Nelson Rodrigues soube explorar muitas possibilidades da crônica com maestria. Neste sentido, talvez apenas com uma ressalva quanto à “despretensão”, também *A menina sem estrela* possa ser entendida à luz de uma das considerações que Antonio Candido dedicou à crônica brasileira:

Na sua despretensão, [a crônica] humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de

²⁶⁰ ARRIGUCCI, **Fragmentos sobre a crônica**, p.61.

significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição.²⁶¹

Neste sentido, a crônica brasileira parece sempre aberta e receptiva a bons autores. Somente exigirá deles disposição para manter os pés ao rés-do-chão e, se formados sob a influência de Nelson Rodrigues, a mesma disposição para analisar temas com profundidade.

No que diz respeito às reflexões originadas a partir do passeio feito pela história da crônica e pelo conjunto da obra de Nelson Rodrigues, foi possível apontar a necessidade de aprofundamento das influências de *A menina sem estrela* na crônica de autores posteriores a Nelson, bem como das influências recebidas por Nelson em *A menina sem estrela*. As crônicas de Machado de Assis, Lima Barreto e João do Rio, sugeridas e apontadas, mas não aprofundadas, talvez possam ser bons pontos de partida para uma análise de suas influências.

No capítulo 3, dedicado propriamente ao livro *A menina sem estrela* e tendo como principal referencial teórico o conceito de experiência de Walter Benjamin, foi possível observar por que este livro parece ser tão adequado ao formato da crônica, no que diz respeito a sua abertura para discursos. *A menina sem estrela* transita entre vários *entres* e é difícil visualizá-lo em uma posição estanque: *entre* a crônica e a autobiografia, *entre* a crônica e o ensaio (no último eixo temático do livro), *entre* a crônica e a confissão. E parte deste *limbo* se deve à maneira peculiar com que Nelson Rodrigues trata a temática da morte. Com o estabelecimento dos eixos temáticos, foi mais fácil observar à constante referência à morte em todos os eixos do livro, morte que se liga profundamente à infância, ao tempo e à memória.

A morte e transmissão da experiência unidas forjam o principal *limbo* de Nelson Rodrigues em *A menina sem estrela*. Nelson Rodrigues procurava um leitor, um ouvinte, procurava uma mesma comunidade discursiva para transmitir a sua experiência. E o livro *A menina sem estrela* não é essencial na obra de Nelson Rodrigues porque nele Nelson relatou suas memórias, mas porque neste livro de “reminiscências autobiográficas” (como o jornal anunciou), Nelson pôde expandir o

²⁶¹ CANDIDO, op. cit., p.13-14.

seu estilo de comunicação com o leitor ao máximo. *A menina sem estrela* é encontro da crônica rodrigueana consigo mesma (parafraçando e adaptando a reflexão de Antonio Candido). É ao mesmo tempo um encontro de um autor consigo mesmo e um encontro do autor com o seu leitor mediado pela abordagem sobre a morte.

Com *A menina sem estrela*, Nelson Rodrigues encontrou o seu modo singular de escrever crônicas. Ele quer contar, narrar algo, quer transmitir a sua experiência, mas para que fosse ouvido, num tempo em que os narradores e ouvintes estão em vias de extinção, era preciso construir um meio ‘moderno’, adequado, que é tanto a narrativa da própria infância (em termos de uma ‘busca’, não de um encontro) e o uso de uma temporalidade fragmentária coadunante com o homem dos novos tempos.

Foi, porém, principalmente com a morte, ‘exageradamente’ colocada em *A menina sem estrela* que Nelson forjou o seu ‘eu trágico’, fragmentado como o humano moderno e num limbo temporal. Inquieto com a modernidade, mas também seu fruto, Nelson Rodrigues constrói uma narrativa que reflete este paradoxo. Nelson Rodrigues, como o narrador benjaminiano, reclama do afastamento da morte do convívio dos vivos, mas também, como ‘moderno’ faz desta morte condição para transmitir a sua experiência. Em parte estranho ao homem moderno, mas querendo se comunicar com ele, Nelson Rodrigues forja sua narrativa a partir do enfrentamento da morte. No limite, porque não há esconderijo. E se há uma única certeza é de que há a morte, tanto no eu que escreve quanto no eu que lê. Assim, *A menina sem estrela* demonstra a construção e aprimoramento de um estilo corajoso e singular com que Nelson Rodrigues escrevia crônicas para transmitir a sua experiência. Por isso a influência de *A menina sem estrela* nas suas crônicas posteriores e por isso, a entrada na tradição da crônica brasileira. Pela porta da frente.

