

NELSON RODRIGUES: UM AUTOR POSSUÍDO¹

José Luiz Cordeiro Dias Tavares - PUC-SP²
Elizabeth da Penha Cardoso - PUC-SP³

Resumo: Este artigo pretende explorar determinadas características das páginas de Nelson Rodrigues que marcam a peculiaridade de sua narrativa. Iniciamos com alguns dados biográficos. Abordamos a questão do estilo como um conceito na literatura. Exploramos a relação do escritor com o tecido social constituindo o tesouro da escrita e revisitamos as questões da presença do autor na obra literária. Nesse sentido, buscamos alguns recortes sobre a ruidosa chegada de Nelson na dramaturgia brasileira. Concluindo, resgatamos o tema barthesiano do ator possuído (2007) e propomos o autor possuído, retomando a questão da relação entre obra, autor e entorno social, político e cultural.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues. Teatro. Barthes. Autor. Estilo.

NELSON RODRIGUES: A POSSESSED AUTHOR

Abstract: This article intends to explore certain characteristics of Nelson Rodrigues' pages that mark his narrative in a peculiar way. We start with some biographical data. We approach the issue of style as a concept in literature. We explore the writer's relationship with the social fabric constituting the treasure of writing and revisit the issues of the author's presence in the literary work. In this sense, we seek some clippings about Nelson's noisy arrival in Brazilian dramaturgy. In conclusion, we rescued the Barthesian theme of the possessed actor and propose the possessed author, taking up the question of the relationship between work, author and social, political and cultural environment.

Keywords: Nelson Rodrigues. Theater. Barthes. Author.Style.

1 O CIDADÃO NELSON: A VIDA COMO ELA FOI

Nelson Falcão Rodrigues nasceu no Recife, em 23 de agosto de 1912, o quinto filho de

¹ Este artigo se originou da dissertação *A Medeia do Subúrbio: escrita contemporânea e desamparo freudiano em Álbum de família de Nelson Rodrigues* para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e pode ser acessada no endereço eletrônico <https://tede2.pucsp.br/>

² Doutorado (Universidade Federal do Estado de São Paulo) e Pós Doutorado (Imperial College, UK) em Medicina; Psicanalista (Centro de Estudos Psicanalíticos, SP); Docente no curso de formação em psicanálise (Centro de Estudos Psicanalíticos, SP) e Membro do Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae (SP); Mestre em Literatura (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). E-mail: jltavares2016@gmail.com.

³ Professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP (doutorado e mestrado). Pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Doutorado pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. Mestrado em Comunicação pela ECA-USP e graduação em Jornalismo pela UNESP. E-mail: elizabethpenhacardoso@gmail.com.

uma família de catorze. Quando tinha três anos seu pai, Mário, foi tentar a sorte no Rio de Janeiro, capital federal. Em 1916, sua esposa Maria Esther empenhou as joias e mandou um telegrama para o marido avisando de seu embarque. O primeiro endereço da família no Rio de Janeiro foi a Rua Alegre, na Aldeia Campista, zona norte da cidade. Durante esse período, Nelson desenvolveu apurada observação sobre o mundo. Como repórter da crônica policial no jornal *A Manhã*, fundado por seu pai, Nelson entrou muito cedo em contato com o que há de pulsional no homem. Estava com treze anos. Sua responsabilidade era procurar casos de acidentes, assassinatos e adultérios que pudessem se tornar matérias para publicação a serem redigidas por ele com uma forte carga dramática construindo enredos minuciosos e transformando narrativas trágicas em textos folhetinescos. O mundo factual de Nelson Rodrigues era intenso e não menos rico e diverso era seu mundo criativo que incluía as adúlteras, as mulheres que se expunham muito maquiadas tão logo enviuvavam assim como as que desfilavam no Carnaval e que, embora apenas com o umbigo à mostra, insinuavam sua nudez sob a fantasia. Quanto aos homens, o autor lhes destinava o lugar de enciumados, exatamente como era seu pai que não deixava a esposa sair sozinha pelo risco de estar exposta à cobiça do olhar masculino. Nelson Rodrigues presenciou intensas cenas de ciúmes entre seus pais, cujo desfecho era geralmente atuado pelo pai jurando que nunca mais aquilo iria se repetir (CASTRO, 1994).

O ambiente onde o escritor viveu, na zona norte carioca, é maliciosamente retratado por Ruy Castro (1994) na biografia *O Anjo Pornográfico* quando são descritos a moda, os costumes e as personagens que certamente povoaram seu imaginário que pulsava quando se sentava diante da máquina de escrever;

As vizinhas eram mesmo gordas e patuscas [...] bustos opulentíssimos, braços espetaculares e colares de brotoejas. Passavam o dia nas janelas, fiscalizando os moradores da rua e suspirando [...] “Deus é grande!” e “Nada como um dia depois do outro!”. Seus maridos eram magros, asmáticos, espectrais e, à noitinha, postavam-se nas soleiras com seus pijamas [...]. uma vizinhança de solteironas ressentidas, de adúlteras voluptuosas e, não se sabe por que, de muitas viúvas machadianas, só que com gazes enroladas nas canelas, por causa das varizes. [...] No resto, a vida era simples. [...] Os partos eram feitos em casa e os velórios eram a grande atração da rua. Ia-se à casa do defunto não para vê-lo pela última vez, mas para assistir ao desespero da mãe ou checar a sinceridade da viúva. Como os velórios eram domésticos, não nas capelinhas, não havia morte que passasse em branco CASTRO, 1994, p. 21-22).

