

Cidades cruéis de Nelson Rodrigues e Roberto Arlt

Ângela Maria Dias

Em 1931, Roberto Arlt, num curto prólogo a *Os lança-chamas* comentando o estranhamento causado por seus livros, avaliados pela crítica como de “realismo de péssimo gosto”, argumenta, enfaticamente, na 1ª pessoa do plural: “Criaremos nossa literatura não conversando continuamente sobre literatura, mas escrevendo em orgulhosa solidão livros que contenham a violência de um ‘cross’ na mandíbula. Sim, um livro atrás do outro, e ‘os eunucos que bufem’”(Arlt, 2000: 194).

Em 1968, Nelson Rodrigues, investindo contra a unanimidade de um manifesto de Hollywood “contra a violência”, argumenta, meio filosófico: “O homem precisa ser colocado diante da própria violência. Temos que ver a face da nossa crueldade. Ou o cinema nos ofende e nos humilha ou, então, deve morrer. E, sempre que o cinema apresenta a sordidez em dimensão gigantesca, cada qual sente o eterno, o sagrado, que existem no mais vil dos seres” (Rodrigues, 1995: 126).

A aproximação entre o argentino, recentemente celebrado, no ano 2000, com várias publicações entre nós, em virtude do centenário de seu nascimento, e o nosso brasileiro maldito, reacionário e incômodo, nascido 12 anos depois, por força da óbvia afinidade, pode propiciar a discussão de questões de interesse. Além de suscitar a contraposição entre distintas modalidades da expressão literária da crueldade – aliás, bastante diferenciadas entre elas, apesar de muitos efeitos partilhados em comum –, a comparação entre os escritores talvez conduza, com algum proveito, a um contraponto entre as culturas populares urbanas da Argentina e do Brasil, em etapas cruciais da modernização de Buenos Aires e do Rio de Janeiro, nas décadas de 1930 e 1950, respectivamente.

Roberto Arlt, filho de imigrantes, autodidata pobre e com reduzida escolaridade, tem a mesma versatilidade de Nelson Rodrigues, produzindo uma obra múltipla de romances, contos, crônicas e peças teatrais. Publica seu primeiro romance em 1926 e, dois anos depois, ingressa no jornal *El Mundo*, onde se dedica às crônicas sobre Buenos Aires, as

Aguafuertes porteñas, com estrondoso sucesso, semelhante ao do escritor brasileiro, na cena carioca dos anos 50, com os seus contos-crônicas de *A vida como ela é*.

Arlt começa a produzir para o teatro somente nos anos 30, depois de escrever o último romance, *El amor brujo*. Suas treze peças são, em sua maioria, encenadas em um teatro independente, o Teatro del Pueblo. Também como o escritor brasileiro, Arlt, após sua morte, ocorrida em 1942, é ignorado pela crítica culta e, apenas a partir da década de 50, começa a ser resgatado. Em meados da década de 90, sua vida e sua obra geram um novo surto de interesse crítico-criativo, merecendo ensaios, publicação de originais esquecidos e, inclusive, adaptação para teatro.

O preconceito da crítica não se deveu apenas aos tipos agressivos e às situações escabrosas, características dos bairros periféricos e das zonas pobres do centro de Buenos Aires, que dramatiza em sua obra. Sobretudo não lhe perdoaram a linguagem mesclada, na colagem esdrúxula do léxico culto com o espanhol dos cortiços e das ruas e com dialeto dos imigrantes; tudo isso embrulhado pelas leituras de folhetins e de traduções baratas de clássicos, em edições populares.

O hibridismo do seu estilo mordaz, sobrecarregado de adjetivação passional, enumerações rebarbativas e comparações hiperbólicas, encena o clima opressivo de uma cidade monstruosa e contraditória. De fato, como observa Beatriz Sarlo, a Buenos Aires dos anos 20 e 30, apesar da modernização e de suas marcas técnicas, surge no discurso ensaístico do período, pintada por lentes pessimistas e opressivas. O desejo e o temor da cidade vão situá-la na difícil encruzilhada entre a permanência do sentimento periférico e de uma auto-imagem degradada, diante do modelo europeu, e a “metáfora da cidade-porto esvaziando como uma voraz máquina centrípeta o resto de um país que não se pensava como urbano” (Sarlo, 1990: 33).

