



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Sergio Ribeiro Granja

A crônica reacionária de Nelson Rodrigues

Rio de Janeiro
2009

Sergio Ribeiro Granja

A crônica reacionária de Nelson Rodrigues

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira

Rio de Janeiro
2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

R696 Granja, Sérgio Ribeiro.
A crônica reacionária de Nelson Rodrigues / Sérgio Ribeiro
Granja . – 2009.
109 f.

Orientador: Victor Hugo Adler Pereira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Rodrigues, Nelson, 1912-1980 – Crítica e interpretação. 2.
Análise do discurso – Teses. I. Pereira, Victor Hugo Adler. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III.
Título.

CDU 896.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

Assinatura

Data

Sergio Ribeiro Granja

A crônica reacionária de Nelson Rodrigues

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovado em 20 de março de 2009.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Carmen Lúcia Negreiros de Figueiredo
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Adriana Facina Gurgel do Amaral
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da UFF

Rio de Janeiro
2009

A meu pai, Coronel Alírio Granja, pelo exemplo de vida.

A minha companheira Claudia Rocha Gonçalves de Canha pelos préstimos e carinho.

Agradeço ao meu orientador, o Professor Doutor Victor Hugo Adler Pereira, pelas críticas e sugestões, que enriqueceram a dissertação, e aos professores e colegas do Mestrado em Literatura Brasileira, com os quais muito aprendi

O homem só começa a ser homem depois dos instintos e contra os instintos.

Nelson Rodrigues

RESUMO

GRANJA, Sergio Ribeiro. *A crônica reacionária de Nelson Rodrigues*. 2009. 100 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

A crônica reacionária de Nelson Rodrigues comporta uma riqueza de traços estéticos e ideológicos. Do ponto de vista formal, a sátira rodriguesiana remete suas raízes a uma *archaica* situada no "campo do sério-cômico" da Antigüidade Clássica. Do ponto de vista ideológico, ela é politicamente interessada e toma partido na batalha das idéias que se trava sob a ditadura militar. A crônica jornalística de Nelson Rodrigues é contingente e dá um tratamento ficcional ao real, sobretudo através do exagero, da amplificação dos fatos da vida cotidiana. Como acontecimento discursivo, está aqui abordada num feixe temático que engloba cinco eixos: a morte, o negro, o feminino, o anticomunismo e a estética.

Palavras-chave: Crônica jornalística. Sátira política. Acontecimento discursivo.

ABSTRACT

The reactionary chronicle of Nelson Rodrigues contains a wealth of aesthetic and ideological lines. From the formal point of view, the satire *rodriguesiana* its roots back to an *archaic* located in the "field of serious-comic" of Classical Antiquity. From the ideological point of view, it is politically interested and takes part in the battle of ideas that hangs under the military dictatorship. The news chronicle of Nelson Rodrigues is contingent and gives a fictional treatment of reality, mainly through the exaggeration, the amplification of the facts of everyday life. As a discursive event, is addressed here in a bundle that includes five thematic areas: death, black, the female, the anticommunism and the aesthetics.

Keywords: News chronicle. Politic satire. Discursive event.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
Autor e autoria	13
Nelson na pós-modernidade	22
Nelson e seus cronotopos	31
Recorte	40
NELSON RODRIGUES E A MORTE	49
NELSON RODRIGUES E O NEGRO	58
NELSON RODRIGUES E O FEMININO	67
Bonitinha mas ordinária	78
NELSON RODRIGUES E O ANTICOMUNISMO	87
NELSON RODRIGUES E A ESTÉTICA	96
CONCLUSÃO	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114

INTRODUÇÃO

Nelson Rodrigues, reacionário ou revolucionário? Essa questão, colocada por Sábato Magaldi, dá panos pra manga e exige, sem dúvida, que se dê tratos à bola. Magaldi a colocou como conclusão definitiva, no fecho do longo prefácio que escreveu para o *Teatro Completo*:

Um dia, será necessário rever o epíteto de reacionário que o próprio Nelson se afixou. Na verdade, há muito de feroz ironia nesse qualificativo. Porque Nelson Rodrigues foi reacionário apenas na medida em que não aceitou a submissão do indivíduo a qualquer regime totalitário. Quando a pessoa humana for revalorizada, também desse ponto de vista ele será julgado revolucionário. (MAGALDI, Prefácio in RODRIGUES, 1993: 131)

Retomo-a como ponto de partida. Antes, porém, vale indagar qual é o conceito que se faz Magaldi da revalorização da pessoa humana. Ele emprega um “quando”, o que aponta para um tempo por vir; uma utopia, por conseguinte. Como ele se imaginaria esse tempo utópico? Em que consistiria essa revalorização? A que plano ele se referiria: ao das relações interpessoais, ao das relações ético-comunitárias marcadas pela vizinhança ou ao das relações sociais extensivas? Quais os conceitos de reacionário e revolucionário que Magaldi se fazia?

Ao se declarar reacionário, Nelson assumiu uma posição de direita, sem subterfúgios. Pode-se acusá-lo do que for, menos de dissimulação.

A distinção entre reacionário e revolucionário — ou, o que dá no mesmo, entre esquerda e direita — soa claramente desconfortável para Magaldi, Rui Castro, Wilson Figueiredo e outros autores. E o próprio Nelson finalmente repetiria, em diversas entrevistas, a resposta à indefectível pergunta: — “O senhor é reacionário?” — “Não, sou um libertário. Reacionária é a URSS”. (CASTRO, 1992: 414)

Para Magaldi, Nelson apenas não aceitava “a submissão do indivíduo a qualquer regime totalitário”. Mas será mesmo? E a submissão à ditadura militar brasileira?

Esse desconforto em ser reacionário talvez seja revelador de um engajamento ideológico com a sua conseqüente posição política não assumida. Afinal, nunca se soube de um esquerdista que se sentisse desconfortável em ser de esquerda, a não ser nas masmorras da ditadura. Mas Nelson, para se assumir de direita, precisou de uma longa justificativa, pessoalíssima, durante a qual desfilou suas tragédias familiares para finalmente arrematar com um desabafo: “Sou um ex-covarde”.

Nesta crônica, publicada em O Globo de 18 de outubro de 1968, menos de dois meses antes do AI-5, ele chamou os estudantes que participavam das manifestações contra a ditadura militar de “jovens canalhas”. Ao fazê-lo, ele estava pondo o dedo na ferida da direita bem-pensante, chamando-a de hipócrita. Mas, talvez inconscientemente, ele estivesse apenas revelando a sua irritação com o isolamento crescente da ditadura militar, por ele apoiada. Porque havia uma direita que dava as caras e apoiava abertamente o regime autoritário, inclusive invadindo apresentações teatrais e espancando atores. Mas com essa direita ele não queria se identificar. Chegou a protestar contra ela.

Que situação era aquela? A sociedade se recuperava do golpe militar de 64. Havia uma espécie de nostalgia da liberdade. A música popular brasileira explodia nas paradas de sucesso com Nara Leão e Elis Regina. O teatro encenava musicais e peças engajadas: *Opinião*, com Maria Bethânia cantando "Carcará" ("pega, mata, come"); *Liberdade, Liberdade*, com Paulo Autran. O movimento cineclubista recuperava público para o cinema novo, que questionava o golpe com *O desafio*, de Paulo César Sarraceni. Na poesia, Thiago de Mello desafiava o regime com *Faz escuro mas eu canto*, e João Cabral de Melo Neto consagrava a temática social com *Morte e vida Severina*. Era como se fosse uma retomada da efervescência política e cultural do início dos anos 60 — em condições históricas adversas. E esse ambiente preparava o movimento contestatório de 68.

A quantidade de vestibulandos excedentes em 1968 chega a 125 mil e isso repercute negativamente na classe média que, após ter apoiado o golpe de 1964, entra em rota de colisão com o regime militar.

Com a tendência a uma crescente monopolização da economia, a classe média vê estreitar-se o espaço para o empreendedorismo em pequenos negócios e no trabalho autônomo. Resta a via do diploma universitário para alcançar cargos bem remunerados nos altos escalões do aparelho do Estado ou das corporações multinacionais que vão dominando o nosso mercado interno. O sonho da ascensão social, tão caro à classe média, é obstaculizado, no entanto, pelo funil do vestibular. Por isso, a crise dos excedentes preocupa o regime militar e funciona como uma pressão para a expansão das matrículas no ensino superior.

Quanto aos “jovens canalhas” de 68, vale lembrar que, entre eles, estava o seu filho Nelsinho.

O regime endurece diante da contestação estudantil, enquanto o Nelson cronista consolida o seu apoio aos militares. Vivíamos, já então, sob a ação repressora do famigerado DOI-CODI: assassinatos e torturas. Os direitos humanos eram violados; e as garantias constitucionais, canceladas. Os cárceres estavam repletos de presos políticos. Escritores, artistas e jornalistas sofriam os rigores da censura. O próprio Chico Buarque de Holanda, então unanimidade nacional, amargou o exílio, como Caetano, Gil e tantos outros. Em 1972, Nelsinho é preso e Nelson se vê defrontado com uma realidade por ele inúmeras vezes negada: a tortura no Brasil.

Podemos concretizar estas questões tendo em vista Nelson Rodrigues em pelo menos três situações: como indivíduo, que tem uma história pessoal; como teatrólogo, que tem uma obra; e como cronista, que se expõe nas batalhas ideológicas do cotidiano. É no cotejo entre o cronista e o teatrólogo, tendo a sua história pessoal como pano de fundo, que queremos investigar a questão colocada por Magaldi: reacionário ou revolucionário? É claro que cada época terá sua resposta a essa questão. Em todo o caso, não está em questão aqui a pessoa de Nelson Rodrigues, mas a sua persona como cronista e teatrólogo.

Autor e autoria

Para Foucault, o autor como foco da coerência do discurso não voga nas conversas cotidianas (logo apagadas), nem nos decretos ou contratos (têm signatários, não autores), nem nas receitas domésticas ou técnicas (anônimas), etc. Mas vige nos discursos de autoria: "literatura, filosofia, ciência". (FOUCAULT, 2004: 27) Ele sublinha que, na Idade Média, a autoria era indispensável como indicador de verdade no discurso científico, enquanto as obras literárias podiam circular anonimamente. Em contrapartida, desde o séc. XVII, a função do autor vem se enfraquecendo no discurso científico, ao passo que foi se tornando indispensável no literário: "o autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real". (FOUCAULT, 2004: 28)

Esses valores de unidade, coerência, inserção no real, que a ficção ganha do autor, são operados através da mediação do leitor. Bakhtin a exemplifica com Shakespeare: "nem o próprio Shakespeare nem os seus contemporâneos conheciam o grande Shakespeare que hoje conhecemos". E isso porque:

Os fenômenos semânticos podem existir em forma latente, em forma potencial, e revelar-se apenas nos contextos dos sentidos culturais das épocas posteriores favoráveis a tais descobertas. Os tesouros dos sentidos, introduzidos por Shakespeare em sua obra, foram criados e reunidos por séculos e até milênios: estavam escondidos na linguagem, e não só na literária como também em camadas da linguagem popular que antes de Shakespeare ainda não haviam penetrado na literatura, nos diversos gêneros de formas de comunicação verbalizada, nas formas da poderosa cultura popular (predominantemente nas formas carnavalescas) que se formaram ao longo de milênios, nos gêneros do espetáculo teatral (dos mistérios, farsas, etc.), nos enredos que remontam com suas raízes à Antiguidade pré-histórica e, por último, nas formas de pensamento. (BAKHTIN, 2003b: 363)

Vigotski adverte que, "uma vez criada, a obra de arte separa-se de seu criador; não existe sem o leitor; é apenas uma possibilidade que o leitor realiza" (VIGOTSKI, 1999a: XIX). E o leitor a realiza na medida em que "a reproduz, recria e elucida" (VIGOTSKI, 1999a: XXI). E é esse também o juízo emitido por Barthes ao dizer que "a escrita tem esse poder de operar um verdadeiro silêncio sobre a destinação". Por isso, ele a nomeia de "contra-comunicação", "cacografia". (BARTHES, 1992: 172) Mas, além disso, Barthes sublinha que, "no texto, fala apenas o leitor". (BARTHES, 1992: 173)

Não é outra a perspectiva de Derrida. Ele ensina que "Sócrates compara a uma droga (*phármakon*) os textos escritos que Fedro trouxe consigo". E reforça que "esse

phármakon, essa ‘medicina’, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda a sua ambivalência”. (DERRIDA, 2005: 14) Como anota Evando Nascimento a esse respeito, “o texto escrito pode dizer aquilo que o pai-falante jamais diria, constituindo uma traição à origem do discurso e um parricídio em relação ao seu autor”. (NASCIMENTO, 2004: 21)

Com efeito, nem sempre se pode distinguir com clareza a que um dito se refere, se aponta para um objeto preciso, se comporta uma ambigüidade ou se alude a uma constelação de possibilidades. Além disso, quando falamos, dizemos algo a alguém; mas, no texto literário, para quem escrevemos? O falante escolhe o seu ouvinte, ao passo que o escritor não sabe para quem escreve¹, nem pode ter certeza de que realmente haja alguém para quem escreva, posto que é o leitor quem escolhe o texto. Com isso, não se pretende negar que toda escritura é dialógica, vale dizer, tem em mira um leitor ideal, hipotético. Mas se pretende realçar que, se escrever é despertar o discurso interior do leitor, a escrita sem leitura é como uma voz sem sonoridade. Não uma voz interior, mas uma não-fala. Sequer um silêncio significativo, mas uma ausência ignorada, já que a leitura (e cada releitura) é como o sopro inaugural que infunde o hálito da vida (ânimo, alma) à matéria inerte (modelada em significantes “com o pé apanhado do solo” – Gn 2,7).

Todavia, a obra clássica geralmente é como um planeta na galáxia do autor. A sua leitura não se fará num gesto isolado, desvinculada da intertextualidade com o conjunto da obra do autor e da fortuna crítica que o consagrou.

Bakhtin apresenta as idéias de "horizonte próprio" e "excedente de conhecimento" para dar forma ao “campo de visão” do autor.

A verossimilhança da personagem é, para Dostoiévski, a verossimilhança do seu discurso interior sobre si mesma em toda a sua pureza, mas para ouvi-lo e mostrá-lo, para inseri-lo no campo de visão de outra criatura torna-se necessário violar as leis desse campo de visão, pois um campo normal de visão tem capacidade para absorver a imagem objetiva de outra criatura mas não outro campo de visão em seu todo. Tem-se de procurar para o autor algum ponto fantástico situado fora do campo de visão. (BAKHTIN, 2005: 54)

¹ Isso não é válido para as mercadorias da indústria cultural. Essas são postas em circulação em um mercado administrado, através de técnicas de *marketing*, que engendram o consumo.: "O termo [indústria cultural] foi empregado pela primeira vez em 1947, quando da publicação da *Dialética do Iluminismo*, de Horkheimer e Adorno." (ARANTES, 2005: 7)

*Transgrediência*² é um conceito que procura dar conta da relação "eu – tu", seja como "sujeito – objeto" (nas ciências humanas) ou como "autor – personagem" (na literatura). Para conhecer-te, eu devo procurar experimentar a tua situação, assumir o teu "horizonte próprio" presumido. O paradigma é o da compreensão do sofrimento alheio. Eu preciso colocar-me no teu lugar para tentar sentir o que tu estás sentindo (empatia). Só assim poderei avaliar o teu sofrimento. A transgrediência consiste no "abrir-se para o outro", na transgressão das fronteiras do "eu – tu" em direção ao "nós"; ou, dito de outro modo, na superação dos particularismos rumo a uma visão mais universal. Mas "aquí há um núcleo interior que não pode ser absorvido, consumido, em que sempre se conserva uma distância em relação à qual só é possível o puro desinteresse; ao abrir-se para o outro, o indivíduo sempre permanece também para si" (BAKHTIN, 2003b: 394). Eu não posso nem devo fundir-me contigo, preciso guardar uma distância crítica que me deixe continuar sendo eu mesmo, pois é justamente o meu "excedente de conhecimento" que me permite enxergar-te por inteiro e completamente, alcançar uma visão de ti que eu não posso ter de mim mesmo. Ninguém consegue enxergar-se por inteiro, a menos que tenha a sua imagem refletida por um outro (ou há o feitiço da imagem especular – processo narcísico). E ninguém pode ver-se completamente, pois o seu vir-a-ser só se completa com a morte (mas o que já não é não pode auto-avaliar-se). E é através da exotopia³ que eu posso alcançar uma compreensão mais ampla do teu sofrimento do que a compreensão que tu mesmo podes ter dele. Sem exotopia não há transgrediência, pois haveria no máximo a troca de um particularismo por outro. É o que acontece com aquele que substitui o sistema de valores de sua cultura pelo de outra. Um caso ilustrativo e incomum é o de Pierre Verger (1902 - 1996). "Tornou-se babalaô em Kêto, por volta de 1950, e foi por essa época que recebeu de seu mestre *Oluwo* o nome de *Fatumbi*: 'Aquele que nasceu de novo (pela graça de) Ifá'." (SOARES, 1997: 7)

Emprego livremente os conceitos bakhtinianos. O latinismo transgrediência é usado raríssimas vezes por Bakhtin e, geralmente, como sinônimo de exotopia. Na leitura

² *Transgrediente* é um "termo derivado do *transgredior* latino, que significa, entre outras coisas, ir além, atravessar, exceder, ultrapassar, transgredir". [BAKHTIN, 2003c: 7]

³ *Exotopia* quer dizer "estar situado do lado de fora dos limites de". Ver nota 41 In (TEZZA, 2003: 294-295).

que faço, prefiro forçar uma especialização dos dois conceitos. O processo descrito, no entanto, permanece fiel ao pensamento de Bakhtin.

Segundo Lev Semeniovich Vigotski (1896-1934), escrever é despertar o discurso interior do leitor. Como o autor é o seu primeiro leitor, ele se torna também seu primeiro crítico. Por esse viés, ganha relevância a distinção que Vigotski estabelece entre o crítico-criador e o crítico-leitor. Enquanto o crítico-criador (ou crítico-artista) supera a angústia da palavra e da infabilidade das emoções, o indizível e o inexprimível de seu discurso interior, “como o poeta no entusiasmo da criação”, o crítico-leitor “fica sem palavras”. Mas, se escrever é despertar o discurso interior do leitor, para Vigotski, “esse 'discurso interior', o crítico-artista pode suscitá-lo diretamente com sua criação”, ao passo que o crítico-leitor está limitado por um “discurso exterior que ele não domina”. Por isso, suas observações “não existem fora da leitura e sem ela”. (VIGOTSKI, 1999a: XXII)

Operando como crítico-leitor, esboçamos estas notas de leitura de Nelson Rodrigues que têm como fio condutor a função do dinheiro e do sexo como gestores do “estrangeiro de si mesmo”. Essa operação se dá a partir do que possa ser reconhecido nos rastros do *etos*⁴ do autor-narrador. A referência ao *etos* merece uma explicação. *Etos* está aqui como um operador textual indecível⁵. Sua indecibilidade tem para nós a virtude de iluminar o cordão umbilical entre o pessoal e o social. Como sinaliza Vigotski, “a arte é social em nós”. Ela é “uma técnica social do sentimento, um instrumento da sociedade através do qual incorpora ao ciclo da vida social os aspectos mais íntimos e pessoais do nosso ser”. (VIGOTSK, 1999b: 315)⁶

⁴ Emprego o termo em seu duplo sentido de *éthos* e *êthos*: como conjunto dos costumes e hábitos fundamentais, no âmbito do comportamento (instituições, afazeres etc.) e da cultura (valores, idéias ou crenças), característicos de uma determinada coletividade, época ou região; mas também como padrão relativamente constante de disposições morais, afetivas, comportamentais e intelectivas de um indivíduo. *Êthos*: do grego *éthos*, *ous* 'hábito, costume'. *Êthos*: do grego *êthos*, *ous* 'morada, covil habitual (falando-se de animais); maneira de ser habitualmente, caráter'. Segundo Chantraine, desde o grego antigo, *êthos* não se confunde de modo algum com *éthos*. (HOUAISS)

⁵ “Lembremos de passagem que o termo ‘indecível’ vem de Kurt Gödel, um dos maiores matemáticos do século XX, que em 1931 enunciou seu famoso teorema, segundo o qual existem proposições aritméticas tais que nem elas nem sua negação são demonstráveis na aritmética adotada.” (NASCIMENTO, 2004: 29)

⁶ “A arte é social em nós, e, se o seu efeito se processa em um indivíduo isolado, isto não significa, de maneira nenhuma, que suas raízes e essência sejam individuais. É muito ingênuo interpretar o social apenas

Para abordarmos a subjetividade do autor-narrador, recorreremos ao conceito de “campo”, em Bourdieu. O “campo” introduz uma mediação entre o individual e o social. Bourdieu enfatiza que “o *habitus* mantém com o campo uma relação de solicitação mútua” e que “a *illusio* é determinada do interior com base nas pulsões que impelem ao investimento no objeto, mas também do exterior, com base em um universo particular de objetos socialmente oferecidos ao investimento”. (BOURDIEU, 1997: 15-16)⁷ Dito de outro modo, o estrangeiro de si mesmo, somatiza seu estranhamento. Resulta dessa somatização a febre do corpo, esse devir complexo no qual as pulsões estão enformadas pela sociabilidade (afinal, os hábitos alimentares e o comportamento sexual do homem são formas sociais e não naturais de satisfazer necessidades biológicas). Sobre esse corpo ensandecido opera a coexistência, nem sempre harmoniosa, entre natureza, normas e tentações culturais subjacentes às interdições que açulam a ambição e a luxúria humanas.

Transitando por essas sendas, o autor-narrador faz do enunciado um *phármakon*, uma droga: remédio ou veneno, veneno e remédio. Pois, como Derrida ensina, “operando por sedução, o *phármakon* faz sair dos rumos e das leis gerais, naturais ou habituais”. (DERRIDA, 2005: 14)

como coletivo, como existência de uma multiplicidade de pessoas. O social existe até onde há apenas um homem e as suas emoções pessoais. Por isto, quando a arte realiza a catarse e arrasta para esse fogo purificador as comoções mais íntimas e mais vitalmente importantes de uma alma individual, o seu efeito é um efeito social. A questão não se dá da maneira como representa a teoria do contágio, segundo a qual o sentimento que nasce em um indivíduo contagia a todos, *torna-se* social; ocorre exatamente o contrário. A refundição das emoções fora de nós realiza-se por força de um sentimento social que foi objetivado, levado para fora de nós, materializado e fixado nos objetos externos da arte, que se tornaram instrumentos da sociedade. A peculiaridade especialíssima do homem, diferentemente do animal, consiste em que ele introduz e separa do seu corpo tanto o dispositivo da técnica quanto o dispositivo do conhecimento científico, que se tornam instrumentos da sociedade. De igual maneira, a arte é uma técnica social do sentimento, um instrumento da sociedade através do qual incorpora ao ciclo da vida social os aspectos mais íntimos e pessoais do nosso ser. Seria mais correto dizer que o sentimento não se torna social mas, ao contrário, torna-se pessoal, quando cada um de nós vivencia uma obra de arte, converte-se em pessoal sem com isto deixar de continuar social.” (VIGOTSK, 1999b: 315)

⁷ “É evidente que as estruturas mentais não são o simples reflexo das estruturas sociais. O *habitus* mantém com o campo uma relação de solicitação mútua, e a *illusio* é determinada do interior com base nas pulsões que impelem ao investimento no objeto, mas também do exterior, com base em um universo particular de objetos socialmente oferecidos ao investimento. O espaço dos possíveis característicos de cada campo, religioso, político ou científico etc., funciona, em virtude do princípio de divisão (*nomos*) específico que o caracteriza, como um conjunto estruturado de licitações e de solicitações e também de interditos; ele atua como língua, como sistema de possibilidades e de impossibilidades de expressão que proíbe ou encoraja processos psíquicos diferentes entre si e inteiramente diferentes do mundo cotidiano; por meio do sistema de satisfações reguladas que ele propõe, impõe um regime particular ao desejo, convertido desse modo em *illusio* específica.” (BOURDIEU, 1997: 15-16)

Nelson na pós-modernidade

Como se sabe, a relação do presente com o passado é complexa. Bakhtin sublinha que “o pensamento humano nunca reflete apenas o ser de um objeto que procura conhecer; com este, ele reflete também o ser do sujeito cognoscente, o seu ser social concreto”. (BAKHTIN, 2004: 22) Nesse sentido, há que se atentar para a curiosa circunstância da recepção de Nelson Rodrigues nos nossos dias: trata-se da releitura de um autor da modernidade pela pós-modernidade.