A carreira de Nelson Rodrigues começou cedo na redação do jornal *A Manhã*, como comentado. Porém, por disputas pessoais de ordem financeira, seu pai perdeu o jornal para

seu sócio. Entretanto, em menos dois meses Mário fundava seu novo jornal, *Crítica*, um escandaloso sucesso estampando seu lema na primeira página: “Declaramos guerra de morte aos ladrões do povo”. De circulação matutina, seu formato era de oito páginas: a primeira quase sempre política e a última sempre policial. Nelson Rodrigues dizia que nesse novo jornal de seu pai, cada manchete era “um berro gráfico, um uivo impresso” que às vezes limitava-se à única palavra: “CANALHAS! ou ASSASSINOS!” (CASTRO, 1994, p. 68).

Foi na redação do *Crítica*, que se deu primeira grande tragédia pessoal de Nelson Rodrigues: o assassinato de Roberto, um de seus irmãos, por conta de uma reportagem sobre o divórcio de uma mulher da sociedade. O motivo não alegado publicamente seria o adultério. Quando soube que a matéria seria publicada, a esposa traída foi até a redação tomar satisfações. Lá chegando, perguntou por Mário Rodrigues. Ele não estava. Roberto, um de seus filhos, a recebeu em sua sala e, logo ao entrar, ela sacou um revólver de dentro da bolsa e atirou. (CASTRO, 1994).

O assassinato de Roberto marcou profundamente a trajetória da família. Seu pai, Mário, em menos de dois meses veio a morrer em decorrência de uma trombose cerebral, inconformado por seu filho ter sido morto em seu lugar. Nelson estava com dezessete anos. Ele conta que o assassinato de seu irmão marcou sua obra de ficcionista, de dramaturgo e cronista. Foi algo que transformou inteiramente sua vida, sua constituição e seu percurso humano. Segundo ele, seu pai tinha um enorme sentimento paterno, de tal forma que a morte de Roberto foi catastrófica. Ele sabia que ia morrer de paixão, diz Nelson em referência ao pai. (RODRIGUES, 2017).

Passados poucos meses, em 1931, *Crítica* foi fechado pela polícia por ordens do governo Vargas. A partir daí até 1935, quando a situação começou a melhorar, a família Rodrigues viveu dias escassos, uma miséria que só tem equivalente nos retirantes de Portinari, dizia Nelson. (SILVA; PANICHI, 2018). A tuberculose trouxe o adoecimento de Nelson e de Joffre, seu irmão mais próximo, a quem o autor chamava de gêmeo e que veio a falecer aos 21 anos por conta da doença. Nessa altura, Mário Rodrigues Filho havia se tornado sócio do *Jornal dos Sports* no qual Nelson Rodrigues passou a redigir textos sobre futebol e, mais tarde, a escrever crônicas, contos, correio sentimental, folhetins, comentários esportivos e artigos opinativos para diversos jornais como *Correio da Manhã*, *O Jornal*, *Última Hora*, *Manchete Esportiva* e *Jornal do Brasil*, dentre outros.

O dramaturgo Nelson Rodrigues surge em 1941, quando estreia *A Mulher Sem*

Pecado. Entretanto, sua consagração veio em 1943 com *Vestido de Noiva*, marco do teatro brasileiro moderno. Em unanimidade, público e crítica aplaudiam o ineditismo do espetáculo. Apesar das polêmicas sobre obras posteriores e problemas com a censura, seu valor dramático é reconhecido por grande parte dos diretores, atores e críticos.

2 A ASSINATURA DE NELSON: O QUE FAZ DE ALGUÉM UM NELSON, PORÉM RODRIGUES?

Em *Discurso Sobre o Estilo*, Buffon (2011) diz -no século XVIII- que o estilo é o próprio homem. A proposição de Buffon era que não se tomasse o estilo como um mero ornamento mas, sim, um dos alicerces do trabalho do escritor. O homem vive, simultaneamente, no mundo de sua intimidade privada, no âmbito de seu ofício e no domínio público de sua cultura. Seu estilo literário é uma síntese desses componentes, diz Gay (1990) em *O Estilo na História*. O estilo literário, segue ele, é constantemente modelado de tal forma que o escritor encontre sua voz própria. Palavras transmitem informações, demonstram afeto, expõem advertências e, não raramente, transcrevem emoções sem retoque. O estilo é o uso desses meios para um fim, embora possua um lado passional e faça revelações involuntárias. Estilos individuais têm suas histórias, diz Gay (1990).