Por isso mesmo, conforme conclui a crítica argentina, desde a década de 20, “a noção de cidade se converte em organizadora do pensamento sobre a cultura (...) e em espaço imaginário que a literatura inventa e ocupa” (Sarlo, 1990: 34). Na vanguarda deste fenômeno, a ensaísta situa a obra de Arlt, ao lado das de Marechal e de Borges. No entanto, a produção desse filho de imigrantes, num percurso particularíssimo, perfaz um destino compatível com sua natureza de literatura menor. Isto é, não

a literatura de uma língua menor, mas aquela que “uma minoria faz em uma língua maior” (Deleuze&Guattari, 1977: 25). Uma minoria, entenda-se, em termos políticos, já que, em termos demográficos, o contingente de imigrantes e de seus descendentes torna-se cada vez mais significativo no perfil heterogêneo da Buenos Aires¹ modernizada.

O conjunto das transformações tecnológicas (os transportes, a iluminação etc), urbanísticas e demográficas, operadas desde o início do século XX, vai, progressivamente formando novos públicos, oriundos das camadas médias e populares. Assim, não só revistas criadas no final do século anterior modernizam-se, grandes diários modernos são criados para atender à estratificação de gostos e demandas, em termos de cinema, literatura, canção popular, “fait divers”, moda etc. O universo dos setores médios e populares recém-escolarizados é também explorado pelo surgimento de coleções diversificadas: ficção européia, ensaio filosófico, estético e político, além daquelas especificamente voltadas para divulgação técnico-científica de invenções e processos.²

Por outro lado, a formação afetiva desses públicos para o sonho das alegrias da intimidade é assistida por edições variadas de pequenos livros semanais, criados no estilo dos folhetins sentimentais, desde o final da década de 10. Todo este universo de discursos não só convoca escritores novatos, como Arlt ou Borges, como também circula, na qualidade de material de construção ficcional, na escrita de Arlt.

É que, convertido em um dos jornalistas-estrelas, em *El Mundo*, o também escritor absorve, de maneira ambivalente, nos seus contos e romances e nas micro-estruturas narrativas das *Aguafuertes porteñas*, os chamados “saberes de pobre” (Sarlo,1990: 41). Por isso mesmo, avaliar a apropriação

¹ A Argentina ocupa o segundo lugar entre as nações que receberam maior imigração européia nos cem anos que vão desde meados do século XIX até a década de 1950 deste século. Se levarmos em conta o contingente de imigrantes em relação ao conjunto da população que o recebe, o caso da Argentina é ainda mais destacado, pois foi o país com maior impacto imigratório europeu no período de referência. (Alfredo R. Lattes e Ruth Sautu, “Inmigración, Cambio Demográfico y Desarrollo Industrial en la Argentina”, *Cuadernos del Cenep* (5), Buenos Aires, 1978, apud SARLO, Beatriz, 1997: 204.

² Leia-se, a respeito, o artigo “Buenos Aires, Cidade Moderna”, sobre a ressonância literária da transformação urbanística, em SARLO, Beatriz, 1997: 199-217.

do folhetim sentimental e das edições populares de divulgação operada pelo escritor implica reconhecer o caráter híbrido de sua obra, entre a paródia e o pastiche. Além desta literatura, a influência da emergente indústria cultural vincula a literatura de Roberto Arlt ao que se poderia denominar de “cultura do tango”.

Numa sociedade em permanente processo de transformação, tanto em termos sócio-econômicos, quanto culturais, o tango vai constituir uma instância privilegiada de discussão e encenação dos dilemas da vida afetiva e dos valores morais. Na sociabilidade ampliada inerente à modernização da vida urbana, os novos espaços, como o cabaret, o bordel, os bares e cafés, descortinam um mundo de sentimentos intensos e contradições insanáveis. O conjunto mesclado dos atores nesses novos palcos de convívio – boêmios, marginais, atrizes, prostitutas, intelectuais – habita o universo desta música sensual e provocante e aparece destilado em suas letras passionais.

A influência da cultura do tango sobre a literatura, ao romper com a narrativa convencional das relações amorosas coroadas pelo “happy end” matrimonial, se contrapõe à dos folhetins e, por isso mesmo, dá conta com muito mais inteireza da complexificação das relações sociais e da convulsão nos padrões tradicionais de convivência, características da Buenos Aires, nas primeiras décadas do século XX. A progressiva gestação de novas subjetividades, de comportamentos alternativos à compartimentação doméstica da mulher e ao domínio incontestado do homem transformam o tango na privilegiada instância de formação moral e afetiva dos novos públicos.