A modernidade está geralmente associada à Segunda Revolução Industrial; a pós-modernidade, à Terceira Revolução Industrial.⁸ Aferido por outro diapasão, pós-moderno é o tempo que sucede ao período histórico que se abre com a primeira guerra mundial (1914-1918) – com a vitória da revolução bolchevique de 1917 – e se encerra com a debacle do bloco soviético. No Brasil, isso foi percebido como uma dupla queda: a da Ditadura Militar e a do Muro de Berlim.⁹

"Pós-modernidade" – ensina Terry Eagleton – "significa o fim da modernidade, no sentido daquelas grandes narrativas de razão, verdade, ciência, progresso e emancipação universal que, como se acredita, caracterizam o pensamento moderno a partir do

⁸ A Primeira Revolução Industrial, como se sabe, foi o conjunto das transformações socioeconômicas iniciadas por volta de 1760, na Inglaterra (e mais tarde nos outros países), e caracterizadas especialmente pela substituição da mão-de-obra manual pela tecnologia (tear mecânico e máquina a vapor, a princípio), seguida da formação de grandes conglomerados industriais. A Segunda Revolução Industrial foi o conjunto das transformações socioeconômicas iniciadas por volta de 1870 com a industrialização de França, Alemanha, Itália, EUA e Japão, caracterizadas especialmente pelo desenvolvimento de novas fontes de energia (eletricidade e petróleo), pela substituição do ferro pelo aço e pelo surgimento de novas máquinas, ferramentas e produtos químicos (como o plástico). Entre 1909 – quando Henry Ford criou a linha de montagem e inaugurou a produção em série – e o final do século XX, quase todas as indústrias se mecanizaram e a automação se estendeu a todos os setores fabris. A Terceira Revolução Industrial é o conjunto das transformações socioeconômicas desencadeadas a partir da segunda metade do século XX, com o surgimento de complexos industriais e empresas multinacionais, o desenvolvimento das indústrias química e eletrônica, os avanços da automação, da informática e da engenharia genética, e respectiva incorporação ao processo produtivo, que passou a depender cada vez mais de alta tecnologia e de mão-de-obra especializada.

⁹ Num comentário de orelha de livro, Moacyr Scliar aponta “o curioso e desconcertante clima que se apossou do país, após a dupla queda, a do comunismo e a da ditadura militar”. (BRAGA, 1996)

Iluminismo." (EAGLETON, 2003: 316) Na perspectiva pós-moderna, essas ilusões, "ao fazerem flutuar ideais impossíveis diante de nossos olhos, nos afastam de todas as mudanças políticas modestas, porém eficazes, que temos reais condições de criar" (EAGLETON, 2003: 316-317). E mais: para o pós-moderno,

a verdade é o produto da interpretação, os fatos são construções do discurso, a objetividade é apenas aquilo que qualquer interpretação questionável das coisas tenha conseguido impor, e o sujeito humano é uma ficção, tanto quanto a realidade que contempla – uma entidade difusa e autodivida que carece de qualquer natureza ou essência fixa. (EAGLETON, 2003: 317-318).

O pós-modernismo é a cultura da era pós-moderna. Eagleton caracteriza a obra de arte pós-moderna típica como “arbitrária, eclética, híbrida, descentralizada, fluida e descontínua”; diz que ela “lembra o pastiche”¹⁰. (EAGLETON, 2003: 318) A arte pós-moderna rejeita a profundidade metafísica e envereda pela superficialidade, pela jocosidade e pela inafetividade. Trata-se de “uma arte de prazeres, superfícies e intensidades fugazes”. Desconfia das verdades e das certezas. Sua forma é irônica; sua epistemologia, relativista e cética. Rejeita basear-se em referentes a uma realidade externa a si mesma. Por isso, só se reconhece no plano formal e da linguagem. Proclama suas próprias ficções como sendo infundadas e gratuitas. Com isso, postula “uma espécie de autenticidade negativa”, alardeando “sua irônica consciência desse fato” e “pervertidamente chamando atenção para seu próprio *status* de artifício construído”. Descrente das identidades singulares e das origens absolutas, “chama atenção para sua própria natureza ‘intertextual’, sua reciclagem paródica de outras obras que, por sua vez, nada mais são que o resultado de tal reciclagem”. (EAGLETON, 2003, p. 318) Todavia, o mais característico do pós-modernismo, para Terry Eagleton, é que, a cultura pós-moderna, avessa a limites e categorias fixos, desconstrói “a tradicional distinção entre 'grande arte' e 'arte popular’”, ao construir “artefatos autoconscientemente populistas ou comuns, ou que se oferecem como mercadorias para o consumo enquanto fonte de prazer”. (EAGLETON, 2003: 319)

¹⁰ O mesmo que pasticho: imitação servil de obra literária ou artística. Do francês, *pastiche* (1719) 'reprodução de um quadro'; (1787) por extensão, 'obra em que o autor imita o estilo de outrem (na área literária)'; (1935) 'ópera em que o compositor reuniu trechos de música de diferentes obras, trabalhando-as e ajustando-as a um novo esquema'. Empréstimo ao italiano *pasticcio* (séc. XVII) 'rascunho'; (1835) 'obra teatral ou peça instrumental escrita com a colaboração de diversos compositores'; e este do latim vulgar **pastícium*. (HOUAISS)

Terry Eagleton coloca questões interessantes. A pós-modernidade seria “a filosofia apropriada ao nosso tempo”? Ou seria “a visão de mundo de um exausto grupo de ex-intelectuais ocidentais revolucionários que, com típica arrogância intelectual, projetaram-na sobre a história contemporânea como um todo?” (EAGLETON, 2003: 319-320)

Ou ainda, visto por outro ângulo, como acredita Frederic Jameson, estaríamos “diante da cultura do capital tardio – a penetração final do bem de consumo na cultura”? Ou “será que se trata, como insistem seus expoentes mais radicais, de um golpe subversivo em todas as elites, hierarquias, grandes narrativas e verdades imutáveis”. (EAGLETON, 2003, p. 320)

Uma literatura que semeia incertezas? Qual a função das incertezas semeadas? Desestabilizar o pensamento único ou diluir toda crítica? Seja como for, embora denuncie "as ilusões do pós-modernismo" (EAGLETON, 1998), Terry Eagleton reconhece que "a discussão certamente terá continuidade, sobretudo porque o pós-modernismo é a mais vigorosa de todas as teorias, com raízes num conjunto concreto de práticas e instituições sociais". Com efeito, não se pode ignorar "o consumismo, os meios de comunicação de massa, a política estetizada, a diferença sexual". (EAGLETON, 2003: 320)

Haroldo de Campos propôs o conceito de pós-utópico (CAMPOS, 1997) para dar conta da suspensão (senão exclusão) do *princípio-esperança* (conceito de Ernst Bloch)¹¹, que sustentara o imaginário modernista e alimentara seu caráter eminentemente crítico.

A recepção pós-utópica de Nelson Rodrigues talvez tenda a um cronotopo¹² condescendente com o reacionarismo de suas crônicas ou, pelo menos, pouco crítico delas como acontecimento discursivo. Mas também pode ser que a recepção pós-utópica tenha

¹¹ “A este sonhar-para-a-frente acrescente-se assim mais um sinal. O presente livro não trata de outra coisa que não o esperar para além do dia que aí está. O tema das cinco partes desta obra (escrita entre 1938 e 1947, revisada em 1953 e 1959) são os sonhos de uma vida melhor.” (BLOCH, 2005, p. 21)

¹² *Cronotopo* é um termo formado pela justaposição do antepositivo *crono-* com o pospositivo *-topo*. **CRONO-** vem do grego *khronos*, ou 'tempo', ocorre em compostos da nomenclatura científica do século XIX em diante. **-TOPO** vem do grego *tópos*, ou 'lugar', em uns poucos vocábulos da terminologia científica do século XX. [Houaiss]

apenas reforçado o que Carlos Nelson Coutinho generaliza como uma decorrência da “via prussiana” na formação social brasileira: “a conciliação social e política encontra um reflexo ideológico na tendência do pensamento brasileiro ao ecletismo, ou seja, à conciliação igualmente no plano das idéias”. (COUTINHO, 1980: 75) A esse respeito, ensaio uma releitura da crônica de Nelson que dissidia desse consenso reinante.

O dissídio, todavia, não deve nos conduzir a uma posição reducionista, a uma operação de puro rechaço do outro. Leandro Konder alerta que “a ideologia criticando a ideologia pode se tornar mais ideológica do que a ideologia criticada”. Isso cabe como uma luva para a crítica reacionária feita pela crônica de Nelson Rodrigues, mas também para a crítica de esquerda à sua crônica. É preciso cautela, sobretudo porque “um intelectual de direita (...) pode construir um conhecimento mais aberto, mais flexível, do que um pensamento de esquerda aprisionado por fórmulas dogmáticas”. (KONDER, 2008: 228) Com essa preocupação, procuramos evitar tanto as fórmulas dogmáticas como a estreiteza sectária na crítica à crônica de Nelson Rodrigues.

Penso, no entanto, que “a história da moderna teoria literária é parte da história política e ideológica de nossa época” e que “a teoria literária está indissoluvelmente ligada às crenças políticas e aos valores ideológicos”. Nesse sentido, “as teorias literárias não devem ser censuradas por serem políticas, mas sim por serem, em seu conjunto, disfarçada ou inconscientemente políticas”. (EAGLETON, 2003: 268) Com certeza, a nossa é uma crítica assumidamente política.

Nelson e seus cronotopos

Bakhtin, influenciado pela teoria da percepção do fisiólogo russo A. A. Ukhtômski¹³, cunhou o termo cronotopo para dar conta da questão espaciotemporal como

¹³ Ver CLARK, 1998: 98, 125, 199, 297

uma unicidade indissociável que encapsula um centro irradiador de juízos de valor. Pode-se pensar *tempo* como equivalente de *histórico*; e *espaço*, de *social*. Nesse viés, *tempo-espaço* equivale a *histórico-social*. Mas o *espaçiotemporal* também pode ser pensado como uma refração do *histórico-social* internalizado, como um *tempo-espaço* interior, psicológico. Ou, dito em outros termos, como o ponto de partida de um *mimena*¹⁴.

O cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária no que ela diz respeito à realidade efetiva. Por isso, numa obra, o cronotopo sempre contém um elemento valioso que só pode ser isolado do conjunto do cronotopo literário apenas numa análise abstrata. Em arte e literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um matiz emocional. É evidente que uma reflexão abstrata pode interpretar o tempo e o espaço separadamente e afastar-se do seu momento de valor emocional. Mas a contemplação artística viva (ela é, naturalmente, também interpretada por completo, mas não abstrata) não divide nada e não se afasta de nada. Ela abarca o cronotopo em toda a sua integridade e plenitude. A arte e a literatura estão impregnados por *valores cronotópicos* de diversos graus e dimensões. Cada momento, cada elemento destacado de uma obra de arte são estes valores. (BAKHTIN, 2002: 349)

As diferentes perspectivas axiológicas dos cronotopos explicam porque, por exemplo, colares que são objetos sagrados para os crentes das religiões afro-brasileiras, não sejam mais do que adornos sem significação especial para outros brasileiros.

O cronotopo é um ponto de observação único, irrepitível no tempo, a partir do qual o sujeito observa o seu objeto. São duas as conseqüências do cronotopo. A primeira é que o "horizonte próprio" do "eu cognoscente" varia no tempo, implicando um conhecimento inacabado, uma consciência que é sempre um vir-a-ser. A outra é que os cronotopos de dois sujeitos que observem o mesmo objeto não são intercambiáveis: eles nunca partilharão o mesmo horizonte.

Extrapolando para os grandes grupos humanos que constituem as classes das formações sociais historicamente determinadas, teremos que os pontos de vista de classe estarão sempre se constituindo, serão apenas parcialmente superpostos e nunca coincidirão (já que divergentes em suas perspectivas axiológicas).

¹⁴ Para uma discussão sobre os conceitos de *mimese* e *mimena*, ver: LIMA, 2003 e 2000.

Se tomarmos o conceito de *ideologia*¹⁵ como uma visão de mundo que justifica e reforça as relações sociais do modo de produção, teremos que admitir com Barthes que "a ideologia só pode ser dominante"¹⁶, é sempre a ideologia da classe dominante em uma formação social historicamente determinada. Mas a maneira específica como cada classe introjeta a ideologia está modelada pelo cronotopo. Esse elemento diversificador da formação ideológica introduz a autonomia relativa entre o núcleo ideológico da classe dominante, homogêneo, e a periferia, heterogênea, composta pelas variantes ideológicas das classes subalternas, abrindo uma brecha para a instauração da crise ideológica, do mesmo modo que a autonomia relativa das esferas da circulação em relação à esfera da produção de mercadorias fornece a ocasião para que a crise econômica se instale.

Essas considerações querem iluminar a leitura do cronotopo literário de Nelson.

Nelson Rodrigues (1912-1980) estréia, em teatro, em 1942, com a peça *A mulher sem pecado*. Mas é com *Vestido de noiva*, de 1943, que ele inaugura o modernismo no teatro brasileiro. Desde esse marco até 1978, com *A serpente*, ele imprimirá uma nova cara ao nosso palco. *Anti-Nelson Rodrigues*, de 1973, é uma de suas últimas peças. Cumpre situar a sua trajetória no período.

De 1943 a 1965, o período mais produtivo do Nelson teatrólogo, o Brasil passou por grandes mudanças. Transformou-se de um país agrário-exportador, com uma economia dependente em larga escala da monocultura do café, para um país urbano-industrial. No plano político, saiu, em 1945, da ditadura do Estado Novo, viveu 19 anos de democracia liberal e, com o golpe militar de 1964, ingressou numa ditadura militar. Em

¹⁵ O filósofo francês Destutt de Tracy (1754 - 1836) propôs o termo *ideologia* para designar a disciplina científica que, nos marcos do *materialismo iluminista*, investiga a origem das idéias humanas como percepções sensoriais do mundo externo. No *marxismo*, ideologia, em sentido restrito, é o conjunto de idéias presentes nos âmbitos teórico, cultural e institucional das sociedades que se caracteriza por ignorar a sua origem material nas necessidades e interesses inerentes às relações econômicas de produção, e, portanto, termina por beneficiar as classes sociais dominantes; em sentido amplo, é a totalidade das formas de consciência social, o que abrange o sistema de idéias que legitima o poder econômico da classe dominante (ideologia burguesa) e o conjunto de idéias que expressa os interesses revolucionários da classe dominada (ideologia proletária ou socialista). Ver CHAUI, 1983. Ver também MARX, 2005. Para um discussão interessante sobre o conceito de ideologia, ver EAGLETON, 1997.

¹⁶ "Diz-se correntemente: 'ideologia dominante'. Essa expressão é incongruente. Pois a ideologia é o quê? É precisamente a idéia enquanto ela domina [...]." (BARTHES, 2002: 41) Ver também CHARAUDEAU, 2004: 267-269.

1954, ocorre o suicídio de Vargas. Em 1958, a Copa do Mundo é nossa. Em 1960, Juscelino inaugura Brasília e o Rio de Janeiro perde a condição de capital federal.

No plano internacional, os Aliados saíram vitoriosos da Segunda Guerra Mundial, em seguida começou a Guerra Fria, e os Estados Unidos fracassam na Guerra da Coreia e depois na Guerra do Vietnã. Na Americana Latina, há duas revoluções populares: uma, em 1952, na Bolívia, foi malsucedida; a outra, em 1959, em Cuba, saiu vitoriosa.

Nesse processo, a sociedade vai perdendo a ingenuidade. E mais do que as referências, na verdade, perde a compostura. Essa é a denúncia que a obra de Nelson Rodrigues faz de um tempo no qual o empenho individual por posse e ascensão social passa por cima de tudo o mais: o tabu da virgindade, a interdição do adultério, a amizade, a lealdade... Incremento da população urbana, expansão midiática, deslocamento do eixo da influência européia para a estadunidense, o conjunto das alterações nas condições de existência criam novos hábitos que mudam os costumes, subvertem os valores, geram incertezas, provocam um estado geral de precariedade, instauram a insegurança pessoal. Nesse quadro, afloram as fraquezas humanas, as canalhices mais sórdidas e os comportamentos venais. Tudo tem seu preço nessa época de transição que troca o Deus do céu pelos deuses do mercado.

De Nelson Rodrigues, aqui nos importa principalmente o escritor (diferente do indivíduo privado), sua *persona* literária. Uma *persona* complexa, que, em sua obra teatral, transita da clave vanguardista de suas peças psicológicas — *A mulher sem pecado* (1941), *Vestido de noiva* (1943), *Valsa nº 6* (1951), *Viúva, porém honesta* (1957), *Anti-Nelson Rodrigues* (1973) — e míticas — *Álbum de família* (1945), *Anjo negro* (1946), *Dorotéia* (1949), *Senhora dos afogados* (1947) — até o realismo de suas tragédias cariocas — *A falecida* (1953), *Toda nudez será castigada* (1956), *Perdoa-me por me traíres* (1957), *Os sete gatinhos* (1958), *Boca de ouro* (1959), *O beijo no asfalto* (1961), *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962), *A serpente* (1978) —; vale dizer, uma *persona* literária com idas e vindas da estética da indeterminação espaciotemporal de *Vestido de noiva* ao feixe axiológico do subúrbio carioca de *A falecida*.

Esse grande escritor, a par de sua obra teatral, destacou-se como um dos grandes cronistas do jornalismo brasileiro. Em suas crônicas Nelson criou tipos caricatos inesquecíveis como o “Palhares, o canalha”, a “grã-fina de narinas de defunto”, a “estagiária de calcanhar sujo”, a “freira de minissaia”, o “padre de passeata” e outros tantos de inclinação nitidamente satírica. Esse traço satírico da crônica de Nelson Rodrigues nos evoca considerações formais e ideológicas.

Do ponto de vista formal, a sátira rodriguesiana remete suas raízes ao "campo do sério-cômico" da Antigüidade Clássica. Como diria Bakhtin, "o gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*", ou seja, "é uma *archaica* com capacidade de renovar-se". (BAKHTIN, 2005: 106) Ele esclarece que,

Neste [o campo do sério-cômico], os antigos incluíam os mimos de Sófron, o 'diálogo de Sócrates' (como gênero específico), a vasta literatura dos simpósios (também gênero específico), a primeira Memorialística (Íon de Quio, Crítias), os panfletos, toda a poesia bucólica, a 'sátira menipéia' (como gênero específico), e alguns outros gêneros. Dificilmente poderíamos situar os limites precisos e estáveis desse campo do sério-cômico. Mas os antigos percebiam nitidamente a originalidade essencial desse campo e o colocavam em oposição aos gêneros sérios como a epopéia, a tragédia, a história, a retórica clássica, etc. (BAKHTIN, 2005: 106-107)

Nelson Rodrigues compartilha essa *archaica* com Sergio Porto, o insuperável Stanislaw Ponte Preta. Como é bem sabido, além do seu fabuloso escrete das certinhas do Lalau e do FEBEAPÁ, o engraçadíssimo festival de besteiras que assolou o país pós-64, Stanislaw lapidou, assim como Nelson Rodrigues, tipos inesquecíveis, como por exemplo, a impossível Tia Zulmira, que testemunhou os grandes acontecimentos históricos do século XX e, quando esteve em Moscou logo em seguida à vitória da revolução bolchevique, conheceu Trosky e Stalin, profetizando que ambos eram tão calhordas que acabariam brigando.

Do ponto de vista ideológico, como se pode aferir, Sergio Porto exerceu o espírito crítico em relação à esquerda sem contudo dar trégua à ditadura. A atitude de Nelson é toda outra: a crônica de Nelson satiriza a esquerda e os liberais que se opõem à ditadura. Isso nos obriga a situar a função da imprensa brasileira no golpe de 1964. Não se pode ocultar que a grande imprensa brasileira teve um papel de destaque na criação do clima de histeria golpista, na preparação da opinião pública para a quebra da legalidade democrática. Não vou me estender em citações. Para ilustrar o que digo, basta reproduzir os

editoriais do JB e de O Globo, repercutindo o golpe militar. No caso, os textos falam pelo contexto.

O editorial do JB, que rigorosamente não diz nada além de baboseiras, deixa tudo bem claro:

Desde ontem se instalou no País a verdadeira legalidade ... Legalidade que o caudilho não quis preservar, violando-a no que de mais fundamental ela tem. (...) A legalidade está conosco e não com o caudilho aliado dos comunistas.(...)“Golpe? — crime só punível pela deposição pura e simples do Presidente. Atentar contra a Federação é crime de lesa-pátria. Aqui acusamos o Sr. João Goulart de crime de lesa-pátria. Jogou-nos na luta fratricida, desordem social e corrupção generalizada. [JB, 01/04/1964] (FUNDAÇÃO, 2008)

O editorial de O Globo não fica para trás em seu empenho na derrocada da ordem democrática:

Vive a Nação dias gloriosos. Porque souberam unir-se todos os patriotas (...) para salvar o que é essencial: a democracia, a lei e a ordem. Graças à decisão e ao heroísmo das Forças Armadas (...) o Brasil livrou-se do Governo irresponsável, que insistia em arrastá-lo para rumos contrários à sua vocação e tradições. (...) Poderemos, desde hoje, encarar o futuro confiantemente (...) Salvos da comunização que celeremente se preparava, os brasileiros devem agradecer aos bravos militares, que os protegeram de seus inimigos. (...) Aliaram-se os mais ilustres líderes políticos, os mais respeitados Governadores, com o mesmo intuito redentor que animou as Forças Armadas. Era a sorte da democracia no Brasil que estava em jogo.(...) A esses líderes civis devemos, igualmente, externar a gratidão de nosso povo.(...) Se os banidos, para intrigarem os brasileiros com seus líderes e com os chefes militares, afirmarem o contrário, estarão mentindo, estarão, como sempre, procurando engodar as massas trabalhadoras, que não lhes devem dar ouvidos (...). [O Globo, 02/04/1964] (FUNDAÇÃO, 2008)

Textos golpistas, que proclamam em alto e bom som o compromisso antidemocrática da grande imprensa brasileira. Corroboram a coerência da grande imprensa no espírito do golpismo que sempre foi a seiva da qual se nutriu o jornalismo empresarial neste país. Fica, no entanto, uma perplexidade: mas, então, não havia censura à imprensa durante a ditadura militar? Quem responde é o jornalista Mino Carta: “Em cima da destruição da memória, alguns jornais inventam que sofreram censura. O Jornal do Brasil nunca foi censurado. A Folha de São Paulo nunca foi censurada“. E Mino Carta diz mais:

A Folha de São Paulo não só nunca foi censurada, como emprestava a sua C-14 [carro tipo perua, usado para transportar o jornal] para recolher torturados ou pessoas que iriam ser torturadas na Oban [Operação Bandeirante]. Isso está mais do que provado. É uma das obras-primas da Folha, porque o senhor Caldeira

[Carlos Caldeira Filho], que era sócio do senhor Frias [Octavio Frias de Oliveira], tinha relações muito íntimas com os militares. E hoje você vê esses anúncios da Folha - o jornal desse menino idiota chamado Otavinho [Otavio Frias Filho] - esses anúncios contam de um jeito que parece que a Folha, nos anos de chumbo, sofreu muito, mas não sofreu nada. Quando houve uma mínima pressão, o sr. Frias afastou o Cláudio Abramo da direção do jornal. Digo que foi a "mínima pressão" porque o sr. Frias estava envolvido na pior das candidaturas possíveis, na sucessão do general Geisel. A Folha estava envolvida com o pior, apoiava o Frota [general Sílvio Frota, ministro do Exército no governo Geisel]. O Claudio Abramo foi afastado por isso. O jornal O Globo também não foi censurado. Isso é uma piada. [Entrevista com Mino Carta. por Adriana Souza Silva, da Redação AOL, abril de 2004] (FUNDAÇÃO, 2008)

Nelson Rodrigues, com o imenso prestígio literário que já granjeara como autor teatral, avulta entre os cronistas de combate dessa imprensa, como um panfletário cujo discurso ecoa com grande eficiência, que faz a cabeça de muita gente após a implantação da ditadura militar. E, desse ponto de vista, talvez nos estejamos defrontando com dois cronotopos: o de suas crônicas e o do seu teatro. Na crônica sobreleva o jornalista, no teatro o artista, embora Nelson seja um autor bifronte no qual o jornalista está influenciado pelo artista e vice-versa.