Há diversas formas de abordar o conceito de estilo. Vamos nos deter no estilo como um sintoma e marca da cultura, como desenvolvido por Compagnon (2019) em *O demônio da teoria*. Nessa obra, o autor considera que a associação do estilo ao homem surge paulatinamente a partir do século XVII e traz duas vertentes: a objetividade como o código de expressão e a subjetividade como o reflexo de uma singularidade que traz a marca do sujeito, como nas artes plásticas quando detalhes sutis ganham relevância, como “o toque de uma pincelada” que permite identificar o artista (COMPAGNON, 2019, p. 169). O estilo se tornou o conceito fundamental da história da arte no transcurso do século XIX. Na arte literária, o estilo surge como um detalhe sintomático. Trata-se de uma “rede de desvios ínfimos que permitem caracterizar a visão de mundo de um indivíduo, assim como a marca que ele deixou no espírito coletivo (COMPAGNON, 2019, p. 169).

Quanto à articulação do estilo com a cultura, está contextualizada no que os historiadores do século XIX chamavam de alma de uma nação. Nesse sentido, a noção de estilo designaria “um valor dominante e um princípio de unidade, um traço familiar

característico de uma comunidade no conjunto de suas manifestações simbólicas”. (COMPAGNON, 2019, p. 170-171). Analisando um estilo em seus detalhes, o intérprete reconstitui a alma de um indivíduo, um grupo ou um período da história.

No final de seu capítulo sobre o estilo, Compagnon (2019) resgata algumas reflexões do filósofo Nelson Goodman acerca da relação entre estilo e assinatura que apontam para nossa própria elaboração neste texto. O artigo de Goodman propõe ver o estilo como uma assinatura individual ou grupal que, por exemplo, permite reconhecer Resnais ou Whistler, diferenciar as fases inicial e tardia de Corot ou discriminar entre o Barroco e o Rococó. Da mesma maneira, permite que se diga que o trabalho de um determinado autor traz o estilo de um outro. De uma maneira geral, as propriedades de estilo de uma obra permitem responder às perguntas: quem?, quando?, onde?. Não há um catálogo fixo de elementos ou propriedades que caracterizem um estilo, diz Compagnon (2019) citando Goodman. O estilo é singular. Não raramente captamos um estilo sem termos sido capazes de analisar os aspectos de seus componentes, pois nossa apreensão de um determinado estilo é tributária de nossa sensibilidade sobre como vemos as obras.

Ainda sobre esta questão, em 1995, Umberto Eco (2003) faz uma exposição no Congresso da Associação Italiana de Estudos Semióticos, nomeada *Sobre o Estilo* (2003). Eco (2003) inicia comentando que o termo em questão -estilo- tem uma história não homogênea. Ele reconhece um núcleo originário -*stilus*- a partir do qual, desde o momento que surge em seus primórdios do mundo latino até a estética e estilística contemporâneas, torna-se sinônimo de escritura, ou seja, o modo de exprimir-se literariamente. Para exemplificar, Eco (2003) cita Flaubert, em cuja obra se percebe que o estilo é uma forma de moldar a própria obra e, através dele, fica expressa uma maneira de ver, isto é, de pensar o mundo para além do léxico ou da sintaxe e que se faz notar tanto na superfície como na profundidade do texto. Desta forma, conclui, não se trata apenas do uso da língua mas, também, do modo pelo qual as narrativas são dispostas, as personagens são desenhadas e os pontos de vista articulados. Eco (2003) está resgatando o papel da expressão constituindo o gesto do momento da escrita. Trata-se de algo que pode se articular com as proposições acerca do escritor em sua relação com o tecido social constituindo o tesouro da escrita. No final do século XIX, porém, o estilo passa a ser identificado com o desprezo de modelos e daí nascem as estéticas das vanguardas históricas. (ECO, 2003).

Na conferência *Entre autor e texto*, Eco (2005) aborda mais diretamente a linguagem

como um tesouro social. Diz ele que o autor deverá ser interpretado segundo uma complexa estratégia de interações que também envolvem os leitores no que tange à sua competência de linguagem enquanto tesouro social. Trata-se de um termo que se refere a uma determinada língua não somente enquanto conjunto de regras gramaticais, mas também à enciclopédia que as realizações daquela língua implementaram. Para ele, as convenções culturais que uma língua produziu -e a história das interpretações anteriores de muitos textos- estão compreendidas no material que o leitor está lendo. Eco (2005) considera aqui que um texto pode ser lido em relação a diferentes contextos culturais mas, se a perspectiva é de interpretar o texto, deve-se respeitar o tecido cultural e linguístico no qual a obra foi urdida.