REFERÊNCIAS

- 1 RODRIGUES, N. **A menina sem estrela**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- 2 CASTRO, R. *A estrela de um iluminado*. In: RODRIGUES, N. **A menina sem estrela**.
- 3 _____. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- 4 MAGALDI, S. *Prefácio: a peça que a vida prega* in RODRIGUES, N. **Teatro completo**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- 5 RODRIGUES, N. **Teatro completo**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- 6 RICOEUR, P. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papirus, 1994-1997. Volume 1.
- 7 MANN, T. **A montanha mágica**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- 8 NASCENTES, A. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1955.
- 9 MOISES, M. **A criação literária: prosa**. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- 10 CANDIDO, A [et. al.] **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: UNICAMP, 1992.
- 11 _____. *A vida ao rés-do-chão*. In: _____. [et. al.] **A crônica**.
- 12 COUTINHO, A. [et. al.] **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1971. v.6.
- 13 _____. *Ensaio e Crônica*. In: COUTINHO, A. [et. al.] **A literatura no Brasil**.
- 14 ARRIGUCCI JÚNIOR, D. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- 15 _____. *Fragments sobre a crônica*. In: _____. **Enigma e comentário**.
- 16 DIAS, A. F. [et. al.] **História crítica da literatura portuguesa. Volume I - Idade Média**. Lisboa: Verbo, 1998.

17 _____. *Introdução para o Capítulo 10: Os cronistas. Fernão Lopes. A crônica de 1419. Gomes Eanes de Zurara. Rui de Pina. Duarte Galvão. Garcia de Resende.* In: **História crítica da literatura portuguesa.**

18 SARAIVA, A.J. & LOPES, O. **História da Literatura Portuguesa.** Porto, 1995.

19 HOLANDA, A. B. de. **Novo Dicionário da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

20 MEYER, M. *Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a crônica.* In: CANDIDO, A. [et. al.] **A crônica.**

21 FISCHER, L. A. **Inteligência com dor: Nelson Rodrigues Ensaísta.** Porto Alegre, 1998. 328 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

22 BRAYNER, S. *Machado de Assis: um cronista de quatro décadas.* In: CANDIDO [et. al.] **A crônica.**

23 FARIA, J. R. *Alencar: a semana em revista.* In: CANDIDO [et. al.] **A crônica.**

24 LIMA BARRETO, A. H. de. **Toda crônica: Lima Barreto.** Rio de Janeiro: Agir, 2004. (Vol.1)

25 RESENDE, B. *Sonhos e mágoas de um povo.* In: LIMA BARRETO, A. H. de. **Toda crônica: Lima Barreto.**

26 BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo.** Tradução: José Carlos Martins Barbosa. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, volume 3)

27 _____. *Paris do Segundo Império – o flâneur.* In: _____. **Charles Baudelaire.**

28 BRAGA, R. **200 crônicas escolhidas.** Rio de Janeiro: RCB, 1995.

29 _____. *O conde e o passarinho.* In: _____. **200 crônicas escolhidas.**

30 LOUREIRO, A. G. [et. al.] **Suplementos Anthropos - La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental.** Monografías temáticas, n° 29. Barcelona: Anthropos, 1991.

31 GUSDORF, G. *Condiciones y límites de la autobiografía* In: LOUREIRO, A. G. [et. al.] **Suplementos Anthropos - La autobiografía y sus problemas teóricos.**