A esse respeito vale considerar o que Walter Benjamin identifica como uma nova forma de comunicação:

(...) com a consolidação da burguesia — da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes — destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ele exerce essa influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação. (BENJAMIN, 1994: 202)

Benjamin ilustra com um exemplo:

Villemessant, o fundador do *Figaro*, caracterizou a essência da informação com uma fórmula famosa. ‘Para meus leitores’, costumava dizer, ‘o incêndio num sótão do Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri.’ Essa fórmula lapidar mostra claramente que o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos. (BENJAMIN, 1994: 202)

Benjamin sublinha que “a informação aspira a uma verificação imediata.” (BENJAMIN, 1994: 203) e que ela “só tem valor no momento em que é nova” (BENJAMIN, 1994: 204)

Isso me parece particularmente válido para o cronotopo das crônicas políticas de Nelson Rodrigues, indicando não só o caráter contingente delas enquanto acontecimento discursivo, mas também a pressuposição de um leitor hipotético a ser convencido com vistas à luta política que está em curso. Quando escreve peças teatrais, Nelson talvez não mire na platéia de teatro habitual, mas no público culto, na crítica, a que é capaz de lhe conferir legitimidade na esfera da arte. Nesse público, não é desprezível a influência do pensamento de esquerda. Nelson, quando escreve, levaria esse dado em conta. Já na crônica política, ele buscaria realizar o discurso eficaz junto a um público menos informado, mais preconceituoso, mais influenciado pela doxa, de mentalidade de classe média, em grande parte suburbano, que olha com espanto e ressentimento para a zona sul dos grã-finos. Em cada caso, conscientemente ou não, ele adequaria seu discurso ao público correspondente.

Recorte

Falta explicar o recorte que balizou a pesquisa. Os tópicos abordados foram “a morte”, “o negro”, “a mulher”, “o anticomunismo” e “a estética”. Fica então a questão: porque esses e não “Nelson e os heróis da pátria” ou “Nelson e o homem do povo”? Está aí uma boa pergunta para a qual eu não teria uma resposta pronta. Creio que essas escolhas são em grande parte aleatórias, fortuitas.

Justificando porque escolhera o sertão mineiro para ambientar suas histórias, Guimarães Rosa deitou uma explicação que corrobora o que escrevi acima.:

(...) eu tinha de escolher o terreno onde localizar as minhas histórias. Podia ser Barbacena, Belo Horizonte, o Rio, a China, o arquipélago de Neo-Baratária, o espaço astral, ou, mesmo, o pedaço de Minas Gerais que era mais meu. E foi o que preferi. Porque tinha muitas saudades de lá. (ROSA, s/d, 8)

Não deixa de ser curiosa essa explicação de Guimarães Rosa. Manifesta-se aí uma atitude que sem dúvida revela afinidades com a do artista pós-moderno, para quem a obra de arte é fortuita, esvaziada das implicações da história e para as quais as marcações subjetivas não são muito pertinentes. Ocorre, no entanto, que à sombra do fortuito talvez

vicejem determinações disfarçadas sob um emaranhado de mediações difíceis de vislumbrar.

Escolhi tópicos que remetem a questões universais. Talvez não tenha sido proposital, mas é um critério. Em todo caso, são tópicos relevantes para a crítica ideológica das crônicas de Nelson Rodrigues. São tópicos em torno dos quais desenvolveram-se lutas e discussões no processo de modernização da sociedade brasileira (questões raciais, de gênero e do modelo político a ser adotado para conduzir esse processo). Daí serem também estratégicos nas crônicas de Nelson, que tinham a pretensão de formar opinião e defender posições em diferentes campos. Portanto, é provável que não se trate de uma escolha tão desinteressada ou gratuita como possa parecer à primeira vista. Talvez ela se encaixe numa perspectiva de análise (ou seja, num horizonte próprio) que tece a sua necessidade no interesse pelas relações entre a produção cultural e as vicissitudes históricas da formação social.

Antes de encerrar esta introdução, talvez valha a pena ainda uma palavra sobre a formação ideológica em que se situa a crônica de Nelson Rodrigues.

A formação social-brasileira teve sua gênese histórico-social no período das grandes navegações, época do predomínio do capital mercantil, de criação de um mercado mundial. O modo de produção que aqui se estabeleceu se fundava no trabalho escravo de mão-de-obra deslocada da África. Nesse modo de produção, a extração de sobre-trabalho se baseava na coação extra-econômica, a começar pelo seqüestro da mão-de-obra em terras africanas. Tratava-se, portanto, de um modo de produção não-capitalista, mas subsumido à lógica do capitalismo europeu¹⁷. Podemos ir além e dizer que se tratava de um modo de produção pré-capitalista, periférico, fadado em sua evolução histórica a ser modificado por força da atração exercida pelo centro do sistema.

Essa tendência globalizante do sistema capitalista, que a tudo transforma, foi apontada por Marx e Engels no Manifesto Comunista:

¹⁷ “Um escravismo certamente peculiar, já que articulado no nível internacional com o capitalismo, com suas exigências mercantis e, portanto, capaz de ‘importar’ um certo tipo de cultura (e de instituições) próprias do capitalismo liberal (...)” (COUTINHO, 2005: 22)

Em lugar das antigas necessidades satisfeitas pelos produtos nacionais, nascem novas necessidades, que reclamam para sua satisfação produtos de regiões mais longínquas e dos climas mais diversos. Em lugar do antigo isolamento das nações que se bastavam a si próprias, desenvolve-se um tráfico universal, uma interdependência das nações. O mesmo acontece com a produção intelectual. A produção intelectual de uma nação torna-se propriedade comum de todas. A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se cada dia mais impossíveis, e das numerosas literaturas nacionais e locais forma-se uma literatura universal. (MARX, 2001: 55)

Desse modo, a subsunção formal (restrita à esfera da circulação) do modo de produção periférico ao sistema capitalista europeu, tende à subsunção real. Nesse sentido, Lênin, referindo-se ao sul dos Estados Unidos, observou que “as sobrevivências econômicas do escravismo não se distinguem absolutamente em nada das do feudalismo”¹⁸ e que encontra-se aí “a passagem da estrutura escravista — ou feudal, o que dá no mesmo — da agricultura para a estrutura mercantil e capitalista”¹⁹. Cabe sublinhar que a indiferenciação apontada se limita à transição da subsunção formal à real, mas não equipara escravismo a feudalismo como poderia sugerir uma leitura apressada. A esse respeito, Perry Anderson, entre outros, registra o estímulo ao aumento da produtividade no feudalismo, em contraste com o bloqueio tecnológico do escravismo. (Apud COUTINHO, 1980: 66) E Carlos Nelson Coutinho, por sua vez, vai insistir na “marca escravista sobre a estrutura de classes”, dizendo que

a degradação do trabalho manual, que é muito mais intensa no escravismo que no feudalismo, opera no sentido de criar faixas ‘médias’ marginalizadas pelo sistema (tanto nas cidades como no campo), que só podem se reproduzir através do ‘favor’ dos poderosos” (COUTINHO, 1980: 67)

A abordagem do modo de produção nos remete a uma questão de escala. Qual seria a escala apropriada à análise? A Comuna de Paris poderia sugerir uma escala municipal. O Manifesto Comunista poderia estar sugerindo uma escala internacional. Ao falarmos de subsunção formal e real, escolhemos o reconhecimento do terreno nacional como decisivo.

¹⁸ “(...) les survivances économiques de l’esclavagisme ne se distinguent absolument en rien de celles du féodalisme (...)” (LENIN, 1960: 21)

¹⁹ “Nous y trouvons, d’une part, le passage de la structure esclavagiste — ou féodale, ce qui revient au même en l’occurrence — de l’agriculture à la structure marchande et capitaliste (...)” (LÉNIN, 1960:106)

É nesse reconhecimento da escala nacional que ganha relevância a questão das idéias fora de lugar ou da ideologia de segundo grau. Como se sabe, Roberto Schwarz apontou “as idéias fora de lugar” como uma característica da formação ideológica em nosso país. Mostrou como o nosso liberalismo era uma ideologia de segundo grau, retórica, enquanto o mecanismo do favor operava as relações entre a classe dominante e a classe média na zona de hegemonia da formação social brasileira, ao passo que a dominação com base no assujeitamento pela força, típico da escravidão, prescindia da mediação ideológica nas relações de produção.

Essa questão da ideologia de segundo grau demanda uma explicação. Como observa Carlos Nelson Coutinho, no Brasil, mesmo na época da subordinação formal, (quando o modo de produção interno ainda não era capitalista), as classes dominantes de nossa formação social encontravam suas expressões ideológicas e culturais na Europa burguesa. (COUTINHO, 1980: 67) É nesse sentido que se pode dizer que as idéias estavam fora de lugar e constituíam uma ideologia de segundo grau. É porque não encontravam correspondência nas relações de produção escravistas então dominantes na formação social brasileira. Adverte-se aí uma incongruência constitutiva da formação ideológica. Essa incongruência entre a base material (escravista) e a superestrutura (liberal) deixa suas marcas na formação ideológica mesmo depois de efetuada a transição da subsunção formal para a subsunção real do modo de produção interno. Essa incongruência pode favorecer uma espécie de hipocrisia ou até mesmo de cinismo. Talvez fosse essa a razão pela qual a opinião de que não havia nada mais parecido com um conservador do que um liberal no governo se tornara corrente na apreciação sobre os gabinetes do Império.

Carlos Nelson Coutinho esclarece que

Com o início da industrialização, ou, mais precisamente, com a transição do modo de produção interno à fase propriamente capitalista (o que já se verifica também em certos setores da agricultura na época da abolição da escravatura, ainda que isso se dê de modo “prussiano”, ou seja, com a conservação de traços pré-capitalistas), as idéias importadas vão cada vez mais “entrando em seu lugar”, tornando-se mais aderentes às realidades e aos interesses de classe que tentam expressar. E isso porque a estrutura de classes da sociedade brasileira vai se tornando essencialmente análoga à estrutura de classes da sociedade capitalista em geral. Com isso, as contradições ideológicas que marcam a vida cultural brasileira do século XX aproximam-se cada vez mais — ainda que sem jamais se igualarem inteiramente — das contradições ideológicas próprias da cultura universal do período. (COUTINHO, 1980:)

Nelson Rodrigues não padece de nenhuma ambigüidade ideológica. Ele não disfarça o seu conservadorismo sob uma fachada liberal; ao contrário, é um conservador assumido. Nesse sentido, ele vive os seus valores com autenticidade. E, em sua arte, critica a incongruência ideológica, a hipocrisia e o cinismo próprios da mentalidade de classe média entre nós.

Carlos Nelson Coutinho observa que, no século XIX, por um lado, “o liberalismo dá expressão a interesses efetivos das camadas dominantes”. Ele enumera entre esses interesses: “livre-cambismo no comércio internacional, cálculo racional na comercialização dos produtos de exportação, garantia da igualdade jurídico-formal entre os membros da oligarquia rural e comercial, etc”. (COUTINHO, 1980: 69) A ideologia liberal convinha também à camada intermediária dos homens livres mas não proprietários, pois estes tinham no liberalismo a proclamação de “seus direitos formais à igualdade com os senhores e sua diferença em face dos escravos”. O desajuste se apresenta “diante do fenômeno da escravidão, da desigualdade estabelecida como fato natural, do trabalho fundado sobre a coação extra-econômica”. Esse desajuste contamina também a relação entre os grandes proprietários e os homens livres sem propriedade: “O ‘favor’, que marca tal relacionamento, consagra vínculos de dependência pessoal, de tipo pré-capitalista; é, por conseguinte, um modo de relacionamento autoritário (mesmo quando paternalista) e antiliberal”. (COUTINHO, 1980: 70). E “o favor” constitui uma marca específica da mentalidade de classe média na formação social brasileira.

A idéia de classe média, em qualquer formação social, implica uma conceituação topológica: toda classe média situa-se entre “os de cima” e “os de baixo”. Como se sabe, a noção de classe média (*middle class*) vem da literatura política inglesa para designar uma classe que, numa estrutura social hierarquizada, ocupa uma posição intermediária entre a classe alta (*high class*) e a classe trabalhadora (*working class*); vale dizer: a burguesia ascendente, que se situaria hierarquicamente entre a aristocracia e o proletariado, nos primórdios da revolução industrial inglesa. Essa origem deixou o seu rastro na Inglaterra contemporânea e é particularmente visível em instituições como a Câmara dos Lordes e a Coroa.

A classe média brasileira tem outra gênese histórica: seus fundamentos remontam ao nosso passado colonial-escravista.

Esquemmatizando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o 'homem livre', na verdade dependente. [...] Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um grande. [...] O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm. Note-se ainda que entre estas duas classes é que irá acontecer a vida ideológica, regida, em consequência, por este mesmo mecanismo. Assim, com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressalvada sempre a relação produtiva de base, esta assegurada pela força. [...] *O favor é a nossa mediação quase universal* – e sendo mais simpático do que o nexo escravista, a outra relação que a colônia nos legara, é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência, que sempre reinou na esfera da produção. (SCHWARZ, 1977, p. 16)

Dá para perceber a abissal distância que medeia entre a nossa classe média e a *middle class* dos ingleses. Sobre essa questão, vale sublinhar que a nossa classe média constitui um entre-lugar que se cristaliza; ao passo que a *middle class* deles, ao se constituir como classe dominante, supera o seu. Mas, o mais decisivo, é notar que a mentalidade de classe média, burocrática, tributária do favor dos poderosos e vocacionada para o emprego público, tão importante na formação ideológica brasileira, nem de longe se assemelha à mentalidade burguesa, vale dizer, empreendedora, capitalista, voltada para a organização dos fatores de produção, da *middle class* inglesa.

Talvez seja conveniente esclarecer alguns pontos de modo a dissipar possíveis mal-entendidos. Quando nos referimos à constituição de uma mentalidade de classe média que cimenta camadas intermediárias cuja gênese histórico-social está enraizada no escravismo, não estamos apontando para a formação da burguesia brasileira ou de uma pequena burguesia assentada na pequena produção mercantil, nem mesmo para um tipo de classe fundamental de qualquer modo de produção. A nossa mentalidade de classe média que viceja nas camadas intermediárias forjadas na esfera do favor, é típica de um setor social que se constitui de frente para o consumo e de costas para a produção de bens materiais.

Nelson Rodrigues, como boa parte da intelectualidade brasileira que não dispunha de fonte de renda própria, é caudatário dessa mentalidade de classe média forjada

na esfera do favor. Vale sublinhar a propósito que só com a Constituição de 1988 se passou a exigir concurso público para ingressar no serviço público, que era o meio de sobrevivência de muitos intelectuais (o próprio Nelson Rodrigues, não conseguindo um emprego público para si, reprovado no exame de saúde, conseguiu-o para a sua primeira mulher). Talvez, por isso, embora fascinado pela competência do burguês exitoso, ele refugue a moral burguesa quando “a engrenagem do dinheiro e do interesse 'racional' faz o seu trabalho, anônimo e determinante, e imprime o selo contemporâneo”. Insuportável, para Nelson, “são as conseqüências, na perspectiva do individualismo burguês, da generalizada precedência do valor-de-troca sobre o valor-de-uso — também chamada alienação — a qual se transforma em pedra de toque para a interpretação dos tempos”. (SCHWARZ, 1977, p. 41)

NELSON RODRIGUES E A MORTE

Na crônica *A devolução da alma humana*, de 5 de maio de 1973, Nelson Rodrigues evoca a idéia da morte para abjurar o marxismo..

Não estou sozinho no meu horror a Marx e repito: — tenho a companhia do Otto Lara Resende [...]

Em nossas conversas no terreno baldio, o Otto faz a Marx a seguinte objeção: — a morte não é citada em seus escritos. É como se a morte não existisse. (Rodrigues, 1995: 282)

Nelson Rodrigues era um obcecado pela morte, como o velho conservador Dr. Pereira, personagem de Antonio Tabucchi em *Afirma Pereira*. Há um diálogo entre o Dr. Pereira e o jovem esquerdista Monteiro Rossi, outro personagem do livro, que é revelador do etos esquerdizante.. Ao ser interpelado se estava interessado na morte, o jovem esquerdista acha graça e responde que está interessado é na vida:

Monteiro Rossi sorriu escancarado, e isso deixou-o constrangido, afirma Pereira. Mas o que é isso, doutor Pereira, exclamou Monteiro Rossi em voz alta, eu estou interessado é na vida. E depois continuou em voz mais baixa: ouça, doutor Pereira, estou farto da morte, há dois anos morre minha mãe, que era portuguesa e era professora, morreu de um dia para o outro, por causa de um aneurisma cerebral, palavra complicada para dizer que uma veia estoura, enfim de um troço; o ano passado morreu meu pai, que era italiano e que trabalhava como engenheiro naval nas docas dos portos de Lisboa, deixou-me algo, mas este algo já acabou, ainda tenho uma avó que mora na Itália, mas eu não a vejo desde que tinha doze anos e não tenho vontade de ir à Itália, parece-me que a situação lá seja ainda pior do que a nossa, estou farto da morte, doutor Pereira, desculpe-me a franqueza, mas, afinal, por que esta pergunta? (TABUCCHI, 1995: 19)

A seu modo e até certo ponto, o marxista Leandro Konder, surpreendentemente, sobre essa questão, faz coro com Nelson Rodrigues.

Primeiro, Leandro evoca a transcendência como imortalidade.

Os indivíduos que conseguem se elevar a um ângulo mais universal e conseguem discernir com clareza as limitações do ser particular deles, em princípio, devem estar em condições menos ruins para se defrontar com a morte (já que são capazes de reconhecer algo – a humanidade, Deus – acima de suas individualidades; e esse algo não morre).

Em seguida, recrimina os marxistas por não refletirem sobre a morte.

os marxistas não costumam escrever a respeito desse assunto [a morte] (e há quem alegue, com alguma ligeireza, que a omissão se deve ao fato de eles se ocuparem, preferencialmente, dos problemas da vida). Na verdade, a compreensão de alguns dos problemas da vida só se pode aprofundar se nos dispusermos a refletir também sobre a morte. (KONDER, 1983: 129)

Independente de qualquer outra consideração, creio que isso mostra a necessidade do pensamento de esquerda dar ouvidos à crítica conservadora, no lugar de simplesmente desqualificá-la, pois ela pode ser portadora de estímulos instigantes para o pensamento a que se opõe.

Um acidente aéreo na Cordilheira dos Andes propiciou a Nelson Rodrigues outra oportunidade para a abordagem do tema da morte. O acidente em questão levantou polêmica porque se ficou sabendo que os sobreviventes haviam sobrevivido graças à prática do canibalismo: eles se alimentaram com a carne dos sinistrados mortos. Em *A hediondez caça-níqueis*, crônica de 17 de janeiro de 1973, Nelson Rodrigues se pronuncia sobre o caso. Assumindo uma perspectiva moral extremamente rígida, ele condena de forma inapelável os chamados canibais dos Andes.

Para o arcebispo de Montevidéu (um católico progressista), “a sobrevivência está acima de tudo”. Para uma legião de padres chilenos, idem. Argumenta-se com a morte. Dizia-me outro dia uma grã-fina: — “Eram mortos”. Durante 2 mil anos reconheceu-se a dignidade da morte. Agora, não. Depois de aviltar a vida, estamos aviltando a morte. Chegaremos a um ponto em que não valerá a pena viver nem valerá a pena morrer. (RODRIGUES, 1995: 263)

Para Nelson, o que está em jogo é a sacralização do corpo. E disso ele não abre mão

Mas houve dois sobreviventes que não quiseram ser antropófagos. Era um casal. Marido e mulher foram tentados até o último momento. Os outros queriam que eles também comessem carne humana. Levaram para o casal bifés de nãdega, de

barriga de perna. E marido e mulher se torciam e destorciam em náuseas pavorosas. Se era para sobreviver como canibais, preferiam morrer. Mas a resistência do casal exasperava os outros como um castigo. Aquele homem e aquela mulher não cederam. E o último suspiro de um e outro não foi “último suspiro”, mas “última náusea”. (RODRIGUES, 1995: 263-264)

A esse propósito, há no indianismo de José de Alencar uma distinção entre canibalismo e antropofagia. Para Alencar, a antropofagia entre os nossos indígenas era uma prática ritual, sacralizada. Segundo esse registro, não se comia a carne humana para matar a fome, mas para enriquecer o espírito. Nesse sentido, vale recordar o paratexto de Alencar em *Ubirajara*.

O sacrifício humano significava uma glória insigne reservada aos guerreiros ilustres ou varões egrégios quando caíam prisioneiros. Para honrá-los, os matavam no meio da festa guerreira; e comiam sua carne que devia transmitir-lhes a pujança e valor do herói inimigo. (ALENCAR, 2002: 61)

Em *Viva o povo brasileiro*, embora o narrador indique que “o caboco Capiroba apreciava comer holandeses”, faz a ressalva de que “isto só aconteceu depois dos muitos estalidos, zumbidos e assovios que sua cabeça começou a dar (...) logo após a chegada dos padres”. Além do mais, deixa claro que se tratava do “filho de uma índia com um preto fugido que a aldeia acolheu”. Há indício de uma degenerescência e não de uma tradição indígena: “que o caboco come gente, às vezes engordando um ou outro no cercado, é por demais sabido, tendo isto, contudo, principiado por acaso”. (RIBEIRO, 1984: 37-38)

Há também a "antropofagia" de Oswald de Andrade²⁰. Trata-se de uma utopia. Utopia que, no dizer de Ernest Bloch, tem um sentido “inteiramente voltado para o mundo: o sentido de ultrapassar o curso natural dos acontecimentos”. (BLOCH, 2005: 22)

Esta “antropofagia” se espelha não no "bom selvagem", mas no "mau" (o que deglute o colonizador com o propósito de incorporar a si as qualidades positivas do outro). Propõe-se, desse modo, uma descolonização que afirma o autóctone como ponto de partida do nacional em construção, mas sem rejeitar em bloco tudo o que é estrangeiro.

²⁰ “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama”. Discurso visionário de Oswald de Andrade, pronunciado em Piratininga, no ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha: delírio que aponta para além da realidade imediata e finca o marco inaugural da antropofagia nas letras nacionais. [Revista de Antropofagia, Ano I, N° 1, maio de 1928] (CANDIDO, 2001: 83-89)

O reconhecimento do "valor do outro", o diferente, pode ser encontrado também em Mário de Andrade. Nesse sentido, ambos podem ser considerados "antropofágicos". Mas se, em Oswald, a "antropofagia" avança em direção a uma síntese que é o projeto redentor da nação em construção; em Mário, notadamente em *Macunaíma* (ANDRADE, 1993), a síntese cede o passo ao sincretismo que resulta no "herói sem nenhum caráter", vale dizer, no que assume as características mais contraditórias e se adapta a todas as vicissitudes, sem crise de identidade.