Perguntamo-nos então: o que faz de alguém um Nelson, porém Rodrigues? Ao longo da vida, Nelson deu várias entrevistas nas quais se percebe com uma obviedade ululante, como ele mesmo diria, o código de expressão que inscreve sua singularidade em seu estilo, como comenta Compagnon (2019). Tanto em sua vida pessoal como em suas experiências como repórter, Nelson Rodrigues capturou os acontecimentos transformando-os, pela linguagem, em um verdadeiro tesouro social cujas preciosidades resplandecem em suas páginas. “Se me perguntarem quando é que comecei a ser Nelson Rodrigues, eu diria que foi na Escola Prudente de Moraes, na Tijuca. [...] um dia houve um concurso de composições”. (RODRIGUES, 1993, p. 142). A professora havia dado liberdade de assunto aos alunos. “Já disse que fui, por toda a minha infância, um Werther, pequenino e cabeçudo. No dia em que eu me matriculava, eu começava a amar minha professora. Ainda não a conhecia, não a tinha visto e me crispava de amor.” (p. 142). Diz ele que sua composição era um gesto de amor desesperado, pois escrevia para o ser amado. Mais adiante ele comenta sobre um período de sua vida adulta quando esteve refém dos elogios dos críticos. Nelson precisava da aprovação deles e escrevia pensando neles. Ele estava com oito anos, no quarto ano primário da escola pública. Sua composição falava de uma adúltera que foi flagrada em seu ato pecaminoso pelo marido. O amante saltou da janela e ela caiu aos pés do marido implorando para que ele não a matasse. Pois houve uma carnificina. O marido a agarrou pelos cabelos e acabou de matá-la a pontapés. Na sequência, arrepende-se e se posta de joelhos diante do cadáver da esposa para pedir-lhe perdão. A professora acabou de ler, olhou para ele aterrorizada e foi falar com a diretora. Da conversa entre as professoras ele ouvia alguns fragmentos: “‘Ele me olha como se. De um jeito que’. [...] ‘Não é normal’”. (RODRIGUES 1993. p.143-144). Todos estavam interessados no erotismo e na crueldade de seu texto e de seus personagens, fazendo com que

ele se sentisse um pequeno tarado, como ele mesmo descreve. Nesse momento ele sentiu que ninguém o compreendia, sentiu-se julgado. Foi ali que ele começou a ser não apenas Nelson mas, sim, Nelson Rodrigues, em sua própria percepção.

Como proposto por Eco (2005) -citado acima- a interpretação de um texto deve respeitar o pano de fundo cultural e linguístico no qual a obra foi concebida. Nelson Rodrigues nos conta que nas ruas de sua infância havia a diversidade própria de um elenco circense. Havia de tudo nos portões, janelas, quartos, salas, alcovas e varandas da Rua Alegre, onde ele morava. Havia “adúlteras, suicidas, funcionários, arquitetos, santos e canalhas”. (RODRIGUES, 1993, p. 263). Esse era o seu mundo, que foi sendo talhado com as marcas da cultura na qual ele se encontrava imerso, resultando em um estilo literário próprio no qual se encontra claramente o timbre de sua voz e a caligrafia de sua escrita, tão emblemática. Em alusão à proposição de Gay (1990), já comentada, o estilo de Nelson tem histórias. A visão singular de Nelson Rodrigues sobre o drama cotidiano é tão peculiar que imprime sua marca no discurso. Neste sentido, seu estilo é facilmente reconhecido assim como também faz adjetivar determinados textos de outros autores como “rodriguanos” por neles serem observados modos de dispor estruturas narrativas, de desenhar personagens e de articular pontos de vista inaugurados por esse autor. Trata-se de algo que se dá para além do léxico ou da sintaxe, pois é um modo de pensar e ver o mundo, como propõe Eco (2003). É um estilo, não apenas uma inscrição. É essa a assinatura de Nelson que o torna Rodrigues.

3 O DRAMATURGO NELSON: O RUÍDO AO CHEGAR

A brusca ruptura com a tradição vigente provocada por uma obra de arte, principalmente se revestida de um tom provocativo, faz com que seja considerada como obra de vanguarda, diz Barthes (2007) em “*O Teatro Francês de Vanguarda*”, um dos capítulos de *Escritos sobre teatro*. Entretanto, ao ser cooptada pela tradição, o vanguardismo se dilui e, em algum momento, essa obra pode até mesmo ser considerada ultrapassada. A vanguarda não é uma possibilidade constante. Para que se instale, deve haver duas condições: a existência de uma arte conformista e, ao mesmo tempo, um regime liberal de tal forma que a provocação possa se construir no espaço entre a razão e a liberdade. Isto explica a observação da ausência da vanguarda em regimes totalitários nos quais a censura é generalizada. Por outro lado, em regimes nos quais a criação artística é totalmente liberada -ainda que tal condição possa ser

considerada como utópica- a vanguarda não se faz justificada (BARTHES, 2007).