A permeabilidade da ficção de Arlt à literatura do tango ocorre em vários níveis, a partir de sua comum abertura à dinâmica conflitiva dos olhares sobre a alteridade, na cena das metamorfoses urbanas. A Buenos Aires dos anos 20, como típica cidade moderna, é o imprevisível teatro de todo e qualquer encontro. No heterogêneo espaço das trocas urbanas, os limites tradicionais do público e do privado diluem-se e a praça dos convites amorosos absorve, crispada, os dramas do estranhamento.

A crueldade torna-se, então, a moeda corrente nas relações intersubjetivas, que, a par das soluções burguesas convencionais, engendra uma nova mitologia de personagens urbanos, “sobre a base de figuras arquetípicas como a ‘milonguita’, a ‘madre’ e o ‘compadrito’” (Archetti,

1995:192). E, aqui, a palavra crueldade não tem apenas o sentido mais óbvio de violência sádica e agressiva, mas abriga também um outro sentido mais radical, já explorado por Clément Rosset. Para o filósofo, a chamada “crueldade do real” reside no “caráter único, e irremediável e inapelável desta realidade”(Rosset, 2002:17), o que, a torna inevitável e impossível de ser atenuada ou afastada.

No violento cenário da mudança social, tecnológica e espacial, o trauma da intersubjetividade urbana aprofunda a crueza do real, pelo estranhamento diante das novas interlocuções. Por isso, a cartilha das emoções “tangueras” se inscreve no âmago da imaginação ficcional de Roberto Arlt. O “discurso “emocional masculino”, característico da música, é, por sinal, a marca registrada da literatura do autor. Plasmada na interação da herança romântico-simbolista das leituras cultas, com as contrapartidas do folhetim melodramático e da passionalidade do tango, a inconfundível voz narrativa criada por Arlt encena, a meu ver, três modalidades de crueldade do olhar diante do outro.

Na primeira, a crueldade propriamente sádica constitui os chamados “canalhas baudelaireanos”, com sua marginalidade excêntrica e corrompida, cultivada a tédio, indiferença e cinismo diante da dor alheia. O narrador crapuloso e entediado de “As feras”, por exemplo, encarna com perfeição a mescla do “spleen” decadente de Baudelaire com o machismo rancoroso e mal humorado de certos tangos. Sua carreira de cafetão sem escrúpulos, convivendo num bordel, com outros companheiros da mesma estirpe, entre o baralho, a bebida e trapaças, tipifica bem um personagem de fronteira, ainda oriundo de uma marginalidade pré-moderna, nutrida por pequenos golpes e bazófias “tangueras”:

Agora na mesa do café, sob as luzes amarelas, brancas ou azuis, o silêncio constitui um repouso. (...) A música enlaça o tédio.

Um tango antigo nos lembra um momento carcerário, outros a noite da descoberta de uma mulher, outros um instante terrível de quando estávamos em cana.

Se o tango soa bronco, um espasmo nos retorce a alma. Lembramos então o prazer vermelho e terrível de cobrir de murros o rosto de uma mulher, ou o primeiro dinheiro dado por aquela que nos iniciou na vida, nota de dez pesos que ela tirou da liga e que nós recebemos com alegria trêmula porque esse dinheiro ela o acabara de ganhar indo para a cama com outros. (...) O tango empenacha nossa alma com a lembrança de

primitivas alegrias: a mulher de todos pavoneando-se na companhia daquele a quem entrega seu dinheiro, as pessoas nos vendo passar, os otários espantados com a pornografia das conversas, os atracos no quarto das amigas, as apresentações de praxe: “Este é o meu marido” (Arlt, 1996: 113).

A segunda modalidade cruel do olhar, na voz da 1ª pessoa arltiana, poderia ser entendida como a exótica, ou seja, aquela característica do “dandy”, em que o cinismo e a indiferença dão lugar ao empenho de chocar e de tornar-se diferente, através da estetização da distância frente à alteridade. Mais uma vez, a influência marcante de Baudelaire não impede o convívio com o motivo folhetinesco e suas reviravoltas, ao mesmo tempo em que engendra a combinação da morbidez com uma espécie cômica de grotesco, na acentuação da excepcionalidade dos tipos marginais.