A diferença é sutil, mas significativa. Em Oswald, a "antropofagia" suga do estrangeiro (o colonizador) o que ele tem de melhor para ser reprocessado pelo nacional. Assim, o caráter brasileiro se enriqueceria sem se descaracterizar. Ao passo que, em Mário, a coexistência de características díspares brota um brasileiro que se caracteriza justamente por não ter uma característica bem definida, isto é, por constituir uma identidade cujo diferencial é a ausência de caráter, pois pode assumir qualquer um, conforme as conveniências momentâneas.

O canibalismo dos Andes tinha o sentido absolutamente diferente de salvar a própria pele.

O psicanalista foi consultado sobre os canibais. Hoje, os analistas falam de tudo. Até, se for o caso de palpites, da Loteria Esportiva.

E o nosso homem acha perfeito que tenham comido bifés de companheiros, de amigos. Estavam com fome e pronto. Evidente que ele só vê instintos na sua frente. Jamais lhe passou pela cabeça que o homem só começa a ser homem depois dos instintos e contra os instintos. Até um cachorro morre pelo seu dono, apesar do seu instinto de conservação. Mas o psicanalista acha que o importante é o homem não se deixar morrer, seja qual for o motivo. Suas declarações mostram que o nosso mundo não está interessado na consciência humana. Por isso mesmo, como julga ele, psicanalista, o casal que se recusou a ser antropófago? Na sua opinião, ambos, marido e mulher, eram neuróticos. Ao passo que os canibais são exemplos de sanidade. (RODRIGUES, 1995, p. 264)

Para Nelson, o canibalismo dos Andes era a expressão da desumanização do homem.

O analista em apreço não é, realmente, um analista, mas um veterinário. Nada mais que um veterinário que vê o ser humano como se fosse um bezerro, um zebu, uma preá, uma zebra, cuja vida é um jogo de instintos. (RODRIGUES, 1995: 265)

Em sua longa argumentação, em que, de uma tacada, aproveita para desqualificar o clero progressista e os psicanalistas, Nelson expõe o que talvez seja o cerne da sua concepção moral do homem: “o homem só começa a ser homem depois dos instintos e contra os instintos”. Por um lado, a humanização do homem é vista como uma conquista que subjuga a sua natureza animal. É uma postulação razoável. Afinal, os hábitos alimentares e o comportamento sexual do homem são formas sociais e não naturais de satisfazer necessidades biológicas. Mas Nelson parece querer ir além do razoável e simplesmente negar as necessidades corporais, anulá-las em função de valores morais eternos e perfeitos.

Adriana Facina considera que, nas memórias de infância de Nelson Rodrigues, o subúrbio carioca figura como palco de valores tradicionais em extinção. Lá, esses valores ainda resistem ao processo de deterioração que na zona sul da cidade já se consumou. Facina aponta que “um dos sinais que marcam essa transição, na visão de nosso autor, é a relação estabelecida com a morte”. Pois “a banalização da morte, uma certa frieza diante do encerramento da vida de um ente querido, separa a experiência urbana moderna de um passado no qual o morto era ‘chorado’ com mais intensidade e o ritual de despedida tinha um significado mais bem definido”. (FACINA, 2004: 163)

Sobre esse ponto, Nelson Rodrigues e o alemão de descendência judaica Walter Benjamin (1892-1940) partilham pontos de vista muito próximos.

Num ensaio de 1936, em que tece considerações sobre as narrativas do literato russo Nikolai Leskov (1831-1895), Benjamin observa que “a idéia de eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica” e que, “se essa idéia está se atrofiando, temos que concluir que o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto”. Ele acrescenta que “essa transformação é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu”. Temos aí um processo cuja gênese está imbricada à emergência do mundo burguês. Como lembra Benjamin, “durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas ou públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte.” (BENJAMIN, 1994: 207)

A morte assomava revestida de um valor de culto. “Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo”, afirma Benjamin, “e seu caráter era altamente exemplar” Para ilustrar, evoca o imaginário do medievo: “recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas”. Não é sem uma certa melancolia, quase como um lamento, que ele diz que “hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos”. E sua observação soa como uma reprovação: “hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais.” (BENJAMIN, 1994: 207)

Benjamin vê na morte o momento de uma transferência, instante no qual o indivíduo transmite a sabedoria da sua existência para a comunidade. Por isso, ele afirma: “ora, 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”. Porque, “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”. Benjamin diz que “na origem da narrativa está essa autoridade”. (BENJAMIN, 1994: 207-208) Porque “a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar” e “é da morte que ele deriva sua autoridade”. (BENJAMIN, 1994: 208)

Em suas crônicas, Nelson Rodrigues abunda em referências à morte. A morte de Pinheiro Machado é uma de suas obsessões. “Para o menino que fui, Pinheiro Machado é um desses mortos fundamentais”, escreveu ele na crônica *Em 1915 era bonito “ser histérica”* (O Globo, 4/12/1967):

Ah, em 1915, as mulheres tinham um repertório de gritos que as novas gerações não usam, nem conhecem. Era bonito “ser histérica”. Muitas simulavam seus ataques, como o dostoiévskiano Smerdiakov. Mas, quando Pinheiro caiu, as damas presentes não fingiam nada. Elas se esganiçavam, e rolavam pelas cadeiras, ou sapateavam como espanholas. Naquela época, uma notícia levava meia hora para ir de uma esquina à outra esquina. Mas toda a cidade ou, mais do que isso, o Brasil soube do assassinato, com uma instantaneidade brutalíssima. E

ninguém percebeu que, com Pinheiro Machado, morria também o fraque. (RODRIGUES, 2007a: 18)

Com a morte de Pinheiro Machado, Nelson sinaliza que findara uma época, o que o autorizava, na crônica do dia seguinte, à evocação: “no tempo do fraque e do espartilho, a cidade expectorava muito mais”. O marco divisório ele fixara em 1915, o ano do assassinato de Pinheiro Machado. A crônica é *Matava e morria na Guerra do Paraguai* (O Globo, 5/12/1967), quando ele lembra que “nas salas da *belle époque* era obrigatória esta figura ornamental: a escarradeira de louça, com flores desenhadas em relevo (e pétalas coloridas)”. E, com base nisso, ele aproveita para ironizar a artificialidade do discurso literário de Machado de Assis.

O curioso é que a ficção brasileira da época não tenha notado o detalhe. Não há, em todo Machado, uma vaga e escassa referência, e repito: — a escarradeira não existia para o autor, para os personagens, nem para o *décor* dos ambientes. Mas em 1915, quando assassinaram Pinheiro Machado, ou em 1916, quando vim para o Rio, as famílias tinham pigarros, tosses, que as novas gerações não conhecem. Dos meus amigos atuais, o único que costuma tossir é o João Saldanha. (RODRIGUES, 2007a: 22)

É curioso que o amigo citado por Nelson, ardoroso anticomunista, seja o João Saldanha, um notório comunista. Mas o que importa aqui é que, contrapondo-se à estética asséptica da literatura de Machado de Assis, Nelson vai desenvolver a sua concepção de teatro desagradável, na qual o desagradável resulta do foco de luz lançado sobre as zonas sombrias. Procedimento, em certa medida, oposto ao de Machado que, como se sabe, considerava de mal gosto tratar de certos assuntos, os quais não se prestariam ao tratamento literário. É assim que Machado de Assis, fazendo a crítica de Eça de Queirós, faz restrições ao *Primo Basílio* por causa de “linguagem, alusões, episódios” que seriam “menos próprias do decoro literário”. (ASSIS, 1997: 144) Machado recrimina o autor lusitano porque, “usando aliás de relativa decência nas palavras, acumula e mescla toda sorte de idéias e sensações lascivas”. Lamenta, pois Eça, “no desenho e colorido de uma mulher, por exemplo, vai direito às indicações sexuais”. O que Machado não aceita é a “viva pintura dos fatos viciosos”. E aponta: “essa pintura, esse aroma de alcova, essa discrição minuciosa, quase técnica, das relações adúlteras, eis o mal”. (ASSIS, 1997: 146)

Mas Nelson evoca uma época que passou e da qual sente a falta: “Parto em casa, velório em casa, bronquite das tias — todo esse conjunto de relações era o Rio de

Machado de Assis, de Pinheiro Machado, de Rui Barbosa”. (RODRIGUES, 2007a: 24) Sobretudo o “velório em casa” é sem dúvida a marca muito significativa de uma época em que a morte ainda não fora desterrada do mundo dos vivos.

Curiosa a nostalgia declarada de Nelson por um passado que ele não viveu, que não conheceu em sua vida, mas que de alguma forma o marcou. Isso dá o que pensar.

A tradição legada pelas gerações mortas pesa como um pesadelo na consciência dos vivos. Marx o disse no *Dezoito Brumário de Luís Bonaparte*.²¹ Victor Hugo também o disse, como uma reclamação, no seu *Prefácio a Cromwell*.²² Antonio Gramsci (1891-1937) diria que o presente é uma crítica do passado, e que nossa aderência ao presente depende da nossa "consciência do passado e seu perpetuar-se (e reviver)"²³. Bakhtin dirá que "o gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*", ou seja, "é uma *archaica* com capacidade de renovar-se" (BAKHTIN, 2005:106). Para ele, “não há limites para o contexto dialógico”, o qual “se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites”.²⁴ Presente e passado se interpenetram e se amalgamam; nada é definitivamente, pois os sentidos revivem e se renovam.

²¹ "Les hommes font leur propre histoire, mais ils ne la font pas arbitrairement, dans les conditions choisies par eux, mais dans des conditions directement données et héritées du passé. La tradition de toutes les générations mortes pèse d'un poids très lourd sur le cerveau des vivants. Et même quand ils semblent occupés à se transformer, eux et les choses, à créer quelque chose de tout à fait nouveau, c'est précisément à ces époques de crise révolutionnaire qu'ils évoquent craintivement les esprits du passé, qu'ils leur empruntent leurs noms, leurs mots d'ordre, leurs costumes, pour apparaître sur la nouvelle scène de l'histoire sous ce déguisement respectable et avec ce langage emprunté." (MARX, 1965: 219)

²² “O último século pesa ainda quase inteiramente sobre o novo.” (HUGO, 2004: 95-96)

²³ “[*Critica del passato*.] Come e perché il presente sia una *critica* del passato, oltre che un suo 'superamento'. Ma il passato è perciò da gettar via? È da gettar via ciò che il presente ha criticato 'intrinsecamente' e quella parte di noi stessi che a ciò corrisponde. Cosa significa ciò? Che noi dobbiamo aver coscienza esatta di questa critica reale e darle un'espressione non solo teorica, ma *politica*. Cioè dobbiamo essere più aderenti al presente, che noi stessi abbiamo contribuito a creare, avendo coscienza del passato e del suo continuarsi (e rivivere).” (GRAMSCI, 1977: 5).

²⁴ “Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos *do passado*, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez para todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo.” (BAKHTIN, 2003a: 410)

Em Bakhtin ganha relevo a questão do "grande tempo": o passado remoto, nem esse está morto. E mais: ele é determinante na literatura. Essa concepção, que Bakhtin traz de Fadei F. Zielinski²⁵, é um dos traços mais originais da sua concepção do romance, e disside não só da teoria do romance em Luckács, mas do pensamento estabelecido entre historicadores e teóricos da literatura.²⁶

O "grande tempo" é a chave do pensamento bakhtiniano que rompe simultaneamente com o formalismo e com o determinismo mecanicista.

Bakhtin – coincidindo com seu contemporâneo Vigotski²⁷ – articula uma ontologia do ser social na qual a linguagem ocupa o proscênio do processo histórico-social em que o homem se faz homem: o trabalho é a mediação determinante em última instância (esfera da infra-estrutura), mas a linguagem é uma mediação que participa tanto da esfera da infra-estrutura (enquanto instrumento da comunicação utilitária) quanto da esfera das superestruturas complexas (enquanto instrumento da expressão da subjetividade e da criação simbólica).

Se a mediação central é a língua, e as camadas culturais arcaicas persistem nela muito mais do que nas relações econômicas, então a literatura não é um reflexo das condições sociais presentes, nem daquelas herdadas de um pretérito próximo, mas uma refração do passado mais remoto imbricado ao passado cercano e ao presente. Daí que a

²⁵ Bakhtin estudou no Departamento de Estudos Clássicos da Faculdade Filológico-Histórica da Universidade de São Petersburg, na capital do Império Tsarista, de 1914 a 1918. Na Faculdade, a grande influência intelectual exercida sobre o estudante Bakhtin foi a do professor Fadei F. Zielinski, catedrático de Filologia Clássica. O professor Zielinski defendia idéias originais e fascinantes. Entre elas, merecem destaque as seguintes teses: (1) os gêneros e tipos literários já existiriam desde a Antigüidade Clássica, inclusive o romance; (2) no curso da história literária, a prosa teria sobrepujado a poesia; (3) o diálogo seria a expressão literária da liberdade filosófica, por expor a troca de argumentos à consideração do leitor; (4) haveria uma oposição entre cultura oficial e não-oficial na sociedade, e a cultura popular teria potencial para abalar o pedantismo e o dogmatismo da alta cultura; (5) não haveria uma oposição hostil entre o divino e os desejos humanos, nem uma separação absoluta entre o sagrado e os prazeres profanos; (6) o humor exerceria uma função revitalizante na obra satírica. Essas idéias seriam retomadas e desenvolvidas por Bakhtin ao longo de sua obra. [Ver CLARK, 1998: 56-57]

²⁶ Ver (LUKÁCS, 2000). Para uma comparação entre as concepções de Bakhtin e as de Lukács, a partir de um ponto de vista lukacsiano, ver (KONDER, 2005). Para uma introdução geral, ver (SCHÜLER, 2000).

²⁷ "A relação entre o homem e o mundo passa pela mediação do discurso, pela formação de idéias e pensamentos através dos quais o homem apreende o mundo e atua sobre ele, recebe a palavra do mundo sobre si mesmo e sobre ele-homem e funda a sua própria palavra sobre esse mundo." (BEZERRA, Paulo. *Prefácio*. In VIGOTSKI, 1999b: XII)

origem do romance não deva ser buscada apenas nas condições coetâneas e pretéritas recentes, mas fundamentalmente na gênese da literatura ocidental, ou seja, na Antigüidade clássica. No caso, o que é válido para o romance, com mais forte razão o será para o teatro.

"Se não se pode estudar a literatura isolada de toda a cultura de uma época", concede Bakhtin, "é ainda mais nocivo fechar o fenômeno literário apenas na época de sua criação", porque "uma obra remonta com suas raízes a um passado distante". Para ele, "as grandes obras da literatura são preparadas por séculos". Isso quer dizer que, "na época de sua criação, colhem-se apenas os frutos maduros do longo e complexo processo de amadurecimento" (BAKHTIN, 2003a: 362).

Walter Benjamin (1892-1940) observou que "Lukács pensa em períodos históricos, Kafka em períodos cósmicos" (BENJAMIN, 1994: 138-139) Poderíamos dizer, pegando carona na metáfora benjaminiana, que também Bakhtin pensa em "períodos cósmicos".

Para Bakhtin, a grande obra é a que "dissolve as fronteiras" da sua atualidade para "entrar no grande tempo", já que "tudo o que pertence apenas ao presente morre juntamente com ele". (BAKHTIN, 2003a: 362-363)

Nelson é um autor nostálgico e sua obra está profundamente marcada pelo seu passado, tanto na crônica como no teatro. Nesse sentido, é um autor confessional.

A morte, como apartação dos que ficam, suscita sentimentos complexos. Nelson confessa a inveja que tinha do gênio literário de Guimarães Rosa.

Certa vez, ouvi o Otto Lara Resende dizer, na TV Globo: — “O genial João Guimarães Rosa.” Além de chamá-lo “genial”, ainda lhe punha, por extenso, o nome. Eu estava em casa. Detestei o Otto e pensei, desfeitoado: — “Uma besta esse Otto.” No dia seguinte, estava eu dizendo, não sei a quem, que o Grande Sertão tinha muito de gratuito, de incomunicável; e a linguagem do autor, que ninguém entendia, era uma audição para surdos. Fiquei uns dias ressentido com o Otto: — “Nunca me chamou de gênio”, era o meu lamento. (RODRIGUES, 2007a: 30)

Sendo assim, fica explicado porque Nelson experimentou “um alívio, uma brusca e vil euforia” com a notícia da morte de Guimarães Rosa..

É fácil admirar, sem ressentimento, um gênio morto. Já tínhamos um Machado de Assis. Guimarães Rosa seria outro Machado de Assis. Claro que os demais continuavam vivíssimos, atropelando. Mas esses não fundaram uma língua, nem escreveram “A terceira margem” (que o Hélio Peregrino declamou para mim, ao telefone). (RODRIGUES, 2007a: 30)

A morte promovia súbitas revisões críticas.

O Hélio Peregrino, na véspera, restritivo, realizou uma fulminante revisão crítica. Relia o Guimarães Rosa e tremia de beleza. Ligou para o Mário Pedrosa para arrastá-lo na mesma admiração. Mas o Mário resmungou: — “É o novo Coelho Neto!” Muito antes eu ouvira do Carlos Heitor Cony o mesmo berro: — “É o novo Coelho Neto!” Quanto a mim, fui ao velório na Academia. Entro e paro ante a indignidade dos círios elétricos. (RODRIGUES, 2007a: 30-31)

É sem dúvida extraordinário que, enquanto os outros se ocupam com revisões críticas da obra do morto, Nelson se choque com “a indignidade dos círios elétricos”. Aparentemente, o fato dos círios serem elétricos é apenas um detalhe, mas é um detalhe que mexe com o valor de culto da morte, um detalhe que permite “concluir que o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto”, como diria Benjamin.

Mas, se, com o advento da modernidade, a morte foi expatriada dos lares, era ressurgiu à vista de todos no meio da rua. Vive-se uma nova época: a época dos atropelamentos no trânsito.

Lá estava ele, o cadáver. “De cor parda”, diria o repórter de polícia. Acabara de ser atropelado e era um defunto desfolhado, despetalado ou que outro nome tenha. E, ao lado, alguém acendera uma vela. Disse “alguém” e já retifico: — ninguém. Eis o mistério dos nossos atropelados. Sem que ninguém a ponha sempre apareça uma chama que nenhuma chuva, nenhum vento, consegue apagar. (RODRIGUES, 2007a: 33-34)

A obsessão de Nelson com “os círios elétricos” chama a atenção para um velório que é mero ritual sem emoção.

Eis o que eu queria dizer: — quando entrei na Academia, e vi a miséria dos círios elétricos, comecei a pensar no morto da Praça Onze. Eu teria preferido em vez de quatro lâmpadas estúpidas, a vela solitária do atropelado. Não me demorei. Eis a verdade — tenho medo do morto ilustre. A visitação, que não pára, é tão sem amor! Olho a curiosidade frívola dos que vão espiar o morto. (RODRIGUES, 2007a: 34)

Parece que, em relação à morte, da mesma forma que na esfera artística — como o demonstrou Benjamin em *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica* —, o valor de exposição se opõe ao valor de culto.

Os dois pólos [na arte] são o valor de culto da obra e seu valor de exposição. (...)

A produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens, é que elas existam, e não que sejam vistas. (...) O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte (...)

À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas. (...)

Com efeito, assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a 'artística', a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária." (...)

"Os temas dessa arte [pré-histórica] eram o homem e seu meio, copiados segundo as exigências de uma sociedade cuja técnica se fundia inteiramente com o ritual. Essa sociedade é a antítese da nossa, cuja técnica é a mais emancipada que jamais existiu. Mas essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas." (BENJAMIN, 1994: 173-174)

E temos aí, com João Guimarães Rosa, um tipo de velório caracterizado pela “curiosidade frívola”. Esta é a marca distintiva dos velórios ilustres: “tão sem amor!”, que dava “medo do morto ilustre”. E tão diferente do velório do Lemos, o vizinho dos tempos de infância do Nelson na Aldeia Campista.

Um patusco e pior: — homem de vir, para o meio-fio, de pijama, aparar os calos com gilete. E fazia isso com um deleite, um requinte, um lavor, inexcedíveis. Outro dado biográfico: — mal sabia assinar o nome. (RODRIGUES, 2007a: 38)

“Pois um dia o Lemos morreu”, conta Nelson. “Aldeia Campista parou por causa do Lemos. Nunca vi ninguém tão chorado.” E o velório do Lemos, em tudo e por tudo, contrasta com a formalidade do velório de Guimarães Rosa. “As pessoas que lá entravam começavam a estrebuchar, a bater com os pés, como em transe mediúnico.” E, na hora de fechar o caixão, a viúva, “uma senhora gorda”, pulou em cima do caixão, gritando que queria ser enterrada com o Lemos, pedindo para o Lemos levá-la com ele para a sepultura.

Conto o fato para concluir: — por que todo esse elenco de uivos? Explico: porque morrera o antigênio, o antigrande homem. É fácil amar e chorar o pobre-diabo. Ainda por cima, aos 17 anos, tivera varíola. Era chamado de “Lemos Bexiga”. Ao passo que somos ressentidos contra o sujeito que funda uma língua, inventa um Brasil e tira um sertão inédito da própria cabeça como de uma cartola. (RODRIGUES, 2007a: 39)

Nelson Rodrigues aponta aqui para o contraste entre a morte no seio de relações comunitárias (familiares, de vizinhança, de amizade) e a morte cercada de relações sem afetividade, impessoais, relações típicas da sociedade moldada pelo mercado capitalista. No primeiro caso temos a morte pranteada; no segundo, a morte espetacularizada. Vai-se ao velório da celebridade como se vai a um espetáculo. O pesar cede a vez ao entretenimento.

NELSON RODRIGUES E O NEGRO

Numa crônica cujo título — *Onde estão os negros brasileiros* — já diz muito, Nelson relata a visita de Jean Paul Sartre ao Rio de Janeiro, na qual o filósofo francês é execrado por haver dito que “o marxismo é inultrapassável”.

Ali eu descobria que há admirações abjetas. Mas esse “marxismo inultrapassável” é uma opinião de torcedor do Bonsucesso. Nada impede que dentro de 15 minutos o marxismo seja vilmente ultrapassado, Seria iníquo falar em Pacheco, em Acácio. Torcedor do Bonsucesso ou mais: — Luvizaro. Eis o nome certo, o nível exato: — Luvizaro. Naquele momento, “a maior inteligência do século” era um Luvizaro. (RODRIGUES, 2007a: 64-65)

Mas, no caso, o antimarxismo do Nelson era apenas um pretexto para introduzir outra questão: a do racismo à brasileira. E, assim, Nelson toma carona na visita de Sartre para, de um pulo, introduzir o problema do escamoteamento das relações raciais na sociedade brasileira.

Nelson conta que Sartre e Simone de Beauvoir foram recepcionados num apartamento em que a dona da casa ofereceu-lhes uma tigela de jabuticabas e que o filósofo as comia demonstrando um certo tédio.

Olhava para os presentes como quem diz: — “Que cretinos! Que imbecis!” Em dado momento vem a dona da casa oferecer-lhe uma tigelinha de jabuticabas. O Sartre pôs-se a comê-las. Mas, coisa curiosa. Ele as comia com certo tédio (não estava longe de achá-las também cretinas, também imbecis). Até que, na

vigésima jabuticaba, pára um momento e faz, com certa irritação, a pergunta: — “E os negros? Onde estão os negros?” (RODRIGUES, 2007a: 65)

A pergunta se justificava porque o francês falara até então para um público formado por descendentes de europeus.