No espaço entre liberdade total e censura absoluta há várias gradações possíveis que vão interferir na possibilidade ou impossibilidade de nos depararmos com alguma produção que possa ser considerada como sendo de vanguarda. Aqui se inclui a literatura como expressão artística. A posição ocupada por um escritor que seja considerado de vanguarda não o isenta de experimentar paradoxos. Se por um lado ele rejeita o *status quo* vigente, por outro, necessita da aprovação do *mainstream* para constituir seu público que nem sempre suporta ver sua própria interioridade -nua e crua- exposta no palco. Para Barthes (2007), a arte de vanguarda, em especial o teatro, é uma expressão artística do mal-estar. Sem dúvida, uma contradição e, não surpreendentemente, trata-se aqui de um assunto de família, diz o autor. No teatro tradicional, a palavra expressa um conteúdo e comunica uma mensagem clara. No teatro de vanguarda, entretanto, a palavra é “um objeto opaco, destacado de sua mensagem”, basta a si mesma, desde que venha a “provocar o espectador e agir fisicamente sobre ele”. Dito de outra forma, no teatro tradicional a linguagem é um meio e, no teatro de vanguarda, a linguagem é um fim, permitindo considerar que “o teatro de vanguarda é um teatro de linguagem em que a própria palavra é dada como espetáculo [...] de provocação [...]”. Para Barthes, a linguagem do teatro de vanguarda ataca “as belas frases nascidas de um sentimento moral cheio de empáfia [...] a linguagem dos intelectuais”. (BARTHES, 2007, p. 301-302).

Em *O Teatro Brasileiro Moderno*, Prado (2018) faz uma exploração bastante abrangente da evolução da cena dramática brasileira desde o início do século XX. Para o autor, a crise internacional em 1929 e a instabilidade nacional instaurada pela chamada Revolução de 1930 interferiram no teatro nacional. Era o fim da Velha República. O então presidente Washington Luís foi deposto e seu sucessor Júlio Prestes, eleito em 1º de março de 1930, foi impedido de tomar posse, pois o advogado gaúcho Getúlio Vargas assumiu a presidência. A constituição brasileira de 1891 foi revogada e o Congresso Nacional foi dissolvido. Havia uma ambiguidade no ar. Por um lado, havia um otimismo patriótico e, por outro, uma incerteza decorrente do fantasma da pobreza. No palco, o teatro buscou afastar-se das comédias de costumes e renovar-se a partir dos autores que, “sem romper de todo com o passado, desejavam dar um ou dois passos à frente”. (PRADO, 2018, p. 22).

A partir da década de 40, o teatro passa a buscar lugar mais central visando ganhar crédito artístico. É nesse momento que os nomes de Nelson Rodrigues e Zbigniew Ziembinski começam a ganhar espaço. *Vestido de Noiva*, uma das primeiras obras do dramaturgo, parecia

ser um drama difícil de ser representado, pois diferia de tudo que havia sido escrito até então por “sugerir insuspeitadas perversões psicológicas [...] deslocar o interesse dramático [...] não mais sobre a história [...] sim sobre a maneira de fazê-lo, numa inversão típica da ficção moderna”. (PRADO, 2018, p.40). O que se via no palco, de modo inédito, era a *mis-em-scène* (encenação): modos de andar, de falar e de articular incorporando -à realidade do palco- o imaginário e o alucinatório promovendo um acentuado choque estético que, habitualmente, é usado como índice do grau de modernidade de uma obra. Na sequência desse processo, a arte dramática ganhou espaço de destaque ao lado de uma certa modalidade de poesia e de pintura. A grandeza da tragédia grega foi evocada, o expressionismo alemão foi melhor conhecido localmente e “proclamou-se, com unanimidade raras vezes observada, a genialidade da obra de Nelson Rodrigues”. (PRADO, 2018, p.41).

Como comentado acima, a vanguarda se faz presente à medida que traz alguma forma de desconstrução de um modelo vigente de expressão abrindo espaço para a tensão entre conformismo e transgressão. Na dramaturgia de Nelson, estão em cena os conflitos articulados pelos demônios interiores dos protagonistas. Suas tramas são urdidas pelo contraste de afetos como puritanismo ou lascívia, virgindade ou depravação, devoção ou heresia. São sentimentos que se definem (ou se indefinem) “pela ambivalência [...] em reviravoltas bruscas que proporcionam as surpresas do enredo”. (PRADO, 2018, p. 52). As personagens rodrigueanas são brasileiríssimas e do nosso tempo, diz Prado (2018). Para ele, na dramaturgia rodrigueana haveria a “irrupção surpreendente no contexto do cotidiano de impulsos primevos, elementares e aí estaria o laço de parentesco com a tragédia grega, na interpretação desta dada por Freud”. (PRADO, 2018, p. 52). Em um de seus depoimentos, Nelson Rodrigues declara: “Numa palavra, estou fazendo um teatro desagradável”. (RODRIGUES, 2017, p. 135). Curiosamente, ele fala em teatro desagradável e Barthes (2007) fala em mal-estar no que tange à arte de vanguarda, especialmente o teatro. Nelson Rodrigues trouxe a vanguarda, na concepção barthesiana aqui mencionada e mergulhou na inconsciência do homem, diz Magaldi (1981). Para este, as obras rodrigueanas carregam motivos psicológicos que rompem a censura e dão livre curso às fantasias. Sem dúvida, ao surgir, Nelson Rodrigues fez uma aparição ruidosa.