- 32 MIRAUX, J. P. **L'Autobiographie: écriture de soi et sincérité**. Paris: Nathan, 1996.
- 33 WEINTRAUB, K. J. *Autobiografía y conciencia histórica*. In: LOUREIRO, A. G. [et. al.] **Suplementos Anthropos - La autobiografía y sus problemas teóricos**.
- 34 RODRIGUES, N. **À sombra das chuteiras imortais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- 35 _____. *Bocage no futebol*. In: _____. **À sombra das chuteiras imortais**.
- 36 _____. **O remador de Ben-Hur**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- 37 _____. *Os que jamais foram meninos*. In: _____. **O remador de Ben-Hur**.
- 38 MAN, P. *La autobiografía como desfiguración*. In: LOUREIRO, A. G. [et. al.] **Suplementos Anthropos - La autobiografía y sus problemas teóricos**.
- 39 LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.
- 40 RODRIGUES, N. **O casamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- 41 JABOR, A. *Orelha do livro*. In: RODRIGUES, **O casamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- 42 BENJAMIN, W. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras escolhidas, volume 1)
- 43 GAGNEBIN, J. M. *Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta*. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**.
- 44 BIANCHI, A. *Sobre alguns temas em Walter Benjamin* Texto disponível na internet: <http://paginas.terra.com.br/educacao/politikon/Benjamin%20Temas.pdf> – Caderno da UniABC de História, 1 (10), 1999.
- 45 ROBERT, M. **O conceito de experiência na obra de Walter Benjamin**. Curitiba, 2005. 45 f. Monografia (Especialização em Filosofia e Psicanálise) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.
- 46 RODRIGUES, N. *Ninguém é bem casado com a mulher bonita*. In: _____. **O remador de Ben-Hur**.
- 47 _____. *O Brasil já tem o seu Dante*. In: _____. **O remador de Ben-Hur**.

- 48 BENJAMIN, W. **Experiência e pobreza**. In: **Magia e técnica, arte e política**.
- 49 BENJAMIN, W. *O narrador: observações acerca da obra de Nicolau Lescov*. In: _____ [et. al.] . **Textos escolhidos; Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jürgen Habermas**. Tradução: Erwin Theodor Rosenthal. São Paulo: Nova Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores)
- 50 GAGNEBIN, J. M. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 2005
- 51 _____. *Baudelaire, Benjamin e o moderno*. In: _____. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**.
- 52 BENJAMIN, W. *A imagem de Proust*. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**.
- 53 FREUD, S. *O inconsciente* (1915). In: _____. **Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, v. XIV, 1996.
- 54 _____. *Conferências Introdutórias sobre Psicanálise: Conferência XXIII: O caminho da formação dos sintomas* (1916). In: _____. v. XVI.
- 55 _____. *O instinto e suas vicissitudes*. (1915). In: _____. v. XIV.
- 56 _____. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905). In: _____. v. VII.
- 57 NASCIMENTO, C. **A função autopoietica da memória em A menina sem estrela**. Texto disponível na internet:
<http://members.tripod.com/~lfilipe/carla2.html#CARLA2>
- 58 FREUD, S. *A psicopatologia da vida cotidiana* (1901). In: _____. v. VI.
- 59 RODRIGUES, N. **O óbvio ululante**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- 60 _____. *O berro de : - “fogo!”*. In: _____. **O óbvio ululante**.
- 61 _____, *Sem ridículo não há tango*. In: _____. **O remador de Ben-Hur**.
- 62 FRAGA, E. **Nelson Rodrigues expressionista**. São Paulo: Ateliê, 1998.
- 63 MAGALDI, S. *Um enigma esclarecido*. In: FRAGA, E. **Nelson Rodrigues expressionista**.

BIBLIOGRAFIA SOBRE NELSON RODRIGUES

1 LIVROS DE NELSON RODRIGUES

I - Teatro

Teatro quase completo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965-66. Quatro Volumes.

Teatro completo. Organização e prefácios de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981-89. Quatro volumes.

Teatro completo: volume único. Organização geral e prefácio Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

II - Romances. 1944-81.

Meu destino é pecar. Rio de Janeiro: Edições *O Cruzeiro*, 1944. Publicado originalmente em *O jornal*, 1944 como Suzana Flag.

Escravas do amor. Rio de Janeiro: Edições *O Cruzeiro*, 1946. Publicado originalmente em *O jornal*, 1944 como Suzana Flag.

Minha vida. Rio de Janeiro: Edições *O Cruzeiro*, 1946. Publicado originalmente em *O jornal*, 1946 como Suzana Flag.

O homem proibido. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. Publicado originalmente em *A última hora*, 1951 como Suzana Flag.

Asfalto Selvagem. Rio de Janeiro: J. Ozon, 1960. Dois volumes. Publicado originalmente em *A última hora*, 1959-60.

O casamento. Rio de Janeiro: Guanabara, 1966.

III - Contos. 1961-74.

A vida como ela é... : cem contos escolhidos. Rio de Janeiro: J. Ozon, 1961. Dois volumes.

Elas gostam de apanhar. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.

IV - Crônicas. 1967-77.

Memórias de Nelson Rodrigues: a menina sem estrela. Rio de Janeiro: Edições *Correio da manhã*, 1967. Publicado originalmente em *Correio da manhã*.