O Gênio não vira, nas suas conferências, um misero crioulo. Só louro, só olho azul e, na melhor das hipóteses, moreno de praia. Eis Sartre posto diante do óbvio. Repetia, depois de cuspir o caroço da jabuticaba: — “Onde estão os negros?” Na janela um brasileiro cochichou para outro brasileiro: — “Estão por aí assaltando algum chofer.” (RODRIGUES, 2007a: 65)

A redução da imagem do negro à do assaltante já diz muito sobre o preconceito racial na nossa classe média. Diz, por exemplo, que as camadas marginalizadas, miseráveis, são em grande parte formadas pelos descendentes dos nossos antigos escravos africanos. Mas Nelson vai mais longe e bota o dedo na ferida quando denuncia a hipocrisia da propalada democracia racial brasileira, distanciando-se neste aspecto do discurso da cordialidade inspirado em Gilberto Freyre. Em vez de cordiais, como se propalava, Nelson mostra que as relações raciais no Brasil são marcadas pela aversão que promove o apagamento do negro.

“Onde estão os negros?” — eis a pergunta que os brasileiros deviam fazer uns aos outros, sem lhe achar resposta. Não há como responder ao francês. Em verdade, não sabemos onde estão os negros. E há qualquer coisa de sinistro no descaro com que estamos sempre dispostos a proclamar: — “Somos uma democracia racial.” Desde de garoto, porém, eu sentia a solidão negra. Eis o que aprendi do Brasil: — aqui o branco não gosta do preto; e o preto também não gosta do preto.

Alguém poderia dizer a Sartre, sem violentar a verdade: — “Temos aí um negro, um único negro, o Abdias do Nascimento.” (RODRIGUES, 2007a: 65)

E, em outra crônica, *O único negro do Brasil*, (O Globo, 11/03/68), Nelson, incansável, repetiria a pergunta que não quer calar.

Gilberto Freire afirma que somos uma democracia racial. Mas está, de pé, a pergunta de Sartre: — “E os negros? Onde estão os negros?” Realmente, ninguém é negro, a não ser o Abdias do Nascimento. (RODRIGUES, 2007a: 200-201)

Adriana Facina vê uma diferença de etos entre Nelson Rodrigues e Gilberto Freire que é a entre o plebeu e o aristocrata, estabelecendo um paralelo com Dostoiévski e Tolstói, “embora a admiração que ambos [Nelson e Gilberto] sentiam fosse mútua e houvesse amizade entre eles, ao contrário da complicada relação que existia entre os dois

escritores russos”. Na esfera da política estavam afinados com o campo conservador, mas Nelson dissentia frontalmente de Gilberto na avaliação da chamada “democracia racial” brasileira. Além disso, para Facina, eles tinham “perspectivas diversas sobre o processo civilizador brasileiro”, notadamente no que se refere ao papel social da família patriarcal. (FACINA, 2004: 110) Como Nelson Rodrigues fazia questão de sublinhar, “a solidão do negro brasileiro não tem nem a companhia do próprio negro”. (RODRIGUES, 2007a: 201) Essa discriminação do negro introjetada pelo próprio negro, Nelson a explicitou em *Anjo negro*, peça na qual tudo soa estranho.

Em alemão temos as palavras *heimlich* para o que é da esfera do familiar (sólito) e *unheimlich* para o que é da esfera do estranho (insólito). Acontece, diz Freud, que “*heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich*”. Desse modo, opera-se uma metamorfose e temos que “*unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich*”. Ou seja, o familiar faz-se estranho e surge um estranho familiar. Freud nos diz ainda que, “segundo Schelling, *unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz”²⁸.

Este é o sentido do estranho em Nelson Rodrigues, sobretudo na sua abordagem da “democracia racial” brasileira, quando ele revela “tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto”. É como um pesadelo, um estranho familiar, que reprimimos porque nos desagrada, mas que assoma como um conjunto de imagens, lembranças ou de impulsos inconscientes, condensados, elaborados, simbolizados ou então distorcidos, que se experimenta especialmente durante o sono, mas também em outros lapsos de atenção, e cujo significado é normalmente oculto para o ego. O efeito da revelação do que a cultura rejeita torna o teatro desagradável, porque lança luz sobre o que o espectador sabe de antemão mas denega no cotidiano.

Em *Anjo negro*, o negro é o estranho de si mesmo. Estranha é a própria peça, uma tragédia, classificada entre as peças míticas, cuja “rubrica inicial indica um cenário

²⁸ “Este artigo, publicado no outono de 1919, é mencionado por Freud numa carta a Ferenczi de 12 de maio do mesmo ano, na qual diz que desenterrou um velho texto de uma gaveta e o está reescrevendo.” (FREUD, 1919)

sem nenhum caráter realista”, como nota Sábato Magaldi. (MAGALDI, 1987: 99) Nelson simplesmente indicara: “A casa não tem teto para que a noite possa entrar e possuir os moradores. Ao fundo, grandes muros que crescem à medida que aumenta a solidão do negro”. (RODRIGUES, 1993: 573) Mas estranho é sobretudo “Ismael, o Grande Negro” protagonista do drama, um estrangeiro de si mesmo.

Estrangeiro e estranho têm o mesmo étimo latino²⁹. O termo estrangeiro vem do francês antigo *estrangier* (atual *étranger*) que por sua vez é proveniente do latim *extraneus*, 'estranho'. Estrangeira é a identidade estranha, que tem outro pertencimento, na qual não me reconheço.

Ensaando a crítica de um perspectivismo³⁰ eurocêntrico, Julia Kristeva aponta que o estrangeiro, imagem do ódio e do outro, não é a vítima romântica de nossa preguiça habitual, nem o intruso responsável pelos males da cidade. O estrangeiro, alerta Julia Kristeva, habita em nós estranhamente. Ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo que traga o entendimento e a simpatia. O estrangeiro é o estranho de si mesmo. “Sintoma que torna o ‘nós’ precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades.” (KRISTEVA, 1994: 9)

Narciso às avessas, Ismael é aquele que não pode suportar a própria imagem. O nome Narciso compartilha sua raiz etimológica com a palavra narcótico. (BRANDÃO,

²⁹ **estrangeir-**: antepositivo, do francês antigo *estranger* - atual *étranger* - 'aquele que não é do país', este de *estrange* - atual *étrange* - 'estrangeiro; fora do comum, extraordinário' (< latim clássico *extranèus, a, um* 'de fora; que não pertence à família, ao país etc.' < advérbio preposição *extra* 'na parte de fora; externamente; além de etc.', ver **extra-**) + o suf.fr. *-ier* (equivalente ao port. **-eiro**, ver), que à frente de consoante palatal se reduz a *-er*; em curso no vernáculo desde o séc. XIV, tal elemento ocorre em *estrangeirada*, *estrangeirado*, *estrangeiramento*, *estrangeirante*, *estrangeirar*, *estrangeirice*, *estrangeirinha*, *estrangeirismo*, *estrangeirista*, *estrangeirístico*, *estrangeirite*, *estrangeiro*, *estranja*. **estranh-**: antepositivo, do latim *extránèus, a, um* 'que é de fora; não pertencente a uma família; estrangeiro' (<advérbio preposição prefixo latino *extra* 'na parte de fora; externamente; fora de; além de etc.', ver **extra-**), por via popular; ocorre em vocábulos do sXIII em diante: *estranhado*, *estranhador*, *estranhamento*, *estranhante*, *estranhão*, *estranhar*, *estranhável*, *estranheiro*, *estranhez*, *estranheza*, *estranho*, *estranhudo*; notar a ocorrência do voc. *estraneidade*, tb. formado pelo lat. *extranèus* (+ **-dade**, ver) mas por via semi-erudita. (HOUAISS)

³⁰ Perspectivismo: teoria que afirma ser o conhecimento inevitavelmente parcial (mas nem por isso necessariamente falso), limitado e determinado pela perspectiva particular segundo a qual cada sujeito vê o mundo. (HOUAISS)

1996: 175) E temos em Ismael a encarnação da dor lancinante da alienação. Ao contrário de Narciso que se apaixona pela própria imagem, Ismael vota uma profunda aversão à imagem de si mesmo. O que os vincula é que ambos tornam-se prisioneiros de suas imagens.

A ascensão social funciona para Ismael como uma válvula de escape da sua condição subalterna. Isso porque a sua subalternidade está carimbada na cor da pele, vestígio indelével da ancestralidade escrava. Ascender socialmente é para ele embranquecer. O índice desse embranquecimento está no texto. É o que se verifica no diálogo sobre Ismael que se estabelece entre o cego, recém chegado à casa, e os quatro coveiros negros, que estão lá para levar o corpo morto do filho do dono da casa para o cemitério.

“Cego — Preto, não é preto?

“Preto — Mas de muita competência! (para os outros) Minto?

“Preto — Não tem como ele!

“Preto — Viu? Doutor de mão cheia!

“Preto — Mas tome um conselho; não fale em preto, que ele se dana!

“Cego (*para si mesmo*) — Quer ser branco, não perde a mania.” (RODRIGUES, 1993: 574-575)

Trata-se, pois, de um “preto”, “mas de muita competência”. A competência ameniza a negritude. A marca textual está também na confiança que Virgínia, a esposa branca, faz a Elias, o cunhado cego: “Foi aí que Ismael apareceu, primeiro como médico, depois como amigo também. ‘Preto, mas muito distinto’, diziam; e depois, doutor. Em lugar do interior isso é muito.” (RODRIGUES, 1993: 587) A adversativa compensa o signo negativo (ser preto) com o positivo (ser competente, ser distinto) que está associado ao fato de ser doutor (o que é muito valorizado socialmente).

Anjo Negro tem sua peculiaridade na denúncia do racismo à brasileira. Em nenhum momento o negro é visto como uma etnia afro-brasileira. A questão étnica implica combinar características morfológicas como tipo de cabelo, cor da pele e traços fisionômicos com características culturais. No racismo à brasileira, no entanto, a questão

racial é estetizada plasticamente. São tão só traços estéticos da plástica racial que diferenciam o negro na sociedade dos brancos. Os traços culturais são apagados. Em *Anjo Negro*, não há referências a eles. Desse modo, a alienação do negro fica acentuada. O almejado processo de embranquecimento já se realizou no plano cultural. O negro introjetou a cultura da sociedade branca e não deixou rastros de sua cultura originária. Tem-se, então, um negro de alma branca que não pode se conformar com suas características morfológicas. A questão que chama à reflexão é a de até que ponto esse apagamento cultural é o reflexo de uma realidade social, até que ponto ele é a expressão de um modo de ver conservador que não vai além da simples aparência do outro, o diferente?

Paradoxalmente, a ascensão social aprofunda a solidão do negro, na medida em que o introduz como um estrangeiro no mundo dos brancos, acentuando o contraste claro-escuro, que já não há como eludir, e propiciando o isolamento do diferente. Por isso Ismael se refugia com Virgínia, a mulher que ele desvirginara, na casa cercada por “grandes muros que crescem à medida que aumenta a solidão do negro”:

“Virgínia (*com espanto*) — Esperava você! Só posso esperar você, sempre. Só você chega, só você parte. O mundo esta reduzido a nós dois — eu e você. Agora que TEU filho morreu.

“Ismael (*com certa veemência*) — Mas não foi isso que você quis? Quando aconteceu AQUILO, aí do lado (*indica o leito próximo*) que foi que você disse?

“Virgínia — Não sei, não me lembro, nem quero.

“Ismael — Disse que queria fugir de tudo, de todos; queria que ninguém mais visse, que ninguém mais olhasse para você. Ou não foi?

“Virgínia — Depois do que aconteceu ali — se alguém me visse, se alguém olhasse para mim eu me sentiria nua...

“Ismael — Então, eu te falei nesses mausoléus de gente rica, que parecem uma pequena casa. Que foi que você respondeu?

“Virgínia (*mecânica*) — Respondi: ‘Eu queria estar num lugar assim, mas VIVA. Um lugar em que ninguém entrasse. Para esconder minha vergonha.’

“Ismael — Era isso que eu queria, também. E quero esse lugar, essa vida. Por isso criei todos esses muros, para que ninguém entrasse. Muros de pedra e altos.

“Virgínia (*com espanto, virando-se para o marido*) — O mundo reduzido a mim e a você, e um filho no meio — um filho que sempre morre.

“Ismael — Sempre.” (RODRIGUES, 1993: 578-579)

Virgínia é vítima de Ismael, mas é também a sua cúmplice. Ambos têm vergonha: ela, por ter sido possuída por um preto; ele, por ser preto. Virgínia é a mãe que mata os filhos. Ela os mata porque são filhos de preto. A eliminação dos filhos é a metáfora da impossibilidade da assimilação dos negros pela sociedade dos brancos. Mas Ismael é cúmplice de Virgínia. Ele nada faz para impedir a morte dos filhos, porque também os rejeita por serem pretos. Virgínia diz para ele: “Ismael, os teus filhos têm o teu rosto!” E reafirma: “Quantos vierem terão o teu rosto!” (RODRIGUES, 1993: 579) E Ismael tem horror ao espelho.

Ismael é o castigo de Virgínia. Ela mereceu esse castigo por ser bonita. A beleza leva o noivo de sua prima a desejá-la. É a beleza também que faz Ismael sentir-se atraído por ela. Pode-se dizer que a beleza é a sua maldição. Nos marcos da família patriarcal, a única alternativa fora do casamento é a prostituição. A possibilidade não é descartada. A filha da empregada se prostituía e, mesmo ajudada por Virgínia, não quisera abandonar o prostíbulo. Virgínia descreve para Ana Maria, sua filha, esse lugar encantado do onde as putas não querem sair:

“(adoçando a voz) Nós poderíamos ir — nós duas — a um lugar que eu conheço. Foi uma empregada minha que me falou. Ela teve uma filha que foi para lá; e a filha escrevia contando maravilhas, tanto que não voltou nunca mais. Para esse lugar vinham homens de todas as partes, até da Noruega! (*encantada*) Marinheiros, de cabelos louros, anelados...” (RODRIGUES, 1993: 617-618)

Mas, chegada a ocasião, expulsa de casa por Ismael, Virgínia confessa: “Eu não sabia que te amava, mas minha carne pedia por ti”. (RODRIGUES, 1993: 621) Aparece aqui, então, o mito do homem negro como objeto do desejo sexual feminino, mito sexual com o qual a sociedade patriarcal dos brancos tem dificuldade de lidar:

“Virgínia (*fora do tempo*) — Quando me tapaste a boca — na primeira noite — sabes de que é que me lembrei? Apesar de todo o meu terror? (*deslumbrada*) Me lembrei de quatro pretos, que eu vi, no Norte, quando tinha cinco anos — carregando piano, no meio da rua... Eles carregavam o piano e cantavam... Até hoje, ainda os vejo e ouço, como se estivessem na minha frente... Eu não sabia por que esta imagem surgira tão viva em mim! Mas agora sei. (*baixa a voz, na confidência absoluta*) Hoje creio que fosse esse meu primeiro desejo, o primeiro.” (RODRIGUES, 1993: 621)

Virgínia descobre que a casa murada na qual se isolara com Ismael é o seu lugar encantado. Mas Ismael deve escolher entre Virgínia e Ana Maria, a cega. É a escolha entre

aquela que o enxerga, que o sabe negro, e a outra que o idealiza. A opção por Virgínia, é a metáfora da superação da alienação. Temos aí a vitória da balzaquiana, experiente, sobre a jovem, ingênua. Ao matar Ana Maria, ajudado por Virgínia, Ismael está escolhendo o caminho do reconhecimento da sua negritude. Essa opção torna-se possível para Ismael quando Virgínia o faz ver que é desejado e que o desejo que desperta está ligado à sua condição de negro.

A peça fora escrita por Nelson pensando no ator Abdias do Nascimento para o papel da personagem principal. Mas, a Abdias, lhe seria interdita a representação de Ismael no palco... por ser preto! O drama é de 1947. Nelson apresentou-o à comissão cultural que selecionava as peças do Teatro Municipal. E Abdias foi vetado, porque a comissão queria que Ismael fosse interpretado por um ator branco. Nelson objetou que Ismael era negro. Mas não demoveu a comissão de seu parecer. Um de seus membros argumentou: “Pois é, mas o Municipal... Se fosse um espetáculo folclórico... E há cenas entre o crioulo e a loura. Olhe — que tal um negro pintado?” Era comum, no teatro da época, que as personagens negras fossem interpretadas por atores brancos com a cara pintada de preto. Quando a peça foi finalmente encenada no Teatro Phoenix, em 2 de abril de 1948, “nenhum crítico da época estranhou a ausência de um negro no papel do negro”. (CASTRO, 1992: 201-202)

Há uma outra questão relacionada ao racismo e à discriminação das identidades étnicas e culturais que ocupam um lugar de subalternidade em nosso país, a qual não escapou a Nelson Rodrigues. Na crônica o *Homem fatal* (O Globo, 30/04/1968), Nelson repete a pergunta de Sartre, mas desta feita sobre os índios:

— “E os índios? E os índios?” Silêncio. Fiz nova tentativa: — “Chato o negócio dos índios.” Nenhuma receptividade. E, então falei do jogo Botafogo x Vasco. Foi um impacto. Cada qual teve a sua opinião, o seu palpite. Em matéria de índios, ou o silêncio, ou o bocejo. (RODRIGUES, 2007a: 324)

Nelson denuncia aqui uma conspiração do silêncio que vale tanto para os negros como para os índios. Sendo que, no caso dos índios, cala-se uma chacina.

Mas estão matando os índios. São nossos semelhantes e brasileiros como qualquer um de nós. E estão morrendo. Há de chegar um dia que não sobrá um índio para contar a história. Mas como respondemos à matança? Temos uma esquerda que só treme e só esperneia quando matam um vietcong. Há uma

carnificina de índios nas nossas barbas cínicas. E não fazemos nada. (RODRIGUES, 2007a: 324-325)

Nelson Rodrigues sempre dá um jeito de responsabilizar a esquerda. É curioso, porque é a direita que está no poder e, por conseguinte, é ela que dispõe dos recursos para uma intervenção governamental, eficaz, capaz de resolver o problema. Nelson cala sobre isso. Solidariza-se com os índios e joga a culpa na esquerda, que não olha por eles. É como se ele admitisse que da direita nada se pode esperar mesmo e se decepcionasse porque a esquerda, que seria a consciência crítica da sociedade, estaria falhando.

Por que não chorar por eles [os índios]? Odiamos os norte-americanos. Vá lá. Mas por que não odiar também os assassinos dos índios? Mataram mulheres, crianças. Essa matança é uma cordial rotina. No faroeste americano, a paisagem está cheia de ossadas de vacas. Em nossa selva, são ossadas de índio. D. Hélder está furioso com a questão racial dos Estados Unidos. E eu pergunto: — “E os nossos negros?” O branco brasileiro é subdesenvolvido e o negro, muito mais. Por que D. Hélder não fala de negro brasileiro? Mas, se não quer falar de negro, fale dos índios. O bom padre declara, para uma platéia mundial, que não quer ser “Guevara de salão”. Ficam-lhe muito bem tais sentimentos. Pois seja Guevara de verdade. Compre um fuzil e vá matar assassinos de índios. (RODRIGUES, 2007a: 325)

Descontadas as diatribes contra a esquerda e D. Hélder, Nelson tem o mérito de revelar sensibilidade para as questões étnicas no Brasil, e isto numa época em que as problemáticas identitárias ainda não freqüentavam as inquietações da doxa.

Não é que as questões étnicas e culturais ou as questões de gênero e de orientação sexual fossem totalmente ignoradas pela esquerda. Destas, talvez só se possa dizer que as questões de orientação sexual não fossem consideradas. Mas o chamado movimento sufragista colocou na ordem do dia questões de gênero. Na Bahia, sobretudo em Salvador, a esquerda esteve envolvida nas lutas contra a discriminação do candomblé. E a defesa dos povos indígenas pode ser encontrada na literatura política do PCB. O problema é que essas questões eram consideradas como um substrato da luta de classes e não em sua autonomia. Desse modo, pode-se dizer que as questões identitárias eram subestimadas pela esquerda.

Num belo artigo sobre Solano Trindade, Camila Trindade relata as prisões do poeta negro durante o Estado Novo, quando ele era militante comunista. Mas “o Partido Comunista também não supriu as necessidades igualitárias de Solano Trindade”, observa a

autora, pois “para os correligionários do poeta o problema do negro era só econômico, não racial”. Segundo o testemunho de sua filha Raquel, “apesar de tudo, papai morreu socialista”. (TRINDADE, 2008)

Então, a questão racial, principalmente, pode ser considerada como um tópico no qual a esquerda seria vulnerável. O que não se compreende é que Nelson cobre da esquerda algo no qual a direita tem toda a responsabilidade, a menos que ele, inconscientemente, reconhecesse alguma função relevante para a esquerda no sentido de melhorar a sociedade brasileira.

Mas se a esquerda nutria uma visão que reduzia a questão racial à sua gênese histórico-social no modo de produção escravista, Nelson simplesmente ignora essa gênese. Ele não aponta para o passado escravista da formação social brasileira, nem em suas crônicas nem em suas peças, o que pode significar uma maneira conservadora de abordar a questão, pois ao desenraizá-la, elude apontar a via prussiana³¹ como fator determinante da formação ideológica brasileira, na qual o racismo à brasileira é um dos aspectos.

³¹ “(...) generalizando o conceito, pode-se dizer que — na base de uma solução prussiana global para a questão da transição ao capitalismo — todas as grandes alternativas concretas vividas pelo nosso País, direta ou indiretamente ligadas àquela transição (Independência, Abolição, República, modificação do bloco de poder em 30 e 37, passagem para um novo patamar de acumulação em 64), encontraram uma resposta ‘à prussiana’; uma resposta na qual a conciliação ‘pelo alto’ não escondeu jamais a intenção explícita de manter marginalizadas ou reprimidas — de qualquer modo, fora do âmbito das decisões — as classes e camadas sociais ‘de baixo’” (COUTINHO, 1980:71)

NELSON RODRIGUES E O FEMININO

A posição de Nelson em relação à emancipação feminina é problemática. Já o jornal de seu pai, *A Manhã*, acolhera em suas páginas colaboradoras como a jovem Nise da Silveira, que defendiam o voto feminino, o direito da mulher ao trabalho, a andar na rua e a vestir-se como quiser. (CASTRO, 1992: 53) Mas há um episódio marcante em sua vida que foi o assassinato de seu irmão Roberto. No julgamento de Sylvia Seraphim, assassina de Roberto Rodrigues, as sufragistas, lideradas pela bióloga e advogada Berta Lutz, protestaram diante do tribunal, pedindo a absolvição de Sylvia, que reagira a uma campanha difamatória de *A Manhã*. (CASTRO, 1992: 103) Nenhum outro julgamento alcançara tamanha repercussão no Rio de Janeiro desde o júízo de Manso de Paiva, assassino do senador Pinheiro Machado em 1915.

Aliás, esse embate das feministas, de certa forma, ecoava o sentimento da viúva de Roberto Rodrigues, Elza, que guardou luto por muito pouco tempo. Isso se explica pelo fato de Elza sentir-se oprimida por Roberto. Para se ter uma idéia da atmosfera opressiva que a sufocava, e que certamente era um padrão generalizado nas relações conjugais, o marido não a deixava sair sozinha. Quando ele ia à rua com ela, como ela era muito míope, tirava-lhe os óculos para que não pudesse enxergar outros homens. (CASTRO, 1992: 97) Compreende-se, pois, que a viuvez fosse para ela uma libertação. Casou-se, em segundas núpcias, logo em seguida à morte do marido, para escândalo da família Rodrigues.

Quem sabe fruto de uma tradição familiar patriarcal, machista, ou em função da sua complexa relação com o adultério, a prostituição e seus proclamados ideais de amor romântico, o etos rodrigueano está impregnado de uma perversa ambigüidade em relação ao feminino. Talvez se possa advertir aí um mal-estar no interior da família patriarcal cuja crise já vinha sendo procrastinada desde muito tempo.