Assim, o conto “O Corcundinha”, que apresenta as confissões entre cínicas e enraivecidas de um excêntrico, preso por assassinato de um corcunda, ocorrido na ocasião em que resolvera levá-lo para beijar a noiva de que planejava descartar-se. O inusitado do plano para horrorizar a moça e sua família e assim desfazer o compromisso assumido é agravado pelo estilo da narração pomposa e vituperante, mas transpirando um humor entre o sarcasmo e a ironia. A repulsa aos códigos burgueses da normalidade amorosa e profissional, a agudeza na apreciação dos motivos e dos conflitos de interesses, bem como o reconhecimento da própria “sensibilidade exacerbada”, compõem, à perfeição, a figura do *dandy* de periferia.

Os diversos e exagerados rumores espalhados por motivo da conduta que observei na companhia de Rigoletto, o corcundinha, na casa da senhora X, afastaram na ocasião muita gente do meu convívio.

Entretanto, minhas singularidades não acarretaram maiores desventuras, isso se eu não as tivesse aperfeiçoado estrangulando Rigoletto.

Torcer o pescoço do corcundinha foi de minha parte um ato mais imprudente e pernicioso aos meus interesses, do que atentar contra a existência de um benfeitor da humanidade.

Sobre mim caiu a polícia, os juízes e os jornais. E nesta hora eu me pergunto (considerando os rigores da justiça) se Rigoletto não estaria fadado a ser um capitão de homens, um gênio ou um filantropo. De outro modo não têm explicação os rigores da lei para desagrarar um insigne pulguento, a quem, como paga por sua insolência, resultariam

insuficientes todos os pontapés que pudessem ministrar em seu traseiro, uma brigada de pessoas bem-nascidas (Arlt, 1996: 17).

O tom divertido e sarcástico diante do outro e a capacidade de engendrar comportamentos artificiosos para escandalizar as expectativas burguesas de diante da vida também se encontram no conto “Uma tarde de domingo”. Narrado em 3ª pessoa, com contínua focalização interna, denunciando a empatia do narrador com seu personagem, o relato apresenta o também excêntrico e entediado Eugenio Karl esquivando-se de cometer um adultério, unicamente pelo prazer de contrariar a rotina da transgressão burguesa. A obstinação quase sádica da negativa induz o personagem a confessá-la à própria vítima:

- (...) A senhora é desse tipo de mulher que gosta de provocar os amigos do marido.
- Isso não é verdade, Eugenio..., porque veja... entre nós não acontece nada.
- Porque eu me controlo.
- O senhor se controla? Pois não parece.
- E por isso mesmo a senhora me convidou a tomar chá. Mas é verdade, eu me controlo, e digo mais, eu me divirto quando me controlo.
- O senhor se diverte..., como assim?
- Observando o outro. É como brincar de gato e rato. Eu olho a senhora nos olhos e vejo no fundo deles a tempestade do desejo e do escrúpulo (Arlt, 1996: 124).

O refinamento do ponto de vista estetizante do dandy, aqui, despede-se da tonalidade grotesca do conto anterior, em nome da perversa reversão de expectativas, já que a radical descrença nos valores burgueses conduz o personagem a uma espécie de sadismo psicológico diante de uma “cobaia” ingênua e despreparada:

- Eu te beijei porque você é uma pobre mulherzinha. A eterna mulherzinha que acredita nas besteiras do cinema. Olha pra mim. (Ela se recolhera em sua poltrona, vermelha de vergonha.) Você está vendo? Estou limpo de desejo. A senhora (deixou de tratá-la de você) procure gostar do Juan. Ele é um homem bom. Eu também sou um homem bom. Todos os homens somos bons. Mas cada um tem uma mulher que debocha dele, e cada mulher tem em algum lugar um homem que debocha dela. Estamos como eu já disse: quites (Arlt, 1996:129).

Por fim, a terceira modalidade do olhar cruel, na voz arltiana, tanto pode aparecer combinada com as outras duas – a violenta e a exótica – quanto com mais autonomia. Trata-se da perspectiva especificamente melancólica. A crueldade melancólica exprime-se pela indiferença, pela incapacidade da perda e do desejo. O dano narcísico que sustenta o melancólico funda-se na falta de amor, na insignificância de um objeto primeiro que não soube ou não foi capaz de doar-se. Como o reconhece Jacques Hassoun:

Essa impossibilidade aparente de pensar, de qualquer modo que seja, essa cena primária, mergulha o sujeito no espanto e na abulia. (...) O melancólico esbarra, portanto, numa ausência radical, numa supressão do tempo, numa necrose que ataca seu corpo, de onde a vida se retirou antes mesmo de estar inscrita. Viver no simulacro, defrontar-se com uma aparência de vida, eis a exaustiva tarefa que o reduz à sua incapacidade de desejar: o que lhe foi dado escapou-se-lhe num átimo, desde sua entrada na existência (Hassoun, 2002: 84, 85).