O óbvio ululante. Rio de Janeiro: Eldorado, 1968. Publicado originalmente em *O globo*.

A cabra vadia. Rio de Janeiro: Eldorado, 1970. Publicado originalmente em *O globo*.

O reacionário. Rio de Janeiro: Record, 1977. Publicado originalmente em *O globo* e no *Correio da manhã*.

V - Coleção das obras completas *não-teatrais* de Nelson Rodrigues sob coordenação de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1992-97.

1. **O casamento.** 1992.
2. **A vida como ela é... : o homem fiel e outros contos.** 1992.
3. **O óbvio ululante.** 1993.
4. **À sombra das chuteiras imortais.** 1993.
5. **A coroa de orquídeas e outros contos de A vida como ela é...** 1993.
6. **A menina sem estrela.** 1993.
7. **Asfalto selvagem: Engraçadinha, seus amores e seus pecados.** 1994.
8. **A pátria em chuteiras.** 1994.
9. **A cabra vadia.** 1995.
10. **O reacionário.** 1995.
11. **O remador de Ben-Hur.** 1996.
12. **Flor de obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues.** 1997.

VI - Coleção das obras completas *não-teatrais* de Nelson Rodrigues sob coordenação de Ruy Castro. Com o pseudônimo Suzana Flag. São Paulo: Companhia das Letras, 1997-03.

1. **Núpcias de fogo.** 1997. Publicado originalmente em *O jornal*, 1948.
2. **Escravas do amor.** 1998.
3. **Minha vida.** 2003. Coordenação de Caco Coelho.

VII - Coleção Baú de Nelson Rodrigues sob coordenação de Caco Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 2002-04.

1. **A mentira.** 2002. Publicado originalmente em *Flan*, 1953.
2. **O profeta tricolor: cem anos de Fluminense,** 2002. Organização Nelson Rodrigues Filho.
3. **Pouco amor não é amor.** 2002. Contos publicados originalmente em *Flan*, 1953.
4. **O baú de Nelson Rodrigues: os primeiro anos de crítica e reportagem (1928-35).** 2004.

VIII - Coleção Baú de Nelson Rodrigues sob coordenação de Caco Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 2002-03. Sob pseudônimo de Myrna.

1. **Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo.** Consultório sentimental publicado originalmente no *Diário da noite*, 1949.
2. **A mulher que amou demais.** Publicado originalmente no *Diário da noite*, 1949.

IX - Rio de Janeiro: Agir, 2006-07.

A vida como ela é... 2006.

O casamento. 2006.

Elas gostam de apanhar. 2007.

X – Artigos de Nelson Rodrigues sobre sua obra

O ensaio geral. In: **Dionysos**. Rio de Janeiro: SNT-MEC, nº 22, dezembro 1975, p. 51-53.

Teatro desagradável. In: **Dionysos**. Rio de Janeiro: SNT-MEC, nº 1, outubro 1949, p. 16-21.

XI – Depoimentos de Nelson Rodrigues

Depoimentos V. Rio de Janeiro, SNT-MEC, 1981. p. 110-35.

Nelson Rodrigues. In: VAN STEEN, E. **Viver e escrever.** Porto Alegre: L&PM, 1982. Vol. 2. p. 271-82.

2 LIVROS SOBRE NELSON RODRIGUES

XII – Biografias

RODRIGUES, S. **Nelson Rodrigues, meu irmão.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

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

XIII – Estudos críticos

CARNEIRO, M. J. *A desagradável família de Nelson Rodrigues*. In: FIGUEIRA, S. **Uma nova família?** O moderno e o arcaico na família de classe média brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

CUNHA, F. C. **Nelson Rodrigues, evangelista**. São Paulo: Giordano, 2000.

FACINA, A. **Santos e canalhas**: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FISCHER, L. A. **Indivíduo contra massa**: Nelson Rodrigues trágico. In: ROSENFELD, K. H. **Filosofia e literatura: o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **Inteligência com dor: Nelson Rodrigues Ensaísta**. Porto Alegre, 1998. 328 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

_____. *Para uma descrição da literatura brasileira do século XX*. In: VÉSCIO, L. E. **Literatura e História**: perspectivas e convergências. Bauru-SP: EDUSC, 1999.

FRAGA, E. **Nelson Rodrigues expressionista**. São Paulo: Ateliê, 1998.