Em *Modernizando a desigualdade*, Susan Besse empreende uma interessante análise sobre a “reestruturação da ideologia de gênero no Brasil”, abarcando o período de 1914 a 1940, na qual critica as hesitações, incongruências e contradições do feminismo que se veicula nas publicações femininas do período. A autora observa com argúcia que “o que tornou os casamentos baseados no interesse ou na conveniência (e não no “verdadeiro amor”) inaceitáveis pela sociedade do pós-guerra foi sua instabilidade em face das opções sociais e econômicas em expansão ao dispor das mulheres”. (BESSE, 1999: 42)

Esse traço talvez perdue na ideologia machista dos anos 70, mas a situação de então já é toda outra. A década de 70 não foi apenas a dos “anos de chumbo” da ditadura militar brasileira. Foi também o momento do que Frederic Jameson chamou de a “virada cultural”, que introduziu a pós-modernidade no Ocidente. (JAMESON, 2006) Marshall Berman refere-se ao modernismo da década de 60 como “um grito na rua”; ao da década seguinte como um movimento de “trazer tudo de volta ao lar” — “durante toda a década de 1960, a questão que se colocava era se deveriam ou não fazê-lo; agora, nos anos 1970, a resposta era que simplesmente não poderiam”. (BERMAN, 2007: 390) Nesse contexto, “um dos temas centrais na cultura dos anos 1970 foi a reabilitação da história e da memória étnicas, como parte vital da identidade pessoal”. (BERMAN, 2007: 392) Nesse novo individualismo, emergem com força as questões de identidade étnica e cultural, assim como as de gênero e orientação sexual, com reflexos na práxis da psicanálise e do feminismo do período.

Nelson empreende uma verdadeira cruzada contra a educação sexual, a pílula anticoncepcional e o feminismo.

Em *Sexo é para vira-latas*, de 21 de abril de 1970, ele admite que é um ser pré-capitalista.

“E, de repente, não sei a troco de quê, falei em ‘educação sexual’ e pílulas. Condenei uma e outra. Foi então que o Otto, que é um temibilíssimo sarcasta, me fulmina: — “Nelson, você é a própria Idade Média. [...]”

“Tenho escrito que a educação sexual é a maior impostura da nossa época. Aí está o meu traço medieval. Quanto à pílula, é, a meu ver, algo como a Fera da Penha e 1 milhão de vezes pior do que a Fera da Penha.” (RODRIGUES, 1995: 150)

Parece que Nelson não admite se desapegar do ideal do amor romântico, no qual o sexo é a culminação de uma paixão, um pecado que só o amor absolve. Em outra crônica, *O filhote do demônio*, de 3 de outubro de 1973, ele escreveu que “a vida sexual abundante, e sem amor, é, sim, a fome do amor.” (RODRIGUES, 1995: 320) Ele disse também que “o Inferno é o Sexo sem Amor”. E ainda que “a pior forma de solidão é o Sexo sem Amor”. (RODRIGUES, 1995: 321) Pode se ver aí uma crítica ao utilitarismo burguês, às conquistas amorosas e às relações sexuais como gestos calculados, mercantilizados, ou aos contatos superficiais e descartáveis, que reificam as relações humanas porque não reconhecem humanidade no parceiro. Há isso também, mas não é só isso. É, fundamentalmente, uma repulsa ao corpo como algo impuro, uma visão religiosa que se repugna diante da sexualidade e do prazer, que está impregnada da idéia do pecado original, da tentação da serpente. Ou, pelo menos, é nesse sentido que se pode entender Nelson quando proclama que “o homem só se torna homem depois dos instintos e contra os instintos”. Todavia esse moralismo atroz não o impede de reconhecer que todo homem é simultaneamente santo e canalha.

Pode ser que Nelson encarnasse a repulsão ao esvaziamento do divino. Esse esvaziamento se dá na cristologia quenótica, na medida em que a tradição quenótica russa “ênfatiza o grau em que Cristo se tornou homem”. Ao contrário da Igreja Católica Romana e da maior parte da tradição cristã ocidental, o cristianismo ortodoxo russo “honra o presente, o humano, a riqueza e a complexidade da vida cotidiana”. Para essa tradição cristã oriental é incompreensível “o desdém paulino pelo aqui e agora, a revulsão pelo corpo”. Isso é expresso por Nicolau Zernov, nos seguintes termos: “A convicção fundamental da mente religiosa russa é o reconhecimento da potencial santidade da matéria”. (Apud CLARK, 1998: 107)

Katerina Clark e Michael Holquist dizem que

“Esta preocupação pela materialidade das coisas aparece na obsessão da ortodoxia russa com a corporeidade de Cristo, o esvaziamento do espírito quando a Palavra se fez carne durante a vida de Jesus. De São Teodósio até Dostoiévski, os russos veneraram Cristo não como pantocrata mas como homem, e esta tradição continuou século XX adentro na fascinação russa por um Deus-humanidade que atravessa todas as fronteiras políticas.” (CLARK, 1998: 107)

Embora Nelson proclamasse sua admiração por Dostoiévski, nesse ponto as perspectivas deles talvez não coincidam. No autor russo, o pecado é a ocasião que se apresenta para o arrependimento e a redenção do pecador. É preciso ir ao fundo do poço para então vislumbrar o sublime. E, nesse sentido, a purgação do pecado purifica o pecador. Não há, paradoxalmente, purificação sem pecado. Não há sublime sem purgação. É assim com os atormentados heróis dostoiévskianos. E se é assim é porque há “o reconhecimento da potencial santidade da matéria”.

Mas será assim com as personagens de Nelson? A rigor, o sublime só triunfa em uma de suas peças: *Bonitinha, mas ordinária*. Nela, o canalha se redime depois de ir ao fundo do poço. Não Ritinha, a prostituta, que sempre guardara a pureza de sua alma em meio às depravações do corpo: ela nunca gozara. Mas Edgar, o que fora contínuo. Para Nelson, somos todos santos e canalhas, simultaneamente. O bom e o mau caráter coabitam a mesma personalidade a um só tempo. E é por isso que “o homem só começa a ser homem depois dos instintos e contra os instintos”, numa guerra intestina sem quartel. Há uma dualidade: espírito e matéria. O apelo do corpo é pecaminoso se não se preserva o seu vínculo com o divino. Apenas o espírito, na medida em que vence a matéria, gera o sublime. E isso só acontece muito raramente, em escassos momentos ao longo de uma existência. Essa concepção soa muito natural para um moralista extremado que não consegue viver de acordo com a rigidez de seus valores.

Há uma formulação feliz em Luiz Felipe Pondé que ajuda a compreender essa diferença essencial. Condé afirma que, “para a ortodoxia, o homem é um ser sobrenatural ao qual a natureza é agregada, e não ao contrário, ou seja, um ser natural ao qual a sobrenatureza seria agregada”. Essa inversão, ele explica assim: “Tal erro teológico, os ortodoxos comumente identificam com o cristianismo latino, que supostamente veria a graça como algo ‘vindo de fora’, algo sobrenatural colado ao ser humano natural”. (PONDE, 2003: 104)

Se pensarmos que a serpente é a encarnação do instinto feminino e que esse instinto faz da mulher uma fêmea, um ser sexual, podemos indagar se não deriva daí o obstinado antifeminismo de Nelson Rodrigues.

A feminista norte-americana Betty Friedan provocava reações emocionais desmedidas em Nelson. Em *Inimiga pessoal da mulher*, de 17 de abril de 1971, ele explicita a sua diferença com a feminista nos seguintes termos: “A mulher é mulher — afirma a sra. Friedan — porque a ‘sociedade de consumo’ assim o quis. Entendem? Não Deus ou a natureza, mas a ‘sociedade de consumo’.” (RODRIGUES, 1995: 195)

Pode ser que Nelson não quisesse aceitar que desconstruíssem sua visão arcaica do amor romântico com racionalizações de cunho psicológico ou sociológico sobre a mulher. E a razão para isso talvez fosse a idealização da mulher como um ser natural criado por Deus. Sendo assim, se, por um lado, ele naturalizava a condição feminina, por outro, ele desnaturalizava a natureza da mulher. Mas a natureza feminina, para Nelson, parece que devia ser uma natureza domada, envergonhada, submissa e, sobretudo, reprimida em sua sexualidade. Em *O filhote do demônio*, escreveu esta diatribe sobre a mulher:

E como é espantosamente falso esse movimento de libertação para as mulheres. Ninguém vê o óbvio ululante, ou seja: — que a mulher precisa depender do homem. Todo o seu equilíbrio interior repousa nessa dependência. “E a liberdade?” — perguntarão vocês. Bem: — nada frustra mais a mulher do que a liberdade que ela não pediu, que não quer e que não a realiza. (RODRIGUES, 1995: 321)

Nelson dedicou várias crônicas à denúncia do amor livre e do adultério, que, não obstante ele praticou sem peias. Betty Friedan e Freud eram inimigos a serem combatidos. Ficcionava situações de dissolução do casamento, nas quais a mulher era instigada contra o marido pelo psicanalista. O feminismo e a psicanálise eram aliados demoníacos contra a instituição familiar (normalmente com o beneplácito dos “padres de passeata” e das “freiras de minissaia”). Se pudesse, talvez tivesse banido a psicanálise do Brasil. Como não podia, sonhava com o dia em que ela passaria como uma moda fugaz. Em *A compaixão em vigília*, crônica de 3 de julho de 1973, registrou seu anelo.

A moda do analista está passando, assim como passou o fraque, o espartilho, o charleston. Mais um pouco, e teremos que procurar um analista nas lojas de

antiguidades. Vivemos uma época essencialmente cardiológica, e não afrodisíaca como imaginam os idiotas da objetividade. É certo que há mulher nua por toda parte, e pior: — há homem nu por toda parte. Todo mundo parece interessadíssimo em se despir. Exato, exato. Mas, esteja a pessoa nua ou vestida, é suscetível a qualquer momento de problema cardiológico. (RODRIGUES, 1995: 299)

Contrariando o prognóstico de Nelson, em 1973 a moda do analista não estava passando, mas se espraiando, surfando na onda da “virada cultural” dos anos 70, no movimento de “trazer tudo de volta ao lar”, como já assinalamos, sobretudo na elitizada zona sul carioca. De resto, o “grito na rua” dos anos 60 já fora calado pelo AI-5 e, para muitos, o analista talvez fosse a alternativa ao exílio ou à clandestinidade. Para os que foram submetidos à dura experiência da tortura, pode ser que fosse a alternativa ao suicídio. Mas talvez o Nelson cronista encarasse a psicanálise como algo do universo feminino, assim como a modista, o cabeleireiro e a manicure; ou, mais especificamente, do horizonte próprio da grã-fina, supérfluo. Esse traço certamente não esgota a relação de Nelson com a psicanálise, que parece ser complexa, quem sabe de repulsão e atração. Do mesmo modo que abominava o comunismo e cultivava a amizade de comunistas como João Saldanha e outros, Nelson, ao mesmo tempo que escrevia contra a psicanálise e os analistas, amplificando o senso comum, tinha no psicanalista Hélio Pelegrino um amigo muito estimado e admirado. Em todo caso, a questão da psicanálise foge ao escopo desta dissertação.³²

Há duas personagens que são reveladoras da moral rodriguesiana: uma é a grã-fina; a outra é a prostituta.. Sobre a grã-fina, ele escreveu em *Grã-fina das narinas de cadáver*, de 10 de fevereiro de 1969:

O que nós chamamos “grã-fina” é algo impalpável, atmosférico. Sem querer, saiu-me a palavra exata. Ela não é um vestido, uma jóia, um sapato ou uma *lingerie*. Tudo isso pode ser comprado e imitado. O que não se compra, nem se imita, é a atmosfera que a grã-fina tem. “Atmosfera”, disse. E, de fato, nós respiramos o seu grã-finismo.” (RODRIGUES, 1995: 23)

Vale observar que essa personagem, com a qual Nelson tem uma franca má vontade, é uma farsante: vive das aparências, é só fachada. Desse modo, a grã-fina

³² O professor Victor Hugo Adler Pereira, em sua tese de doutorado, sobre Nelson Rodrigues, diseca com brilho, profundidade e erudição as relações, sempre complexas, da psicanálise com o teatro. Nesse particular, o professor Victor Hugo sugere que a observação da cena brota o obsceno e que a idéia da máscara (explorada por Nelson Rodrigues em *Dorotéia*) é das mais instigantes. Ver (PEREIRA, 1999).

personifica a alienação na sociedade burguesa. O que parece irritar Nelson na grã-fina é o descompromisso com valores estáveis, a irresponsabilidade. Por isso, em *O elogio injurioso*, de 22 de março de 1969, ele escreveu: “Eu diria que a grã-fina não tem nada a ver com a vida real”. (RODRIGUES, 1995: 35) E, na mesma crônica, denuncia: “Já disse, e aqui repito, que São Paulo não tem uma única grã-fina. E por que não a tem? Porque há dinheiro em São Paulo. E a mulher rica não precisa ser grã-fina”. (RODRIGUES, 1995: 38) A grã-fina encarna o mundo do faz-de-conta, da pura aparência.

A atitude de Nelson em relação à prostituta é toda outra. Ele conta a história da Arlete em *Nudoterapia*, crônica de 29 de dezembro de 1969. A nudoterapia seria a terapia de grupo, só que com todo mundo nu. Segundo ele, essa era a última moda da grã-finagem. Arlete, a prostituta, participou de uma sessão e ficou escandalizada.

Veste-se aos soluços, e foge.

Eram doze clientes, sem ela, entre homens e mulheres. Pois sentira-se despida para uma assistência de Fla-Flu. Em plena redação, chorava outra vez, para deslumbramento dos contínuos. Pertencia “à mais antiga das profissões” e sua nudez era um hábito mercenário, um *métier* de 6 mil anos. E, agora, assoando-se com papel Yes, queria que eu botasse um “anúncio” contra a nudoterapia. Um repórter queria saber: — “É assim uma espécie de último tango em Paris?”. Disse: — “Lá não tem vitrola”. E, num rompante, soluçou: — “São uns indecentes! Uns indecentes!”. (RODRIGUES, 1995: 122)

Nelson fora um assíduo freqüentador de prostitutas. Como gostava de freqüentar também, aliás, os ambientes grã-finos. Nelson freqüentou a zona do Manguê que, em 1926, quando ele tinha 14 anos, não era o que viria a se tornar depois da Segunda Guerra.

A Rua Pinto de Azevedo era considerada a zona da baixa prostituição, com as prostitutas para os mais pobres, geralmente negras, a dois mil réis por alguns minutos. Os cronistas a chamavam de “o Sena de piche”. As prostitutas, no entanto, imitavam um padrão francês e tratavam seus fregueses por “chéri” e “mon amour”. Nelson não deve ter se deixado encantar por esse ambiente. (CASTRO, 1992: 48-49)

Mas havia também a Rua Benedito Hipólito, que era a zona alta. As mulheres eram francesas algumas, polacas outras e brasileiras a maioria. Cobravam cinco mil réis. Os quartos eram iluminados por uma lâmpada vermelha e abençoados por uma imagem de

São Jorge. Muitas vezes, os fregueses chegavam, abriam a braguilha e deitavam com a mulher sobre uma cama forrada com uma folha de jornal. Nelson ficou freguês. Como salário no jornal não desse para cobrir as suas freqüentes idas ao Manguê, Nelson surrupiava o dinheiro que precisava do bolso de seu pai que dormia pela manhã a sono solto. O extraordinário é que nessas lides ele nunca tenha contraído uma doença venérea. E foi assim que ele abandonou a tara da mixoscopia, desenvolvida com o hábito de, ao chegar do trabalho à noite, trepar numa árvore, na entrada da casa da rua Inhangá, para espiar o banho das empregadas. (CASTRO, 1992: 49)

Parece que, mesmo depois de adulto, Nelson continuou freqüentando prostíbulos. Mas sua relação com as prostitutas não está livre de ambigüidades. O seu ímpeto devasso entrava, até certo ponto, em conflito com uma visão moralista e romântica, e ele procurava resolver o conflito tentando convencer as prostitutas a largar a prostituição. Nunca obteve êxito em seus intentos. O máximo que conseguiu foi fazê-las achar engraçado o que dizia. Como elas rissem dele, chegou à conclusão de que a prostituição é uma qualidade inata. A mulher sem vocação jamais se tornaria uma prostituta, fossem quais fossem as condições de sua existência. Essa convicção o levou a proclamar que “toda prostituta é vocacional, assim como o pintor, o violonista ou o chofer de táxi”. (CASTRO, 1992: 49)

Essa idéia da prostituição como vocação, para além de descontextualizar o ser social da prostituta, incita o pensamento em várias direções. Não pretendo explorar aqui essas possibilidades. Cinjo-me apenas a mencionar algumas. Talvez valesse a pena uma incursão nas figurações da prostituta em *O Erotismo*, de Bataille. Como também pensar em profundidade na complementaridade entre a instituição da prostituição e da moral familiar patriarcal na qual Nelson está enredado em sua vida pessoal, mas sua persona literária desvela em *Álbum de família*, *Os sete gatinhos*, *Toda nudez será castigada* e *Bonitinha mas ordinária*, de um modo carnavalesco; e, de maneira ritualizada, em *Senhora dos afogados*, peça na qual se opera um jogo intenso e generalizado de inversões entre as mulheres “de família” e as prostitutas, entre o lar e o puteiro.

Nelson voltou ao Recife, de férias, em maio de 1929. Esse retorno à terra natal propiciou-lhe a redescoberta de Olinda, da Praia da Boa Viagem, mas sobretudo a

descoberta da boemia na zona de prostituição do cais do Porto de Recife, sobre a qual se dizia que era a maior zona de prostituição da América do Sul. A atmosfera da zona boêmia do Porto de Recife seria encenada em sua peça *Senhora dos Afogados*, na qual se discute a prostituição e a condição da mulher em relação à família patriarcal. Nessa peça, a mulher, vitimada por um sistema familiar que a destrói, tem na prostituição uma quimera, uma promessa utópica que não se realiza.

D. Eduarda (*doce*) — Sei que me amas.

Noivo (*selvagem*) — Não! É ódio o que sinto por ti, é ódio... Odeio tudo que pertence à tua família... E se estás aqui é por vingança...

D. Eduarda (*histérica*) — Tua vingança, só? Só tua?

Noivo (*exasperado*) — Minha!... Só minha!...

D. Eduarda — Minha também!... Minha! Eu também estou me vingando ... Deles, todos!... Daquela casa, e dos parentes, vivos e mortos... do meu marido! Da minha filha! E me vingo também de mim mesma... Me vingo da minha própria fidelidade... (novo tom , dolorosa) Só não me vingo do meu filho... Dele, não. Também é o único... (RODRIGUES, 1993: 717)

Na escala da degradação moral, a grã-fina está pelo menos um degrau abaixo da prostituta. Talvez por isso ele possa demonstrar compaixão pela prostituta, ao passo que se revela implacável com a grã-fina. Ritinha, como Maria Madalena, tem redenção. Maria Cecília, não. Porque Ritinha, no fundo, é uma boa mulher, aspira a escapar da perdição, encontrar um grande amor e se casar, para ser uma esposa devotada ao lar. Ao passo que Maria Cecília é uma depravada, faz sexo por prazer e exercita a sua sexualidade à margem de toda moralidade, dessacralizando o corpo pelo des pudor, dando curso à *hybris*³³ do desejo. Aqui está outra chave para a leitura de Nelson Rodriguez: o corpo como fonte da imoralidade.

Com base no que foi examinado até aqui, talvez valha retermos os dois pontos-chave que forjam o destino trágico em *Bonitinha, mas ordinária* e em *Toda nudez será castigada*. Trata-se da perdição demoníaca desencadeada por uma dupla tentação: a do dinheiro e a do corpo.

³³ Grego *húbris*, *eós* 'excesso; orgulho; impetuosidade' (HOUAISS)

Em *Bonitinha mas ordinária*, Nelson joga o tempo todo com a tentação do dinheiro. Pode-se dizer que a peça é uma indagação em torno das possibilidades da humanidade resistir a essa tentação e de algum modo preservar a dignidade humana. Nelson parece não acreditar nisso, mas não quer deixar a personagem sucumbir à tentação. Por isso, talvez, encena um final romântico:

Ritinha — Esse dinheiro pode ser importante para nós.

Edgar — Vamos começar sem um tostão. Sem um tostão. E se for preciso, um dia você beberá água da sarjeta. Comigo. Nós apanharemos água com as duas mãos. Assim. E beberemos água da sarjeta. Entendeu? Agora olha.

(*Edgar acende o isqueiro e queima o cheque até o fim.*)

Edgar — Está morrendo! Morreu! A frase do Otto!

(*Os dois caminham de mãos dadas, em silêncio. Na tela, o amanhecer no mar.*)

Ritinha — Olha o sol!

Edgard — O sol! Eu não sabia que o sol era assim! O sol! (RODRIGUES, 1993: 1048)

Em seu primeiro artigo como editorialista de *A Manhã*, jornal de seu pai, em 7 de fevereiro de 1928, o jovem Nelson já denunciava o “dinheirismo” como elemento corruptor do homem moderno, incutindo nele o oportunismo e a insensibilidade com respeito aos valores “naturais”. Nesse artigo, Nelson falava dos “sulcos profundos da pedra” e via neles, “nos talhos, nas rugas que lhe conturbam a eurtmia dos traços”, os “sofrimentos cruciantes” de um ente indefinível, talvez pedra, talvez Deus, chocado com o homem dominado pelo “dinheirismo”. (CASTRO, 1992: 64-65)

A tentação do corpo está colocada de modo extremado em *Toda nudez será castigada*, que Nelson apresentou como “obsessão em três atos”, quando todas as castidades vão por água abaixo diante do furor dos instintos. Herculano não pode beber, porque bêbedo pode ser “assassino, incestuoso”. (RODRIGUES, 1993: 1058) Ele é casto porque mantém sob vigilância o monstro que o habita. Mas se embriaga e a *hybris* do desejo, até então reprimida, burla a vigilância da consciência, entorpecida pela ação do

álcool, e o corpo impõe o seu ditame. Nessa peça, o homem é derrotado por seus instintos, o que dá origem à tragédia³⁴.

Bonitinha mas ordinária

A peça tem um mote que, subvertendo a ordem das fábulas de La Fontaine, é a moral da história que vem no início e não no fim. Esse mote é a frase atribuída a Otto Lara Resende: “O mineiro só é solidário no câncer”. Mas o mineiro aí é logo generalizado e pode ser o brasileiro ou, até mesmo, a humanidade.

A frase marca a ausência de solidariedade como uma característica da época, a qual pode ser estendida à natureza humana: é o individualismo exacerbado, o cada-um-por-si, o salve-se-quem-puder das leis de mercado.

Nessa ambiência de vale-tudo da livre concorrência, o dr. Peixoto faz uma proposta canalha a Edgar, um funcionário subalterno, quando os dois já estão bêbedos num bar. Propõe-lhe um casamento de conveniência com uma grã-fina bonita e rica. Os escrúpulos do Edgar já estão de antemão dissolvidos pela frase mágica do Otto. A devassidão burguesa tem uma força corruptora terrível. Mas ela é antecidida pela palavra, que mina qualquer resistência. A frase do Otto já começara o trabalho de corrosão dos escrúpulos de Edgar. Aqui como no *Gênese*, no princípio foi a palavra. Vale dizer: não se pode prescindir da ideologia, a práxis mercantil requer a uma justificativa.