Por isso, o melancólico é um enlutado sem a experiência do luto. Apenas capaz do remorso e da culpa por um crime sempre malogrado e recomeçado, já que visa um objeto ausente.

A ambigüidade da paixão melancólica, sempre alimentada por uma espera infinita e impossível de satisfazer, colore as outras variações da crueldade na ficção de Arlt. Esta coexistência é também observada por Jorge B. Rivera, quando nos fala sobre a qualidade ambivalente e bimembre do universo arltiano, pródigo em equivalências especulares. A caracterização dos personagens, por exemplo, ilustra bem tal duplicidade pela recorrência de pares do tipo canalha/triste, vil/sonhador (Rivera, 1994: 791).

A reversibilidade baudelaireana entre melancolia e “dandismo” é bem representada no conto “Noite terrível”, narrativa em 3ª pessoa de uma noite lúgubre, em que um noivo decide fugir do casamento marcado para o dia seguinte. No relato, alternam-se a descrição futurista dos equipamentos tecnológicos da urbe com a notação do solilóquio intelectualista e conflitivo do personagem. Encadeando recordações e cogitando hipóteses, sobre a fuga ou o compromisso, Ricardo Stepens distancia-se também da própria encruzilhada afetiva. Como os *dandys* anteriores, movido por um criticismo cético e desencantado, este noivo arrependido promove uma

impiedosa revisão do namoro e do processo de sedução familiar a que se deixou submeter. Termina, divertido, trapaceando o próprio cara/coroa a que recorre, como recurso final de decisão.

– Temos que trapacear com o Destino. Não vou me casar. Que o Destino venha me cobrar se ele for bruxo (Arlt, 1996: 155).

Entretanto, impressiona a ênfase melancólica que atravessa a narrativa, marcada em duas modalidades. A primeira é também bastante encontrável nos outros textos, já que se trata da espacialização da melancolia no corpo da cidade.

Ao radicalizar-se, a melancolia espacializa-se e colore a cidade com um espectro de tintas entre a tristeza e a morbidez mais aguda. Não apenas nesse conto, mas na quase totalidade dos outros relatos da coletânea *As feras*, a descrição entre expressionista e futurista dos brilhos e superfícies da metrópole modernizada é uma constante.

Em “Noite terrível”, o título é, a cada momento, ratificado pelo clima frio e nebuloso da cidade, quase onírico na insistência de uma paisagem de névoa constante interrompida pela aresta de brilhos ou formas agressivas. Por outro lado, a deambulação de Ricardo propicia a identificação da atmosfera fria, úmida e nevoenta que o envolve, com o seu próprio corpo, sempre frio e envolvido pela fumaça do cigarro.

A outra modalidade de acento melancólico do conto é também muito intensa. Trata-se de uma frase emblemática que constitui o baixo-contínuo da psicologia de Ricardo: “É quase a mesma coisa que cometer um crime.” Desde o início do conto, ainda com a noiva, e depois, em todas as etapas da perambulação reflexiva até a fuga, emerge obsessivo o pensamento: “É como um crime.” É bem da natureza da crueldade melancólica a sensação culposa do assassinato, de um assassinato sempre retomado, a cada instante novamente perpetrado no objeto ausente e inerte. Por isso, contracenava, obsessivamente, com a morte. Como anota Hassoun:

O melancólico é o coveiro de sua história, o arqueólogo surpreso que não pára de exumar ossos alvacentos, testemunhos de uma vida inimaginável e petrificada” (Hassoun, 2002: 91).

Talvez seja pelo traço melancólico, tão radical na obra de Arlt, que posso tentar pensar a sua diferença mais significativa em relação à de Nelson Rodrigues. Por hora, concentrando-me apenas nos relatos de *A vida como ela é* – sem considerar o teatro, e, sobretudo o conjunto por ele denominado de “teatro desagradável”³ –, tentarei construir a ponte com a ficção do escritor argentino, buscando enlaçar as diferenças formais com as culturais.

A melancolia no universo de Arlt certamente é partilhada por duas expressivas fontes do intertextualismo estilístico que o caracteriza: a herança baudelaireana, de filiação romântico-simbolista e, evidentemente, a poesia passional do tango. A polifonia exaltada do seu estilo, encharcada de excessos e rebuscamentos, tem sempre um acento inconfundível. A oscilação híbrida que a caracteriza, entre a hipérbole, a escatologia e o grotesco, tem um solo inconfundível: a pontuação da tristeza, o viés contemplativo da melancolia.