FRANCIS, P. **Opinião pessoal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

GUIDARINI, M. **Nelson Rodrigues**: flor de obsessão. Florianópolis: UFSC, 1990.

GUINSBURG, J. [et. al.] **Travessia: Revista de literatura brasileira, nº 28- Nelson Rodrigues**. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994.

LINS, A. **Os mortos de sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LINS, R. L. **O teatro de Nelson Rodrigues**: uma realidade em agonia. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

LOPES, A. L. **Nelson Rodrigues**: trágico, então moderno. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/UFRJ, 1993.

MAGALDI, S. **Nelson Rodrigues**: dramaturgia e encenações. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1987.

_____. *Prefácio: a peça que a vida prega*. In: RODRIGUES, N. **Teatro completo**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

MARQUES, J. C. **O futebol em Nelson Rodrigues**. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2003.

MARTINS, M. H. P. **Nelson Rodrigues**: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1981.

MARTUSCELLO, C. **O teatro de Nelson Rodrigues**: uma leitura psicanalítica. São Paulo: Siciliano, 1993.

PEIXOTO, F. *Nelson Rodrigues: o maior poeta dramático do Brasil*. In: **Teatro em pedaços**. São Paulo: Hucitec, 1980.

PEREIRA, V. H. A. **A musa carrancuda**: teatro e poder no Estado Novo. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. **Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.

_____. *Nelson Rodrigues e o realismo psicológico*. In: NUÑES, C. P. (org.) **Letras em tese**. Rio de Janeiro: Relume Damará, 1995.

PIMENTEL, A. F. **O teatro de Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Margem, 1951.

PROENÇA, I. C. **João Saldanha e Nelson Rodrigues**: a crônica e o futebol. Rio de Janeiro: Educação e Comunicação Editora, 1976.

SALOMÃO, I. **Nelson feminino e masculino**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

SAMPAIO, M. L. P. **O demoníaco, o caos e o renascimento no teatro de Nelson Rodrigues**. Cascavel-PR, EDUNIOESTE, 2003.

SOUTO, C. **Nelson “trágico” Rodrigues**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001.

SOUZA, P. [et. al.] *Fortuna crítica*. In: RODRIGUES, N. **Teatro completo**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

VOGT, C. WALDMAN, B. **Nelson Rodrigues**: flor de obsessão. São Paulo: Brasiliense, 1985.

XAVIER, I. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XIV – Estudos críticos em jornais e revistas.

CARVALHO, B. *A precariedade convertida em valor*. In: **Folha de São Paulo**, 19 dezembro 2006.

_____. *Obsessões de Nelson acabam se repetindo*. In: **Folha de São Paulo**, 17 outubro 1993.

CASTRO, R. *Nelson Rodrigues: seus textos não eram escritos para forrar a gaiola do papagaio*. In: **Revista de Comunicação**. São Paulo, abril de 1994. p.31-3.

COELHO, M. *História prega peça em Nelson Rodrigues*. **Folha de São Paulo**, 21 abril 1995.

GUINSBURG, J. *Nelson, o pugilista dramático*. **Folha de São Paulo**, 04 setembro 1995.

MARQUES, F. *O profeta tricolor: momento de decisão*. In: **Revista Cult**, nº 75, São Paulo, dezembro 2003.

MEDEIROS, B. *Homens de palavra*. In: **Revista Nossa História**, São Paulo, agosto 2004.

NUNES, L. A. (et. al.) *O gênio está nu: dossiê Nelson Rodrigues*. In: **Revista Bravo**, nº 33, São Paulo, junho 2000.

RESENDE, O. L. (et. al.) *A volta da múmia: dossiê Nelson Rodrigues*. In: **Folha de São Paulo**, 22 março 1992. Caderno Mais!,

RHINOW, D. E. (et. al.) *Dossiê Nelson Rodrigues*. In: **Revista Cult**, nº 41, São Paulo, dezembro 2000.

ROBERT, M. *O palco de Nelson Rodrigues*. In: **Gazeta do Povo**, Curitiba, 25 dezembro 2005.

_____. *Atire a primeira pedra*. In: **Gazeta do Povo**, Curitiba, 11 setembro 2006.

RUFFATO, L. *Ligeira, sim; superficial, não*. In: **Revista Entre Livros**. São Paulo: Duetto Editorial, p.51-53, junho 2006.

XAVIER, I. *Roteiros de Nelson*. In: **Folha de São Paulo**, 5 setembro 2004. Caderno Mais!, nº 655.