Na cena seguinte, aparece Ritinha com as irmãs e a mãe demente. Ritinha é toda devotada ao futuro das irmãs: o casamento de véu e grinalda na igreja. Por isso, ela briga com a irmã, Aurora, de 18 anos, por ter aceitado uma carona no *jeep* do vizinho, o Edgar. Ela tem uma obsessão: preservar a virgindade das irmãs. A virgindade é um valor porque a mulher deve se casar virgem. Mas vive-se uma época de transição, na qual o tabu

³⁴ Emil Staiger interpreta que, "quando se destrói a razão de uma existência humana, quando uma causa final e única cessa de existir, nasce o trágico". Para ele, "há no trágico a explosão do mundo de um homem, de um povo, ou de uma classe". (STAIGER, 1975: 147)

da virgindade e o casamento religioso começam a ser questionados na práxis³⁵ social. Numa sociedade urbano-industrial, a mulher começa a ser incorporada ao mercado de trabalho, enfraquecendo-se em decorrência os laços de dependência da mulher em relação ao marido: uma vez que ela conquista uma certa emancipação econômica, enfraquece-se a função provedora e a conseqüente autoridade do chefe da família tradicional. A conseqüência dessa transição nas condições sociais de existência é o conflito axiológico em torno da virgindade e do casamento. O tabu da virgindade já está suficientemente abalado para que Aurora, nos seus 18 anos, não esteja tendente a ceder aos apelos do corpo. E, sobretudo, porque, junto às pulsões libido-genitais, opera ainda a tentação da curiosidade. Como explica Victor Hugo Adler Pereira, “Santo Agostinho, no capítulo intitulado ‘A Curiosidade’, alerta que, além da ‘concupiscência da carne’, o deleite dos sentidos e prazeres, havia uma tentação ainda mais perigosa: o ‘desejo de conhecer tudo, por meio da carne’.” (PEREIRA, 1999: 28) E surge em cena um facilitador, que é o carro particular, num momento em que a indústria automobilística está se instalando no parque industrial brasileiro. Desse modo, tudo conspira para o relaxamento da rígida moral sexual vigente até então.

Não é Aurora, mas a severa Ritinha, quem acaba cedendo ao assédio de Edgar e aceita a carona do vizinho. Ela aceita a carona, mas escondida das irmãs. Quer dizer, é preciso salvar as aparências. Pra não dar o mau exemplo para as irmãs, mas também para não dar o que falar. Essa necessidade de salvar as aparências deita raízes na ambigüidade constitutiva do passado escravista da nossa formação social.

Os liberais do Império alimentavam um liberalismo de fachada, que tornava possível a coexistência do discurso liberal com o regime escravista: exibiam uma retórica liberal sem abandonar a práxis escravocrata. A família patriarcal reproduz essa ambigüidade, que é uma das características marcantes da sociedade brasileira: a permissividade dissimulada e a preservação das aparências. Desse modo, a moral patriarcal

³⁵ No *aristotelismo*, conjunto de atividades humanas autotélicas, cuja manifestação mais representativa é a política, e caracterizadas especialmente por sua natureza concreta, em oposição à reflexão teórica; no *marxismo*, ação objetiva que, superando e concretizando a crítica social meramente teórica, permite ao ser humano construir a si mesmo e o seu mundo, de forma livre e autônoma, nos âmbitos cultural, político e econômico. (HOUAISS)

é feita de um panteão de valores que o patriarca não segue, embora proclame e imponha eventualmente aos subalternos. É essa moralidade de fachada que Nelson denuncia, embora ele mesmo a pratique.

Nessa carona, a ingênua Ritinha escapa por pouco de ser estuprada pelo arrivista Edgar, cujos escrúpulos estavam corrompidos pela frase do Otto. Ela é salva com a súbita aparição de Nepomuceno, um leproso que assiste à cena libidinosa no local deserto e reivindica para si o direito de possuí-la também. Deus escreve certo por linhas tortas. Edgar escapa com Ritinha, arrepende-se do intento de estupro e fica extasiado em descobrir que ele fora o primeiro homem que ela beijara na boca. Aí a canalhice cede a vez à ingenuidade romântica.

Na última cena do primeiro ato, Edgard é levado à casa do dr. Werneck, o pai da noiva, pelo dr. Peixoto. O dr. Peixoto é genro do dr. Werneck, que é patrão do Edgard. O assunto — o dr. Werneck deixa bem claro — é o casamento do empregado com a filha do patrão. A esposa do dr. Werneck, d. Lígia, participa da conversa. Ela protesta contra os termos rudes em que se negocia o casamento de conveniência. Mas, como diz o dr. Werneck, a mulher pode ser grã-fina, mas o homem tem que ser macho. Porque a mulher pode viver no mundo das fachadas, ao passo que o homem está obrigado a encarar o valeduto do mercado. Para d. Lígia, o casamento é um sacramento e é preciso salvar as aparências. Ela repete obsessivamente para o marido que ele é bom: ”— Você é bom, Heitor. Você é bom”. Mas o dr. Werneck trata do casamento da filha como um toma-lá-dá-cá. E faz questão de frisar que Edgard veio da ralé.. A certa altura pergunta qual foi o primeiro posto dele na empresa. Ele mente. Diz que foi auxiliar de escritório. O dr. Werneck o desmente, e Peixoto confirma o desmentido. Ele começara como contínuo e envergonhava-se de sua origem. Por isso mentira. E a vergonha dele é jogada de volta na sua cara. Edgard tentara salvar as aparências mas, diante das humilhações a que é submetido, enche-se de brios e rompe o pacto canalha.com uma reação emocional.

— Escuta aqui. E você também, Peixoto. (*para Werneck*) Você. Você não é doutor, não. E você. Olha! Eu não vou me casar com sua filha. Não vou, não! E saio do emprego. Você enfie os 11 anos, a estabilidade! E fique sabendo. Sou um ex-contínuo. E você um filho-da-puta! (*num berro maior*) Seu filho-da-puta! (RODRIGUES, 1993: 1009)

Com isso já não há jogo de máscaras entre eles. São todos uns farsantes, querendo aparentar mais do que são. Edgar porque finge que não foi contínuo. Peixoto e Werneck porque ostentam um título que não têm. D. Lígia porque é desmascarada pela perversidade do marido.

A resistência de Edgar ao poder corruptor do dinheiro é, em grande medida, uma luta contra uma frase. Ao libertar-se da frase do Otto, Edgar liberta-se do poder do dinheiro. Edgar trava, por tanto, uma luta contra a ideologia, contra um discurso que justifica o poder do dinheiro. Edgar fica desencantado com a frase do Oto quando se sente ultrajado pelo dr Werneck. Ao cessar a eficácia ideológica do discurso, cessa a capacidade de sedução do dinheiro.

NELSON RODRIGUES E O ANTICOMUNISMO

O anticomunismo de Nelson Rodrigues é proverbial. Pode-se inscrevê-lo na herança dos Rodrigues. Mas, como quase tudo nessa tradição familiar, não isento de contradições. O jornal do seu pai, *A Manhã*, embora afinadíssimo com a República Velha, teve seus laivos esquerdizantes. Foi no começo de 1927, quando Pedro Mota Lima foi, por poucos meses, diretor-substituto do jornal. Nesse período, surgiu uma seção de página inteira cujo título era *A Manhã proletária*, que cobria as notícias sindicais. Além disso, Leôncio Basbaum tornou-se crítico literário do jornal e a inflexão à esquerda refletiu-se na primeira página com matérias que usavam expressões como “sabugos do capitalismo” e “a águia do imperialismo ianque crava as suas garras aduncas”. Nesse período, a *Light* era chamada de “o polvo canadense” etc. (CASTRO, 1992: 53-54) Mas a experiência não prosperou e logo o jornal retomou a sua orientação conservadora. Outro esquerdista que trabalhou em *A Manhã* foi o gaúcho Aparício Torelli (dito Apporelly), o Barão de Itararé, que, ao sair do jornal do pai de Nelson Rodrigues, criou a sua própria publicação: não por acaso, *A Manha*.³⁶

De Nelson, talvez valha dizer que era um anticomunista amigo de vários comunistas e esquerdistas. Fora colecionando essas amizades ao longo da vida, nas redações dos jornais e nos meios artísticos. Um desses amigos era o comunista João

³⁶ “Em 1926, Apporelly, já conhecido, resolveu lançar seu próprio jornal. Intitulou-o *A Manha* (aludindo ao nome *A Manhã*, que era o de um dos jornais mais influentes, na época).” (KONDER, 1983b: 14)

Saldanha, como ele atesta em uma de suas crônicas: “Dos meus amigos atuais, o único que costuma tossir é o João Saldanha”. (RODRIGUES, 2007a: 22) Essas amizades fizeram com que ele, ao mesmo tempo em que apoiava a ditadura militar, se empenhasse na defesa de vítimas do regime. Nesse sentido, vale citar Osvaldo Peralva em *O coração imenso de um individualista*.

Peralva, que fora dirigente comunista e depois rompeu com o partido, relata que Nelson o doutrinava, “fazendo a apologia do individualismo contra o coletivismo, que em suas equações políticas representavam o capitalismo e o socialismo”. Peralva confirma que “este antiesquerdista, que xingava Marx e falava mal até de dom Hélder Câmara e Tristão de Ataíde, era amigo de vários esquerdistas”. (RODRIGUES, 1993: 283). Peralva registra que, “quando, nos sombrios tempos que se seguiram ao AI-5, a partir de fins de 1968, vários de nós fomos lançados nas masmorras da ditadura, ele era um dos poucos a nos visitar com assiduidade”. (RODRIGUES, 1993: 283-284). Quando Peralva teve sua filha presa e o advogado o aconselhou a buscar declarações de pessoas próximas do regime para anexar ao processo dela, ele foi com a mulher à casa de Nelson Rodrigues, pedir-lhe uma declaração.

Primeiro ele quis que eu escrevesse e ele assinaria. Recusada a proposta, pediu que déssemos dados sobre ela. A mãe da garota foi traçando o culto da sua personalidade: primeiro lugar no vestibular para a faculdade, entre mais de mil candidatos. Aos dezessete anos, tradutora de um livro de Hermann Hesse do alemão para o português etc etc. E Nelson anotando as façanhas da pequena princesa. Não hesitou. Escreveu uma bela página, terminando com estas palavras: “Qualquer pai se sentiria orgulhoso de ter uma filha assim”. (RODRIGUES, 1993: 284)

Em depoimento na FLIP³⁷, Augusto Boal testemunhou sobre Nelson Rodrigues: “O principal conselho que me dava e eu me lembro bem, era: — ‘Deforma!’” E prosseguindo: “Apesar de escrever, mais tarde, uma coluna intitulada ‘A Vida Como Ela É’, Nelson me aconselhava a deformar a realidade como ela não era, ou pelo menos, mostrar a minha visão da realidade — fugir da fotografia”. Para arrematar: “Tinha razão: teatro não é a reprodução do real, é a sua transubstanciação. Arte é Metáfora, não cópia servil”. (BOAL, 2007: 10)

³⁷ Festa Literária Internacional de Paraty

Nelson deformava a realidade para encená-la, e a sua técnica preferida era a hipérbole.

Quando fui preso, em 71, Nelson escreveu duas ou três Crônicas para me inocentar — queria ajudar. Ele sabia que, para me defender, tinha que mentir. [...] Nelson era meu amigo e mentiu por minha causa. Obrigado Nelson. Mas exagerou: não é verdade que eu só falasse de teatro, como ele escreveu. Não era verdade que tivéssemos ido juntos ao velório de um amigo comum e que, diante do morto e da viúva, eu continuava falando da minha próxima peça, da minha próxima encenação e do meu próximo livro.

Sou obstinado, obsedado e obcecado pelo que faço, é verdade, mas essa história de falar de teatro em funeral de amigo íntimo, isso nunca foi do meu feitio, não era verdade, e ninguém acreditou. (BOAL, 2007: 11)

Em 18 de março de 1971, Nelson Rodrigues publicou uma crônica, *O artista Augusto Boal*, na qual dizia que o amigo era “um dos maiores autores e diretores do drama brasileiro”. Em seguida, como achasse que isso ainda era pouco, colocava o amigo como “uma das maiores figuras do teatro em toda a América Latina”. E prosseguia.

Há coisa de três ou quatro dias soube eu que ele estava preso, em São Paulo. Nada se compara ao meu espanto e nada o descreve. Preso por quê, a troco de quê? Se me perguntarem o que faz o Augusto Boal, darei esta resposta: — “Faz teatro”. Poderão insistir: — “Mas além de teatro?”. E eu: — “Só teatro”. Vamos admitir que o leitor continue: — “E o que pensa Augusto Boal?”. Minha resposta: — “Pensa em teatro”. (RODRIGUES, 1995: 188)

Mais adiante, Nelson Rodrigues escreveu a cena do velório que é desmentida por Boal.

Um dia eu o encontrei no velório de um conhecido. Não havia ainda a indignidade dos círios elétricos. Mas enquanto uns discutiam futebol, outros falavam mal do defunto — eu e Boal, num canto, cochichávamos sobre teatro. (RODRIGUES, 1995: 189)

Nelson Rodrigues defendeu Augusto Boal, com ardor. E, na defesa do amigo, evocou a própria condição de “revolucionário”.

Eu sou, como se sabe, de uma insuspeição total. Venho com a Revolução desde o primeiro momento e antes do primeiro momento. Sim, muito antes do primeiro momento eu já achava que só as Forças Armadas podiam salvar o Brasil. E de fato elas o salvaram. Portanto é como revolucionário que estou dando meu testemunho sobre um homem preso como subversivo. (RODRIGUES, 1995: 190)

Nelson era efetivamente um “revolucionário”. Em mais de uma ocasião empunhou sua pena feito um espadachim para sair em defesa da ditadura militar, como nesta crônica, *Assassinos suicidas*, de 30 de novembro de 1972.

Agora mesmo, uma revista norte-americana católica põe, em sua capa, o seguinte título: — “Brasil: — onde os cristãos estão fora da lei”. É o caso de perguntarmos, uns aos outros, de que Brasil se trata e se é o nosso. Realmente, não há dúvida: — é o nosso. Mas os cristãos que, aqui, estão fora da lei são os terroristas; são os padres que conspiram com Marighela e o entregam à polícia; são os anticristãos, os cristãos marxistas, os sacerdotes que continuam na Igreja para melhor trai-la, os assassinos de Deus. (RODRIGUES, 1995: 257)

E, nesta outra, *Esporas e penachos*, de 28 de janeiro de 1970, tecera loas ao ditador de plantão.

Há anos e anos que eu não digo “pátria”. E quando o presidente Garrastazu falou em “minha pátria”, experimentei um sentimento intolerável de vergonha. Esse soldado é de uma natureza simples e profunda. Está disposto a tudo para que não façam do Brasil o anti-Brasil. Seja como for, deixará este nome, para sempre: — Emílio Garrastazu Médici. (RODRIGUES, 1995: 135]

Nelson tinha um apreço desmedido pela subjetividade. Em suas crônicas pontificava: “os idiotas da objetividade...” E lá se ia com a sua pena inventando a realidade e invectando os eleitos adversários. Entre estes, figuravam, com fartas citações, o pensador católico Alceu de Amoroso Lima (o Tristão de Athayde) e o Arcebispo de Olinda e Recife Dom Helder Câmara, aos quais não podia perdoar a trajetória que evoluíra do conservadorismo ao progressismo. A Dom Helder, ele lançou o epíteto de “o filhote do demônio”³⁸. E, sobre Tristão de Athayde, uma das referências menos virulentas está em *O mestre fremiu*, crônica de 21 de novembro de 1973, na qual escreveu:

Na semana passada, dizia-me um admirador do mestre: — “É um menino, Alceu é um menino”. Concordei, mas fazendo a ressalva: — “Está certo. Mas é preciso não exagerar”. Eis o que eu queria dizer: — o dr. Alceu exagera além de todos os limites de nossa paciência. (RODRIGUES, 1995: 330)

Mas, se tinha os seus desafetos, tinha também os seus ídolos. Um deles era o pensador católico ultraconservador Gustavo Corção. Aliás, Nelson e Corção foram dos poucos intelectuais de prestígio que aderiram abertamente à ditadura militar. Sobre Corsão, Nelson escreveu, em *Grã-fina de narinas de cadáver*, de 10 de fevereiro de 1969: “Corção

³⁸ Ver a crônica *O filhote do demônio*, de 3 de outubro de 1973 (RODRIGUES, 1995, p. 318)

é, precisamente, um dos nossos autores vitais”. A referência faz alusão a um artigo em que Gustavo Corção acusava as freiras do Colégio Sion de Petrópolis pelo fechamento do tradicional educandário católico. E Nelson corroborava, denunciando que “as autoras de toda a decadência do Sion de Petrópolis eram as freiras ‘pra frente’, as ‘moderninhas’, exiladas de Deus”. (RODRIGUES, 1995: 24-25) Outro ídolo era o coronel Andreazza. Sobre este escreveu, entusiasmado, a crônica *A grande palavra nova*, de 30 de julho de 1973.

Agora mesmo, o ministro Mário Andreazza deu início à construção da Perimetral Norte. Curiosa a figura desse gaúcho. Diga-se, de passagem, que eu não sei se será próprio chamá-lo de gaúcho, apenas gaúcho. Sei que cada um de nós é mineiro, paulista, pernambucano ou cearense. Mas a obra de Andreazza cobre, na verdade, todo o Brasil. Ele faz tanto por todos os estados. Varou o país inteiro com seus caminhos. Atravessa floresta, rios. Sua história e sua lenda estão ligadas ao desenvolvimento brasileiro. [...]

Não sei se essa geração de praia, de uísque, de boteco ideológico, compreende um homem cuja loucura é trabalhar e nunca parar. [...]

Ele sabe que não há nada de efêmero no que faz. Trabalha para sempre. Por exemplo: — a Perimetral Norte, que é um gigantesco desafio, faz-se para sempre. (RODRIGUES, 1995: 308)

A visão que Nelson Rodrigues revelou da Amazônia mostrou que, se a convicção democrática dele não valia lá grande coisa, a sua consciência ecológica tampouco era de entusiasmar.

Eis o que estou lendo no discurso de Andreazza, feito na presença do presidente Médici: — “A região abrange 1 400 000 km², correspondente a 15% do Território Nacional, ou seja, estende-se por uma área igual à dos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo e Minas Gerais”. Vejam bem: — o que era o mais colossal terreno baldio do mundo incorpora-se ao processo do nosso desenvolvimento. (RODRIGUES, 1995: 308)

Beira as raias da comicidade: a Amazônia, para Nelson, “era o mais colossal terreno baldio do mundo” (sic). E concluiu em estilo apoteótico.

Meu espaço está chegando ao fim. Mas eu não queria concluir sem dizer que homens como Andreazza, e obras com a Perimetral Norte, profetizam um Brasil maior que a Rússia e maior que os Estados Unidos. Um dia o mundo ouvirá do Brasil a grande Palavra Nova. (RODRIGUES, 1995: 309)

Todos sabem como está hoje a Transamazônica e ninguém mais ignora o reverso do *curriculum vitae*³⁹ do coronel Andreazza. Mas, a quem o contradissesse, ainda que exibindo farta documentação, ele retrucaria com o desprezo que sempre votou aos “idiotas da objetividade”.

Na crônica *Relâmpagos de curto-circuito*, de 21 de fevereiro de 1974, explicitou:

Baseado em toda a minha experiência jornalística, sustento que nada mais falso, nada mais apócrifo, nada mais cínico do que a entrevista verdadeira. Por outras palavras, a entrevista verdadeira é uma sucessão de poses e de máscaras. Ao passo que a “entrevista imaginária”, pelo fato de ser irresponsável, não mente jamais. E o leitor fica sabendo de tudo o que o entrevistado pensa, sente e não diz, nem a muque. (RODRIGUES, 1995: 343]

As suas entrevistas eram quase sempre imaginárias, mas há uma que ele transcreveu usando aspas: foi quando entrevistou o general-presidente Emílio Garrastazu Médici. Essa entrevista saiu na crônica *Conversas brasileiras*, de 9 de maio de 1970.

Arrisco: — “Eu ia lhe fazer, presidente, uma pergunta desagradável”. Interrompeu: — “Faça qualquer pergunta”. Começo: — “Diz a imprensa européia que a tortura no Brasil foi institucionalizada, que não chega nem a ser uma impiedade, mas uma técnica”.

“Não sei se chamarei a isso de ignomínia ou obtusidade. Não, obtusidade não é. É uma ignomínia. Os que procuram degradar o Brasil, ou fora do Brasil, ou aqui dentro, sabem o que fazem e porque o fazem. Vamos aos fatos. É um problema de raciocínio. Houve o seqüestro do embaixador americano. Os terroristas apresentaram uma lista de quinze outros terroristas presos, cuja libertação exigiam. Esperávamos o seqüestro? Tínhamos ciência prévia dois nomes que os criminosos iam selecionar? Óbvio que não. E o Brasil pôde devolver os quinze terroristas intactos, sem um arranhão, inclusive um velho de setenta anos. Em seguida houve o caso do cônsul japonês. Os terroristas exigiram cinco outros terroristas presos. Deviam estar massacrados, se acaso a tortura estivesse institucionalizada. E que viu o Brasil, e que viu o mundo? Viram que os prisioneiros não tinham marca de nenhuma violência física. Vinte terroristas que saíram do Brasil e, repito, intactos, sem um arranhão. Quero que me digam: — e a tortura? Alguns não queriam nem sair do Brasil. O caso da freira, que se diz inocente. Curiosa inocência que recebe e esconde armas de terroristas, armas que vão assassinar brasileiros. Ela foi outra, que não queria sair do Brasil. Segundo vil campanha que fazem contra nós, os únicos que não usam a violência nem praticam o terrorismo são, precisamente, os terroristas. Chamam-se terroristas,

³⁹ Leandro Konder sublinha que o curriculum vitae “é o elemento mais ostensivo de uma ideologia que nos envolve e nos educa nos princípios do mercado capitalista”. (KONDER, 1983a:125) Por isso, ele postula o “curriculum mortis” como a necessária “complementação negativa’ para o curriculum vitae”. (KONDER, 1983a: 128)

não se sabe por quê. Mas são ótimos assassinos, excelentes seqüestradores, assaltantes da melhor qualidade.” (RODRIGUES, 1995: 155)

Pelo visto, ao considerar “nada mais apócrifo, nada mais cínico do que a entrevista verdadeira”, talvez Nelson estivesse cometendo um ato falho.

Numa de suas crônicas, *Grã-fina das narinas de cadáver*, de 10 de fevereiro de 1969, quer dizer, pouco depois do AI-5, escreveu sem acanhamento:

Hoje temos a sensação de que as passeatas são mais antigas do que a primeira batalha do Marne, mais antigas do que o último baile da Ilha Fiscal. E quando havia uma, era uma festa para as freiras “moderninhas”. Acontecia esta coisa prodigiosa: — elas, que andavam de minissaia, só punham o hábito para ir à passeata. (RODRIGUES, 1995: 25)

Mais desinibido do que ele, só mesmo as tais freiras “que andavam de minissaia”.

Em outra, *A folha de parreira*, de 15 de agosto de 1973, relatou uma missa de nudistas, celebrada por um padre que só não se desnudara por completo porque conservara os óculos.

Mas se a pouco houve uma missa num campo nudista, tudo é permitido. Imaginem vocês que morrera um dos nus. Seus companheiros mandaram realizar uma missa de sétimo dia. Mas insinuou-se a dúvida: — O padre devia despir-se ou não? O sacerdote era progressista e não se recusava a tirar a roupa. Mas usava óculos e não o que fazer dos óculos. O gerente do campo nudista sugeriu: — “Tira”. O padre despiu-se com a maior naturalidade. Perguntaram: — “E os óculos?”. O sacerdote vacila. Por fim, decide: — “Os óculos não tiro”. Não deixava de ser meio surpreendente aquela nudez míope, que precisava de lentes fortíssimas. O gerente pergunta: — “Os sapatos, o senhor tira?”. Pigarreia: — “Os sapatos, sim”. E, realmente, os tirou. Descalço, nu e de óculos. Um dos nudistas insiste: — “Se eu fosse o senhor, tirava os óculos”. O santo começou a se irritar: — “Nunca!”. Só então os outros entenderam o padre. Os óculos eram a sua folha de parreira. (RODRIGUES, 1995: 313)

Há muitas outras crônicas repletas de invectivas contra o clero progressista, mas uma das mais inverossímeis, *Simpatia insuportável*, foi escrita em 10 de novembro de 1973.