Já a narrativa nelsonrodrigueana, também caracterizada por uma espécie de hiper-realismo folhetinesco, vai exercitar o exagero e o paradoxo, numa chave mais farsesca, mais carnavalizada. Bem distante da impostação grandiloqüente, característica do kitsch arltiano, a teatralidade do estilo de Nelson é francamente coloquial, alimentada pelo efeito desconcertante de certas dissonâncias, ou ainda pelo *non-sense*, pelo sentido cômico do absurdo.

O exame comparativo das crônicas de *A vida como ela é*⁴ com os contos de Arlt talvez possa trazer à luz, com mais radicalidade, um traço marcante na estética rodrigueana. É a forma pela qual se utiliza dos recursos humorísticos, de mistura com os componentes dramáticos e ou melodramáticos, assíduos nas tramas que constrói. A desproporção cômica aparece, talvez, primeiro através da rigidez mecânica na constituição de seus personagens, freqüentemente submetidos a manias e/ou incapazes de fidelidade a um desejo, sem transformá-lo em obsessão. É o caso

³ O conjunto compõe-se das peças *Álbum de família* (1945), *Anjo negro* (1946), *Senhora dos afogados* (1948) e *Dorotéia* (1949).

⁴ Aqui analisaremos algumas dentre as 45 histórias, selecionadas das 2000 publicadas em jornal, constantes do volume *A vida como ela é* (org. Ruy Castro, São Paulo: Companhia das Letras, 1983).

dos ciumentos, das mulheres preocupadas em provar a própria honestidade, das mulheres hiper-sensuais, cada tipo inteiramente dominado por uma determinada tendência, levada ao paroxismo.

Esta teimosia exacerbada combina-se com a desproporção e o exagero melodramáticos, ocasionando uma espécie de ambivalência que tem duas conseqüências altamente desconcertantes. A primeira é o efeito grotesco, de mau gosto, simplesmente Kitsch, ou ainda de uma vulgaridade comprometida com o pornográfico e/ou o escatológico. A segunda, mais reflexiva, aponta para uma visão moral da vida, que a representa como incompreensível absurdo, sem redenção.

Esta segunda implicação é responsável pelo acento trágico da obra de Nelson Rodrigues, bem manifesto em grande parte do seu teatro, mas por vezes latente nas produções menos ambiciosas, do ponto de vista da elaboração artística. É o caso das crônicas de que trataremos. Publicadas de 1951 a 1961, diariamente, no jornal *Última Hora*, do Rio de Janeiro, com enorme sucesso de público, aliam o caráter cotidiano e circunstancial ao fato de constituírem pequenas histórias em torno do núcleo da afetividade burguesa amor/casamento/traição.

Seu caráter jornalístico e corriqueiro, a linguagem altamente coloquial e carioca, tanto na utilização das gírias, quanto na categorização geográfico-social dos comportamentos e situações ficcionais, dotam tais relatos de um realismo altamente comunicável, o que não necessariamente se opõe à referida modulação trágica, mas, muitas vezes, a ela se combina. A potenciação hiperbólica de um hábito ou de uma mania, levada, sem maiores explicações, às últimas conseqüências, pode resultar no desconcerto trágico, de caráter absurdo. Justamente em função do *non-sense* filosófico entre a banalidade do motivo e a fatalidade paroxística a que é conduzida determinada inclinação.

Assim, a dinâmica interligada das obsessões, na crônica “Para sempre fiel”, em que a patológica insegurança do namorado, quanto à fidelidade de seu par, gera na moça a obstinação simétrica da prova, o que termina por levá-la ao suicídio, já que, como ela mesma reconhece, no recado escrito na parede do quarto: “As mortas não traem” (Rodrigues, 1992: 34). Todo este clima desmedido, diga-se, sem prejuízo do enraizamento realista da trama na paisagem da cidade, nem da caracterização prosaica e kitsch dos personagens. O casal tomava refrigerante, “com um canudinho, num bar da

Quinta da Boa Vista, ao ar livre” (Idem, 31) e a mãe da moça “era uma senhora gorda e cheia de varizes” (Idem, 33).