4 ONDE ESTÁ O AUTOR?

Ao abrir o capítulo “*O Autor*”, em *O Demônio da Teoria*, Compagnon afirma que “O ponto mais controvertido dos estudos literários é o lugar que cabe ao autor”. (COMPAGNON, 2019, p. 47). Para os formalistas russos, assim como para os integrantes do New Criticism americano, entre as décadas de 30 e 40 e que ganhou importância entre 1940 e 1960, o autor era eliminado para “assegurar a independência dos estudos literários em relação à história e à psicologia”. Trata-se de um debate que nos inquieta pois “[...] interpretar um texto não é sempre fazer conjecturas sobre uma intenção humana em ato?” (COMPAGNON, 2019, p. 47-48)

No início de “*A morte do autor*”, capítulo integrante de *O rumor da língua*, Barthes (2004) recorre a Balzac na novela *Sarrasine*. Ele comenta que Balzac, ao falar de um castrado disfarçado de mulher escreve: “‘Era a mulher, com seus medos repentinos, seus caprichos sem razão, suas perturbações instintivas, suas audácias sem causa, suas bravatas e sua deliciosa finura de sentimentos’”. Barthes, provocativamente, então nos pergunta: “Quem fala assim? É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher?” Ou, então: “É o indivíduo Balzac, dotado por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher?” Ou, ainda: “É o autor Balzac professando ideias ‘literárias’ sobre a feminilidade?” E continua Barthes: “É a sabedoria universal? A psicologia romântica?” E ele mesmo responde que “jamais será possível saber, pois a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem”. A escritura, diz Barthes, “é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge nosso sujeito, o branco-e-preto em que se perde toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”. (BARTHES, 2004, p. 57). Para ele, o autor é uma personagem moderna, produzida por nossa sociedade que descobriu o prestígio do indivíduo ou da pessoa humana. Ainda sob sua perspectiva, a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está “tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões [...] a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu [...] o autor a revelar sua confiança”. (BARTHES, 2004, p. 58).

Ainda no mesmo texto, Barthes (2004) propõe que a linguagem seja então colocada no lugar daquele que fala. Para ele, “é a linguagem que fala, não o autor; [...] só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’ [...]”. (BARTHES, 2004, p. 59). Ainda nessa perspectiva, o autor em questão considera que não haveria uma anterioridade do autor ao texto, como entre um pai e

um filho. O texto é escrito no aqui e agora. Para ele, escrever já não pode nomear uma operação de “registro, de verificação, de representação [...] mas sim aquilo que os linguistas [...] chamam de performativo”. (BARTHES, 2004, p. 61, grifos do autor).

Ao afastar o autor, Barthes (2004) torna inútil a pretensão de decifrar um texto, pois articulá-lo com um autor é dar a ele um significado último, é “fechar a escritura”. Barthes prossegue dizendo que “a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo [...] recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um ‘segredo’, isto é, um sentido último”. Se um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas, há um lugar onde essa multiplicidade se congrega: é o leitor, “alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito”. E para o surgimento do leitor, há que se pagar com a morte do autor, conclui Barthes (2004, p. 63-64, grifos do autor).

Um ano após esta publicação de Barthes acerca do autor, em 1969, Foucault (2001) retoma o tema da relação do texto com o autor na obra literária na conferência “*O que é um autor?*”. Ele inicia considerando que há uma tese na qual o próprio da crítica não é destacar as relações da obra com o autor, ou seja, a análise da obra se daria em sua estrutura, na forma intrínseca, no jogo de suas relações internas. Porém Foucault, em pleno ambiente barthesiano, questiona se uma obra não poderia ser vista como aquilo que é escrito por aquele que seria então nomeado como autor. Surgem, então, reflexões acerca do papel do autor na obra: o nome do autor e a função-autor.

Quanto ao nome do autor não seria simplesmente um elemento em um discurso. Trata-se de um papel exercido em relação ao discurso, pois garante uma função classificatória permitindo agrupar um certo número de textos, delimitá-los, excluir alguns ou, ainda, opô-los a outros. Quando vários textos são colocados sob um mesmo nome, estabelece-se um ambiente de homogeneidade e filiação. O nome do autor caracteriza um certo modo de ser do discurso indicando que não estamos diante de uma palavra corriqueira do cotidiano que seja rapidamente consumida. Pelo contrário, trata-se aqui de uma palavra que deve receber um certo *status*, pois se dá no interior de uma sociedade e de uma cultura. Para ele, o nome do autor não está na ficção da obra, mas “na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser”. (FOUCAULT, 2001, p. 276).

Quanto à função-autor, Foucault (2001) refere-se a um modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos em uma sociedade. Na passagem do século XVII para o século XVIII, discursos literários não podiam ser aceitos senão quando providos

da função-autor. Fosse poesia ou ficção, surgiam questões sobre quem havia escrito, em que circunstâncias ou a partir de qual projeto haviam emergido, isto é, perguntas cujas respostas determinariam o *status* e o sentido a serem dados a tais produções. Assim, o autor era sempre buscado. Atualmente, a função-autor tem relevância na consideração das obras literárias ainda que já há algum tempo, a crítica venha se aproximando das obras segundo seu gênero, de acordo com os elementos que nelas figuram -de modo recorrente- em torno de uma constante que não é mais necessariamente a de seu criador. Para Foucault (2001), o que faz de um indivíduo um autor é a projeção do tratamento que se dá aos textos, as aproximações observadas, os traços pertinentes, as continuidades que se admitem assim como as exclusões que se praticam. Tais operações variam segundo as épocas e os tipos de discurso. Para a crítica literária moderna, o autor é quem permite explicar certos acontecimentos em uma obra como transformações, deformações e modificações sendo que isso se dá por sua biografia, pelo modo que sua perspectiva individual se constitui e pela articulação com sua situação social, isto é, a revelação do seu projeto fundamental. (FOUCAULT, 2001).