Mas, tanto nesta chave trágico-problemática, quanto naquela de efeito cômico, um fator que, certamente, concorre para o estranhamento entre o comportamento maquínico e a disposição passional dos personagens é a figura do narrador. A exasperação dos motivos do enredo às vias de fato, a compulsão dos personagens a tudo dizer, têm a ver com o sadismo do narrador diante do universo de aberrações que cria. Este narrador, irônico e indecifrável, tem, na maioria das vezes, a perspectiva da câmera cinematográfica, na panorâmica implacável diante do desfile crescente de desregramentos que testemunha.

Mais do que a moralista exibição da estreiteza e da inautenticidade das máscaras sociais, o intelectualismo sadeano do narrador rodrigueano, pelo profundo distanciamento que manifesta diante de seus personagens, propõe uma espécie de explosão anárquica do mundo de convenções e hipocrisia, em nome de um absoluto de verdade e perfeição inalcançáveis. Daí o caráter anti-esteticista de seu estilo, quase denotativo, não fossem as gírias e o coloquialismo informal que aproveita com assiduidade. Daí o efeito de saturação que promove tanto no nível da construção dos personagens, pelo paroxismo das manias, quanto na exploração intensificada de efeitos de linguagem, pela obscena correlação entre a palavra e a imagem.

Como no conto “As Chagas do Mendigo”, em que a indisposição de Marlúcia contra o dinheiro do namorado concretiza-se na figura de “um mendigo roto, imundo”, no qual, por fim, o rapaz milionário se transforma: um “mendigo cambaleante, de barba à Monte Cristo e olhar incandescente. Está coberto de úlceras e estende a mão de dedos magros” (Rodrigues, 1992: 183).

Nada tão diferente da linguagem excessiva e sobrecarregada de Arlt, em sua volúpia quase-paródica do literário. Nada tão infenso à melancolia.

Esta diferença estilística marcante, entretanto, talvez possa ser vinculada a uma outra de caráter cultural, relacionada à dissonância entre a passionalidade dos efeitos e a rigidez mecânica das performances, tão característica de Nelson Rodrigues.

Trata-se da influência da chanchada, forma cômica consagrada no Brasil, como uma espécie de corruptela da paródia, que se estrutura como

gênero cinematográfico, desde a década de 30, experimentando o apogeu, durante a década de 50, com as produções da Atlântida, no Rio de Janeiro. A enorme popularidade destes filmes deve-se à sua linguagem simples, eivada de formas de comicidade popular oriundas do rádio, do circo e do teatro de revista. A heterogeneidade de seus ingredientes combina personagens tipificados e heróis cômicos, com música de carnaval e elementos narrativos de outros gêneros, como o policial e o suspense.

A penetração do gênero, no imaginário dos anos 50 brasileiros, tem a ver também com a concepção de seus heróis, portadores de traços de uma sociedade pré-industrial e ainda não adaptados à complexidade da urbe moderna. Espécies de sub-macunaímas, vivendo de arranjos e malandragens, na luta pela própria subsistência, estes personagens encenam a paródia dos valores e comportamentos cultos e desenvolvidos, a que não tinham acesso. Neste sentido, dramatizam também a inferioridade sub-desenvolvida brasileira diante dos padrões opulentos dos países da vanguarda capitalista.

Aliás, esse veio paródico, mais ou menos próximo ao pastiche, há muito tem estado presente na tradição cômica de nosso teatro, explicitamente chanchadística, pela tradução burlesca de peças estrangeiras em comédias. Como as transposições do tipo “A Grã-Duquesa de Gerolstein” para “A Baronesa de Caipó”, comentada por Artur Azevedo, ele mesmo um exímio comediante, autor de inúmeras paródias, com enorme sucesso de público, no último quartel do século XIX.

A ressonância da chanchada, durante os anos 50, além de corresponder ao enorme prestígio popular da comédia, em nossa precária tradição teatral, reflete também o perfil modernizado do Rio de Janeiro, como cidade-capital querendo tornar-se metrópole. Na cena carioca de então, a produção chanchadística, com seus heróis meio trapaceiros, suas músicas carnavalescas, suas aventuras com direito a “happy end”, constitui uma das pioneiras formas de cultura popular de massa, num momento de transição, em que a progressiva constituição da indústria cultural e de um mercado de bens simbólicos, ainda se encontra num estágio incipiente e regionalizado, sem o caráter integrador que, de fato, a consuma.