Em suas memórias, Nelson (RODRIGUES, 1993, p. 169) recorda a estreia de *Vestido de Noiva* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ao final, a incerteza quanto à reação da plateia o amedrontava. “E, de repente, [...] palmas escassas [...]. Atracado à minha cadeira, me sentia perdido [...], súbito, todos acordaram [...] o uivo unânime. [...]. Era como se o grande Caruso tivesse acabado de soltar um dó-de-peito”. Nesse momento, em que os atores iam e vinham ao palco, trazendo Ziembinski arrastado, ouviu-se uma voz que clamava pelo autor. Outras vozes se juntaram, pedindo o mesmo. Nelson estava em um camarote. Sua irmã que lá estava o puxou de sua cadeira e ele apareceu -sorrindo- na varanda do camarote. Ninguém o viu. Os que clamavam pelo autor estavam voltados para o palco. “Veio-me a vontade de gritar: ‘Sou eu! Sou eu!’ E nada”. Nesse momento, Nelson diz que “Por um minuto sem fim fui excluído da apoteose e me senti um marginal da própria glória. Recuei novamente para o fundo, dilacerado de vergonha e frustração”. (RODRIGUES, 1993, p. 170). Ao descer a escadaria do teatro encontrou vários que o abraçaram e beijaram. Exausto, Nelson foi ao encontro de Ziembinski. Ao encontrá-lo, Ziembinski repetia: “O autor! O autor!” (p.169-170). Recorrendo a Foucault (2001), como citado acima, o que faz de Nelson Rodrigues um autor é o tratamento dado por ele aos seus enredos assim como os traços pertinentes e tão característicos de seu estilo, articulado com o entorno social e cultural de sua época.

5 NELSON RODRIGUES: UM ATOR POSSUÍDO

Em *Escritos sobre o teatro*, Barthes (2007) discorre sobre o mito do ator possuído. Com a inserção de uma vogal, pedimos autorização a Barthes para direcionarmos para o autor algumas de suas digressões sobre o ator, ainda que esta nossa proposição contrarie a sua no que se refere à relação do autor com sua obra, como já comentamos. É a partir das considerações barthesianas que os parágrafos seguintes se desdobram.

Perguntamo-nos então se poderia haver um mito do autor possuído, habitado por suas personagens. O mito aqui proposto seria resultante de alguns elementos. Um deles é ancestral, encontrado na sociedade de uma maneira geral, independentemente de sua estrutura: o duplo. Pensamos na personagem como um duplo do autor, em uma dinâmica na qual o autor morre para si mesmo, como se estivesse a praticar um exercício de despersonalização -como diz Barthes (2007) sobre o ator- em sacrifício ao seu duplo, conquistando a admiração do público. Com esse gesto, o autor pouparia o espectador do próprio sofrimento, permitindo-lhe usufruir da situação sem riscos.

Poderíamos considerar, ainda nesse mesmo sentido, outro elemento nesse mito de possessão que diria respeito ao autor que estaria numa relação complementar com os espectadores que, ali, representariam a sociedade de uma maneira geral. O autor estaria, então, propiciando a existência de uma personagem que não está na plateia e, desta forma, o autor possuído ofereceria à sociedade aquilo que ela não ousa ser, viabilizando um ritual no qual os riscos podem ser exorcizados. Por outro lado, o mito de possessão custaria muito ao autor, pois não poderia mover-se em sua arte e só conseguiria aspirar a liberdade se pudesse colocar-se como um amálgama que não os diferenciasse: autor e personagem. Assim, ora seria o autor a falar, ora seria a personagem a encenar. O mais inquietante nesse mito seria que o autor pareceria encontrar um estado de glória que seria tributário do fato de ser devorado por sua personagem, como diz Barthes (2007), porém em relação ao ator.

Tal articulação retoma a questão da relação entre a obra e seu autor. Nesse sentido, a tensão aqui considerada resultaria em um núcleo vivo, marcado por intencionalidade e autoconsciência, que asseguraria a coerência textual, como proposto por Bosi (2014) em *Psicanálise e Crítica Literária*. Nesse texto, Bosi pensa o problema da identidade pessoal - seja do autor ou das personagens- sob a ótica dos condicionamentos socioculturais que dão forma à *persona* em um movimento que se dirige de fora para dentro. São os processos de

socialização do indivíduo pelo meio em que se insere no qual interferem a família, sua classe social, as instituições culturais atuantes incluindo-se a escola, as igrejas e, atualmente, o mundo digital. Para Bosi, trata-se aqui do escritor que tem consciência do processo do qual ele foi objeto e sujeito. A narrativa, diz ele, torna possível a expressão dessa consciência: uma autopercepção que se fez escrita.

“Tenho dito, obsessivamente, que sou uma flor de obsessão. [...] E, de fato, sou um homem de fixações inarredáveis. Insisto em assuntos e figuras de nossa época, com uma pertinácia quase doentia”, confessa Nelson Rodrigues em *O óbvio ululante* (RODRIGUES, 2007, p. 253) a quem nos propomos a olhar como um autor possuído por ele mesmo, por seus próprios enredos e pelo que lhe impulsionava quanto ao modo de moldar suas narrativas, deixando marcas emblemáticas em sua escrita. Voltando às suas memórias, publicadas em *A menina sem estrela*, Nelson Rodrigues (1993) nos conta algumas curiosidades vividas nas redações dos jornais por onde passou e que certamente se apoderaram dele, *possuindo-o* e contribuindo para sua escrita. Diz ele que quando o jornal *A Manhã* estava na Rua Treze de Maio, a redação era sempre invadida por vários visitantes estranhos que tornavam onírica a vida do jornal. Eram políticos, atrizes, camelôs, aleijados, arquitetos, prostitutas, algo inimaginável nas redações de hoje nas quais existe uma portaria que não os deixaria entrar. Lembra-se ele de uma idosa que invadiu a redação afirmando, aos berros, ser a consciência da República. O curioso é que ninguém se espantava, de acordo com ele, e até mesmo um contínuo da redação passou uma hora conversando com essa senhora, evidentemente louca, que ficava repetindo em alto e bom som a certeza de quem ela era. E havia ainda os mutilados, os portadores de “doenças hediondas” (1993, p. 269), como ele diz. De vez em quando, recorda-se Nelson Rodrigues, alguém lhe sussurrava: “Aquele é leproso” (1993, p. 269). Certo dia, ele nos conta, apareceu por lá o Professor Mozart, que se dizia profeta e milagreiro. De um dia para o outro surgiram paralíticos, cegos, dementes, sujeitos ardendo em chagas. Havia até uma criança que chorava pus, não lágrimas. E o Professor uivava para os paralíticos: “Anda, anda!” (p. 270). De repente, o entravado andou. A essas memórias se juntam as da infância na zona norte carioca além de suas -acima já mencionadas- obsessivas fixações, inarredáveis, que lhe acompanharam por toda a vida, como ele mesmo dizia. Nelson é pleno delas, constituído por elas, *possuído* por elas e a elas sempre volta em seus textos além de genuinamente reverenciá-las em suas entrevistas ou declarações. Propomos, portanto, que Nelson possa então ser considerado um autor possuído.

Finalizando, neste artigo propusemos explorar determinadas marcas das páginas rodrigueanas que poderiam trazer algumas reflexões sobre quem foi este Nelson de sobrenome Rodrigues na dramaturgia brasileira. Iniciamos com alguns dados biográficos. Na sequência, trouxemos a questão do estilo como conceito na obra literária. Há diversas formas de abordá-lo e, em nossa escrita, focamos no estilo como um sintoma e como marca da cultura, tatuada na obra do autor em tela. Nesse âmbito, exploramos ainda a relação do escritor com o tecido social no qual ele se inseriu, constituindo o tesouro de sua escrita. Como consequência natural desta rota, nos dirigimos para o questionamento polêmico sobre a presença do autor na obra literária. Em conexão com esse conteúdo resgatamos o tema barthesiano do ator possuído para propormos a figura do autor possuído retomando a questão da relação entre a obra, o autor e seu entorno de ordem social, política e cultural. É nessa perspectiva que propomos que o Nelson Rodrigues aqui abordado seja um autor emblematicamente possuído pelas próprias paixões que transbordaram de sua vida e tingiram suas páginas, obsessivamente, como ele mesmo considerava.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BOSI, A. Psicanálise e crítica literária. In: PASSOS, C.; ROSENBAUM, Y (Orgs.). *Interpretações: Crítica Literária e Psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- BUFFON, G-L *Discurso sobre o estilo*. Covilhã: Lusosofia Press, 2011.
- CASTRO, R. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Editora Schwarz Ltda, 1994.
- COMPAGNON, A. *O demônio da Teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- ECO, U. Sobre o estilo. In: *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ECO, U. Entre autor e texto In: Eco, U. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, Coleção Ditos e Escritos (vol. III), 2001.
- GAY, P. *O estilo na história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- MAGALDI, S. Prefácio. In: RODRIGUES, N. *Teatro completo de Nelson Rodrigues, 2:*

peças míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

PRADO, D. A. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2018.

RODRIGUES, N. *A menina sem estrela*. São Paulo: Editora Schwarz, 1993.

RODRIGUES, S. (Org.) *O óbvio ululante. As primeiras confissões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007

RODRIGUES, S. (Org.) *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SILVA, J.F. E PANICHI, E.R. Memórias de Nelson Rodrigues: elementos conectores entre jornalismo e dramaturgia. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 14, n. 25, p. 191-219, jul./ago. 2018.