Neste ambiente, o sucesso das crônicas narrativas de Nelson Rodrigues constitui a contrapartida jornalística à mencionada cultura popular de massa genuinamente carioca. Sábado Magaldi, a este respeito, comenta

que, em *A vida como ela é*, o escritor experimentava “a validade de uma estética popular” (Magaldi, 1992: 57), transferida depois para o teatro. Aliás, o próprio autor chega a explicitar a importância deste “folhetim diário” para a sua dramaturgia, quando confessa: “Os personagens de *A falecida*, *Boca de Ouro* e *Beijo no asfalto* foram tirados da coluna. Nos contos, eu testava os personagens ou as situações” (Magaldi, 1992: 57).

De fato, o escritor utiliza nas crônicas todas as reviravoltas do folhetim – como a falsa pista, o suspense e a surpresa final – freqüentemente misturando-as à comicidade grotesca e ao deboche, na arquitetura de determinadas tramas francamente chanchadísticas.

“O escravo etíope” (Rodrigues, 1992: 85-89), por exemplo, constitui um perfeito manequim para este arranjo ficcional híbrido, com um narrador distante e sádico diante de um universo farsesco, habitado por obsessões de ópera bufa, e absurdas incongruências. Margô, a moça frágil, de família rica, fica noiva do primo, formando a figura do casal perfeito. O narrador o reconhece com o clichê mais descarado: “Pareciam feitos um para o outro” (Idem, 85). Marcam o casamento, e o pai, “que tinha a religião do dinheiro e a idéia fixa da pompa” obstina-se “dando murros na mesa: ‘Gastem sem dó nem piedade’” (Idem, 86). Acontece que a moça, em meio ao delírio geral de grandeza e desperdício, quinze dias antes da data, resolve transferir a cerimônia. E assim passam-se meses, novas marcações, repetidos adiamentos. A futura sogra, indignada, contrata um detetive particular e, dias depois, descobre, com assombro, a verdade sobre a futura nora. A menina estava de caso com um motorista de ônibus, “um negro gigantesco” que, “segundo apurara o detetive, (...) saíra, no último carnaval, no rancho, de escravo etíope, com o dorso nu e retinto” (Idem, 89).

O *non-sense* cru da situação delineada beira o deboche e, ao validar-se como bom folhetim, apóia-se no caráter espantoso do final, exposto pelo narrador com a habitual distância olímpica:

Ante a perspectiva do suicídio, a família capitulou. Tiraram o rapaz da companhia de ônibus, arranjaram um emprego. E, um dia, casaram às escondidas. No seguinte Carnaval, quando o sogro passava, de Cadillac, pela praça Onze, viu o genro, num rancho – fantasiado de escravo etíope (Idem, 89).

Impávido, equilibrando-se no indecível entre o deboche e o absurdo, Nelson Rodrigues acredita na crueldade mais básica, a mais crua, a do caráter inevitável da vida, com ou sem sangue. Por isso, herdeiro de Sade, inventa, finge e expõe, até as vísceras, *A vida como ela é*.

Bibliografia

- ARCHETTI, Eduardo P. “El tango argentino”. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*, volume 3. São Paulo/Campinas: Memorial/UNICAMP, 1995.
- ARLT, Roberto. “Palavras do autor”. *Os lança-chamas*, em *Os sete loucos & Os lança-chamas*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- _____. *As feras*. Trad. Sérgio Molina. Apresentação Ricardo Piglia. São Paulo, Iluminuras, 2000.
- _____. *Viagem terrível*. Trad., apresentação e cronologia Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- DIAS, Ângela Maria. “Nelson Rodrigues para massas ou a recuperação pelo kitsch”. *Tempo Brasileiro Cultura/Comunicação*, 68. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, janeiro-março 1982.
- MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/DAC/FUNARTE, s/d.
- _____. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. 2ª ed., revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. “Nelson Rodrigues – dramático cronista”. In: RESENDE, Beatriz (org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio/CCBB, 1995.
- _____. *Nelson Rodrigues e a obscena contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- RIVERA, Jorge B. “Textos sobre Roberto Arlt y la ciudad rabiosa”, em PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*, volume 2. São Paulo/Campinas: Memorial/UNICAMP, 1995.
- RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é: o homem fiel e outros contos*. Seleção Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias*. Trad. Rubia Prates Goldoni, Sérgio Molina. São Paulo: EDUSP, 1997.

_____. “Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires”, em BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990.

WALDMAN, Berta. “Figurações da margem: algumas anotações sobre o texto de Nelson Rodrigues”, em ANDRADE, Ana Luiza (org.). *Travessia: Nelson Rodrigues*, 28. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1º semestre 1994.