Eu ia escrever sobre um espantoso programa de televisão. Fora um debate veemente sobre Educação Sexual. Falaram psicólogos, jornalistas, sociólogos, sacerdotes, pais de família. Um padre de passeata berrava: — “Abaixo o Amor e viva o Sexo. Amor é literatura. Sexo é vida. O Sexo não precisa de amor pra nada”. Pára, arquejante. Arranca um lenço e enxuga a testa alagada. Desliguei. (RODRIGUES, 1995: 325)

Nelson Rodrigues não tinha pejo em mentir. A sua crônica, embora o leitor nem sempre fosse alertado para isto, é, nesse sentido, ficcional. Ficcional como as suas peças teatrais e os seus romances; mas as semelhanças não param aí. Toda a obra escrita de Nelson é em grande parte voltada para a polêmica contingente. Nelson fazia questão de embaralhar ficção e realidade. Não é à toa que sua peça leva o título de *Otto Lara Resende ou bonitinha, mas ordinária*. A crônica, porém, mais do que o texto teatral ou o romance, é um gênero que se presta ao combate ideológico imediato, quando não à luta abertamente política. E aí se pode argüir uma questão ética nesse procedimento de ficção embaralhada, sobretudo se levarmos em conta o período histórico, que, como se sabe, estava marcado pela repressão e pela censura. Mais do que um discurso (no caso, sem contraditório), as crônicas de Nelson (o teatro e o romance também, mas de forma atenuada) são acontecimentos discursivos.

Foucault diz que "os acontecimentos discursivos devem ser tratados como séries homogêneas, mas descontínuas umas em relação às outras". (FOUCAULT, 2004: 58) E que a análise do discurso focada no acontecimento discursivo "consiste em tratar, não das representações que pode haver por trás dos discursos, mas dos discursos como séries regulares e distintas de acontecimentos", implicando "o acaso, o descontínuo e a materialidade". (FOUCAULT, 2004: 59)

Podemos exemplificar com o conceito contemporâneo de neoliberalismo. Como se sabe, à política de desmonte do Estado (como agência econômica, de prestação de serviços públicos e de proteção social), de desregulamentação do mercado e retirada das barreiras protecionistas, de precarização das relações trabalhistas e do emprego deu-se o nome de neoliberalismo. Trata-se da velha ideologia liberal, que correspondia à época do capitalismo de livre concorrência, só que ressurgida em condições históricas de crescente monopolização da economia, dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural, apontando não para o pluralismo, mas para a homogeneização, a massificação, a uniformização do consumo de descartáveis, a tendência ao pensamento único. O enunciado do discurso é o mesmo, mas o acontecimento discursivo é outro.

Aqui importa sobretudo a materialidade da crônica de Nelson, seu caráter performático, sua força justificadora e mistificadora naquele contexto histórico.

Nelson descartava os psicólogos e os psicanalistas, mas prezava os médicos. Talvez porque houvesse sofrido vários infartos, valorizava, sobretudo, o cardiologista, que, para ele, não era um médico como qualquer outro, mas uma espécie de milagreiro.

Aquele que não acredita na ressurreição de Lázaro não deve tentar a medicina. E o cardiologista, sobretudo, que lida com a morte diretamente, que vê a morte cara a cara, o cardiologista, dizia eu, precisa admitir todas as possibilidades e mais esta: — o milagre. (RODRIGUES, 1995: 300)

Essa valorização do médico vem junto com uma atitude de repúdio à socialização da medicina. Em *O trem fantástico*, crônica de 6 de outubro de 1973, interpelado pela “estagiária de calcanhar sujo”, ele é peremptório.

Fala [a estagiária de calcanhar sujo]: — “O senhor é contra ou favor da socialização da medicina?”. Fui quase feroz: — “Absolutamente contra”. Tomou um susto: — “Contra por quê?”. Tratei de explicar-lhe que a medicina não existe sem misericórdia. E eu não acreditava, nem a tiro, na misericórdia oficial. Só são Francisco de Assis, se médico fosse, podia resistir à socialização. (RODRIGUES, 1995: 314)

Não é que ele não se compadecesse do desamparo dos pobres no sistema da medicina privada, mas a sua posição contra a socialização da medicina era uma questão de princípio. Ele explicava que “a socialização cria uma responsabilidade difusa, volatilizada, que não tem nome, nem cara, nem se individualiza nunca.” (RODRIGUES, 1995: 316)

Como se vê, o que Nelson não suportava era a relação de impessoalidade que se estabelece em qualquer regime de direito. Para ele, a assistência médica para os pobres deveria ser um gesto de compaixão, de caridade, no quadro das relações interpessoais; não um direito universal, anônimo. Porque o que conta são os laços pessoais, os favores e a afetividade.

Isso bate com a observação de Sérgio Buarque de Holanda que, em *Raízes do Brasil*, aponta para a precariedade da solidariedade social entre os ibéricos: “essa solidariedade, entre eles, existe somente onde há vinculação de sentimentos mais do que relações de interesse — no recinto doméstico ou entre amigos”. Como explica o autor: “Círculos forçosamente restritos, particularistas e antes inimigos que favorecedores das associações estabelecidas sobre plano mais vasto, gremial ou nacional”. (HOLANDA, 1995: 39)

Sergio Buarque de Holanda postula que, “no caso brasileiro, nos associa à península Ibérica, a Portugal especialmente, uma tradição longa e viva, bastante viva para nutrir, até hoje, uma alma comum, a despeito de tudo que nos separa”. E mais: “podemos dizer que de lá nos veio a forma atual de nossa cultura; o resto foi matéria que se sujeitou mal ou bem a essa forma”. (HOLANDA, 1995: 40)

Nesse sentido, Nelson também é ibérico: ele não poderia aceitar os valores de um regime que privilegia o mérito, a eficiência, a competência, vale dizer, a impessoalidade do mercado, o anonimato das relações sociais.

Como observa Sergio Buarque de Holanda, há em Espanha e Portugal “certa incapacidade, que se diria congênita, de fazer prevalecer qualquer forma de ordenação impessoal e mecânica sobre as relações de caráter orgânico e comunal, como o são as que se fundam no parentesco, na vizinhança e na amizade”. (HOLANDA, 1995: 137) Esse traço pré-capitalista é característico da mentalidade de classe média na formação social brasileira.

Mas se refuga os valores burgueses, ele abomina o marxismo e as esquerdas. Em *Um pesadelo com cem mil defuntos*, crônica de 11 de fevereiro de 1969, portanto pouco depois da decretação do AI-5, se comprazia em imaginar que um avião lançara uma bomba atômica sobre a passeata dos cem mil (que ele dizia ter 50 ou 25 mil manifestantes).

Passa um avião [sobre a passeata dos cem mil] e atira a bomba [atômica] no momento em que, obedientes à palavra de ordem, os Cem Mil sentaram-se. E, então, todos morreriam confortavelmente sentados. [...] Neste caso as vítimas seriam as chamadas classes dominantes. Eis o Brasil sem elas, as classes dominantes. E, então, sim, os favelados, os negros, os torcedores do Flamengo, os desdentados, as mães plebéias, os paus-d’água anônimos — seriam donos de tudo. E cada qual teria, em seu automóvel, uma cascata artificial, com filhote de jacaré. (RODRIGUES, 1995: 30)

A ameaça que se vislumbra é a ascensão das classes subalternas: “seriam donos de tudo” (o socialismo?). E o horror maior seria a implantação da estética *kitsch*⁴⁰: “cada qual teria, em seu automóvel, uma cascata artificial, com filhote de jacaré”. Nelson

⁴⁰ *Kitsch* equivale a lixo cultural. É o estilo artístico ou a tendência estética "que se caracteriza pelo exagero sentimentalista, melodramático ou sensacionalista, freqüentemente com a predileção pelo gosto mediano ou majoritário, e com a pretensão de, fazendo uso de estereótipos e chavões inautênticos, encarnar valores da tradição cultural". (HOUAISS) É o “estilo, ou material artístico, literário, etc., considerado como de má qualidade, em geral de cunho sensacionalista ou imediatista, e produzido com o especial propósito de apelar para o gosto popular”. (AURÉLIO)

aterrorizava a consciência de classe média com os espantalhos da perda dos seus bens e da soberania do mau gosto popular. O valor da denúncia que aqui se faz do *kitsch* é puramente retórico, pois como se sabe, Nelson expressa muito do *kitsch* em seus textos. Isso só reforça o caráter manipulador de sua crônica: ela vai endereçada ao público de classe média, buscando um efeito político imediato, ao contrário do seu teatro, que parece dirigir-se a uma crítica culta, esclarecida e, muitas vezes, de tendências esquerdistas.

Aliás, em uma crônica de 21 de maio de 1969, *O pesadelo humorístico*, Nelson escreve, com desconsolo, que “nada mais XIX do que o século XX.” Para ele, “o grande acontecimento do século XIX foi a ascensão espantosa e fulminante do idiota.” (RODRIGUES, 1995: 71) E afirma que “deve-se a Marx o formidável despertar dos idiotas. Estes descobrem que são em maior número e sentem a embriaguez da onipotência numérica.” (RODRIGUES, 1995: 72)

Praticamente a mesma argumentação que usara nesta crônica de 1969, ele vai repetir em outra, de 3 de outubro de 1973, *O filhote do demônio*.

Neste final de século, o homem está passando por uma experiência inédita. Não sei se entendem. O que quero dizer é que, pela primeira vez, conhecemos uma época idiota. [...]

Há 40 mil anos, o homem é homem. Antes, o homem era um sólido quadrúpede e urrava no bosque. Continuemos: — desde que o homem se tornou um ser histórico, a população da Terra assim se dividiu: — de um lado, uns dez sujeitos, que podemos chamar “superiores”, de outro lado, milhares de outros sujeitos, que podemos chamar de “idiotas”.

O equilíbrio do mundo ia depender da submissão dos idiotas aos superiores. E, para nossa felicidade, foi exatamente o que aconteceu. Só os superiores pensavam, sentiam, agiam. Só eles tinham vida política. Perguntará o leitor, num desolado escândalo: — “E os idiotas não faziam nada?”. Faziam os filhos, o que era, como se vê, um papel nobilíssimo, que iria assegurar a continuidade da espécie.

E assim o mundo pôde ser organizado superiormente. Jamais os idiotas tentaram contestar os “melhores”. Vocês percebem? O idiota era o primeiro a saber-se idiota e como tal se comportava. Até que, de repente, o idiota transborda dos seus estreitos limites. (RODRIGUES, 1995: 318)

Está aí o que ele não poderia perdoar em Marx. Isso vem corroborar a tese de Leandro Konder que, no artigo “A Unidade da Direita”, publicado no *Jornal da República*

de 20/09/1979, citando pensadores como Farias Brito, Gilberto Freyre, Oliveira Vianna, Miguel Reale, Francisco Campos, Eugênio Gudín e outros, conclui que

“O pluralismo da ideologia da direita pressupõe uma unidade substancial profunda, inabalável: todas as correntes conservadoras, religiosas ou leigas, otimistas ou pessimistas, metafísicas ou sociológicas, moralistas ou cínicas, cientificistas ou místicas, concordam em um determinado ponto essencial. Isto é: em impedir que as massas populares se organizem, reivindicuem, façam política e criem uma verdadeira democracia”. (Apub COUTINHO, 1980: 75)

Mas as objeções de Nelson a Marx não estavam só nesse elitismo deslavado. Ele também alegava motivos mais respeitáveis: razões religiosas. Em *Pisado até morrer*, de 21 de fevereiro de 1971, escreveu:

Lembro-me de que, em dado momento, perguntei ao Otto sobre Marx. E meu amigo foi taxativo. Na sua opinião faltava aos escritos de Marx a dimensão da morte. Concordei, imediatamente. Juntamos nossas vozes para reclamar, do marxismo, a alma imortal que ele nos tirara. (RODRIGUES, 1995: 184)

Já tivemos a ocasião de analisar essas objeções e de reconhecer até certo ponto a agudeza delas.

Dissemos no início desse capítulo que o proverbial anticomunismo de Nelson Rodrigues não estava livre de contradições. No rol destas, apontamos a amizade com comunistas e esquerdistas e o fato dessas amizades o terem levado a defender vítimas do regime militar que ele apoiava. Essas incoerências, no entanto, são coerentes do ponto de vista da esfera do afeto. Mas há outro tipo de incoerência, que não se explica com facilidade. É a incoerência entre a sua crônica política e o seu teatro. Nesse sentido, ganham relevo dois personagens coadjuvantes de *Toda nudez será castigada*. Esses personagens são tipos: o padre e o médico. No caso, o padre Nicolau, conservador, mentor espiritual da família, é uma personagem negativa na peça; ao passo que o médico, de esquerda, agnóstico, é a única personagem positiva, que oferece conselhos sensatos a Herculano. Herculano deixa-se vencer pelo desejo representado por Geni. Serginho, o filho casto, seduz a mulher do pai e se apaixona pelo ladrão boliviano que o estuprou na cadeia. Patrício, irmão de Herculano, é o próprio canalha. As tias castas são três taradas pelo sobrinho e se deixam corromper, aceitando a prostituta Geni como esposa de Herculano, para continuarem sendo sustentadas por ele. Nessa peça, a família apodrece e todos os personagens estão metidos nessa podridão, inclusive o padre Nicolau, muito mais

preocupado com os seus batizados, com as formalidades do culto, do que atento aos problemas humanos e espirituais de seus fiéis. Só uma personagem se salva: o médico, ateu e esquerdista.

Como já tivemos a ocasião de apontar, essa incongruência entre a sua crônica, de combate político, e o seu teatro, que se quer arte, talvez revele a diferença de leitor ideal, hipotético, que ele elege para uma e outra: a classe média conservadora, na crônica; e a crítica intelectual, povoada por críticos de esquerda, no teatro.

Vale uma notação sobre o propalado divórcio entre as esquerdas e as classes populares, tema tão caro a Nelson em suas crônicas. Até o golpe militar de 64 massacrar o movimento popular e conseguir dispersá-lo por meio da mais brutal repressão policial, não havia esse abismo entre a vanguarda e as massas. Pelo contrário, as massas populares estavam mobilizadas, organizadas no CGT, no PUA, nas Ligas Camponeses etc. e lutavam pelas reformas de base. De modo que não tem o menor cabimento apontar para uma pretensa incompatibilidade entre a esquerda e as camadas populares. Está claro que o incômodo de Nelson com os salões da zona sul e com a elitizada PUC era tanto os esquerdistas como os liberais, que juntos conformavam a resistência democrática, o movimento de repúdio à ditadura militar que ele, quase solitário, ao lado de Gustavo Corção, representava na esfera intelectual.

NELSON RODRIGUES E A ESTÉTICA

Em março de 1961, quando ainda escrevia na *Última Hora* a coluna *A vida como ela é*, Nelson começa a escrever também no semanário *Brasil em Marcha*. Foi nesse semanário que Nelson abriu uma polêmica com o Vianninha (Oduvaldo Vianna Filho). Nessa época, havia espaço para a polêmica, coisa que se tornou impossível sob a ditadura militar. Num artigo, intitulado *A cambaxirra da revolução*, Nelson criticava a peça *Patria o Muerte* de Vianninha, ridicularizando-a por se interessar pela revolução cubana em vez de se ocupar do Brasil. Para Nelson, Vianninha era a cambaxirra da revolução.

A revolução tem de tudo: sujeitos bestiais que saem por aí bebendo o sangue, chupando carótidas, decapitando marias antonietas. Mas há também o que eu chamaria os colibris, as cambaxirras. O Vianninha é justamente a “cambaxirra da revolução”. Tão terno e tão passarinho que não daria um tiro nem de espingarda de rolha. Quando o vejo, a minha vontade é oferecer-lhe alpiste na mão. (apud CASTRO,1992: 319)

A investida de Nelson suscitou pronta resposta do presidente do Centro Popular de Cultura Carlos Estevam Martins, em *O Metropolitano*, jornal da UNE, na qual Nelson era chamado de reacionário.

A réplica de Carlos Estevam provocou a tréplica do polemista Nelson Rodrigues.

Pois bem. Ao contrário dos setenta milhões de patrícios, eu me sinto capaz de trepar numa mesa e anunciar gloriosamente: – “Sou o único reacionário do Brasil!”. E, com efeito, agrada-me ser xingado de reacionário. É o que sou, amigos, é o que sou. (...) E, no entanto, vejam vocês: – como é burra a burguesia!

Eu, com todo o meu reacionarismo, confesso e brutal, sou o único autor perseguido do Brasil, o único autor interdito, o único que, até hoje, não mereceu jamais um mísero prêmio. (...) O Dias Gomes, com o seu *Pagador de promessas*, fez um rapa de prêmios. O Flávio Rangel não dá um espirro sem que lhe caia um prêmio na cabeça. O meu amigo Augusto Boal, premiado. O Vianninha, premiadíssimo.

Há, porém, uma hipótese a considerar: – quem sabe se o equívoco não é laboriosamente premeditado? Porque meus colegas citados têm, a um só tempo, um imenso talento teatral e uma imensa burrice política. O talento distrai a burguesia e a burrice a serve. (apud, CASTRO, 1992: 321)

O tom da crônica do Nelson é o de chacota, provocação, mas a resposta do Vianninha expõe o reacionarismo do Nelson no terreno artístico e isso vai incomodá-lo muito.

Vianninha faz uso do seu direito de resposta com *Aves, galinhas e conselhos (carta a um avicultor)*, reconhecendo o artista que há em Nelson, mas aponta o seu reacionarismo refletindo-se na sua arte.

Acho você sincero como escritor, nunca pondo no papel aquilo que a pressão social exige, escrevendo o que passa na sua cabeça. Você é o que escreve e talvez por isso seja bom artista. (...)

Mas você é reacionário, Nelson.

Não pode entender isso quando se solidariza, nas suas peças, com os Boca de Ouro, com os humilhados e ofendidos. (...)

Sua solidariedade afirma o que eles têm de pior para deixarem de ser humilhados e oprimidos.

(...) Suas peças exaltam o indivíduo que abdicou de sua máxima aspiração de dominar o real e resolveu passar o resto da vida se desencontrando, fulgurante, urrando e batendo no peito como um animal, feliz por não ter de pensar. Exaltação da marginalidade. Exaltação e loas ao homem que escolheu deixar de ser homem. (VIANNA FILHO, 1983: 83-85)

Em seguida, Vianninha diz que Nelson escora-se em “pretéritos aplausos recebidos” porque já está ultrapassado:

Logo, logo – a continuar assim – você estará escrevendo “A vida como ela foi” no vetusto Correio Paulistano. Dentro da avicultura que lhe é tão cara, logo, você é um faleão com hérnia; uma águia, no poleiro, vestida de noiva. (VIANNA FILHO, 1983: 85-86)

A resposta de Nelson saiu no mesmo número do semanário: *Drácula ou Passarinho?*

Em suma: – o Vianninha queria que o Boca de Ouro parasse a peça e apresentasse um atestado de ideologia. Mas ele quer mais. Não basta o personagem. Exige também do autor o mesmo atestado. A minha vontade é perguntar ao Vianninha: “Ô rapaz! Você é revolucionário ou tira?”

Mas Nelson não se limita ao terreno da provocação política. Ele desafia Vianninha no palco da erudição, interpelando o artista do Partido Comunista com a teoria marxista.

E, no entanto, o velho Engels, em carta a Minna Kautsky, dizia: – “Longe de mim censurá-la por não haver escrito uma narração socialista, um “romance de Tendência”, como nós dizemos, os alemães, no qual fossem glorificadas as idéias políticas e sociais do autor. Isto não é o que eu penso. Quanto mais as idéias do autor permanecerem ocultas, mais isto servirá para valorizar a obra de arte. O realismo, ao qual me refiro, manifesta-se independente das próprias opiniões do autor”.

O efeito buscado pela citação de Engels atinge plenamente o seu alvo: desautorizar as críticas de Vianninha ao seu reacionarismo no campo artístico como reflexo do seu assumido reacionarismo no terreno da política. Esgrimindo o argumento de Engels, Nelson ensinava a Vianninha que era preciso saber separar bem as coisas. Mas Nelson ainda dispunha de outras cartas na manga.

Ainda Engels declarava, com a mais brutal sem-cerimônia, que preferia Balzac a todos os “Zolas presentes, passados ou futuros”. Veja o Vianninha: – Engels preferia Balzac que, no prefácio da *Comédie Humaine*, saiu-se com esta bomba: – “j’écris à la lumière de deux vérités éternelles: La Religion, La Monarchie”. Outro que punha Balzac nas nuvens era o Marx, Vianninha, era o Marx! Repito: – o velho Marx foi um deslumbrado pelo clerical e monarquista Balzac. (RODRIGUES, 1983: 88)

A opinião de Nelson sobre as relações de Marx e Engels com a literatura de Balzac⁴¹ é corroborada por Leandro Konder:

Balzac era, notoriamente um conservador. É famosa a sua frase: “Escrevo à luz de duas verdades sagradas e eternas, a Religião e a Monarquia”. Marx e Engels não se deixaram impressionar pela declaração e disseram que aprendiam mais com ele do que com os cientistas sociais, com os filósofos e os economistas do seu tempo. O conservador Balzac mostrava com imensa clareza a invasão dos sentimentos íntimos das pessoas pelo dinheiro. E apontava as conseqüências da dissolução das famílias pelo individualismo. (KONDER, 2007: 128-129)

⁴¹ Segundo Edmund Wilson, Marx teria nutrido o projeto, irrealizado, de um “livro sobre literatura em que Balzac seria analisado como anatomista da sociedade burguesa”. (WILSON, 2006: 375)

Esse mesmo caráter corruptor do dinheiro e esse mesmo efeito diluente do individualismo sobre a família encontram-se na obra teatral de Nelson Rodrigues. Konder destaca vários exemplos do esfacelamento da família na *Comédia Humana*;

Em *Ursula Mirouet*, há um momento em que o jovem visconde Savinien de Portenduere, noivo de Ursula, é preso em Paris por dívidas, e, para desespero de sua mãe, não é ajudado por ninguém da família. Explica o significado da omissão: “Não há mais família hoje em dia, minha mãe. Há somente indivíduos”.

No *Pai Goriot*, o personagem que dá título ao volume vive numa pensão ordinária, depois de ter gasto toda a sua fortuna no dote de suas duas filhas, assegurando a ascensão social de ambas. E morre na solidão, porque as duas moças não podiam perder uma festa que lhes dava oportunidade de aparecer em sociedade.

A família vai sendo minada pelo descrédito, tanto vertical como horizontalmente: pais e filhos se estranham, irmãos ignoram irmãos. Em *Ilusões Perdidas*, o velho Sechard é um avarento inesquecível, que explora todo mundo, alegando sempre que precisava arrancar o dinheiro dos outros para ajudar seu filho, o poeta David. Quando David lhe comunica que vai se casar, o velho avarento, que nunca ajudou ninguém, que não sabe renunciar ao lucro, explora o próprio filho, fazendo-o assinar promissórias que o comprometem pelo resto da vida. (KONDER, 2007: 129)

O dinheiro e o individualismo não só desagregam o ambiente familiar como lançam o descrédito sobre a instituição do casamento e a idéia de amor conjugal. Isso está no teatro de Nelson e na prosa de ficção de Balzac. Konder aponta para a obra de Balzac.

Com o descrédito da família, o casamento também passa a sofrer de um crescente desprestígio. O personagem Henri de Marsay, sabendo que seu amigo Paul de Manerville ia se casar, tentou argumentar contra a decisão: “Quem se casa, atualmente? Comerciantes, no interesse do seu capital. Camponeses, para serem dois a empurrar o arado. Agentes de câmbio ou tabeliões, que são obrigados a pagar pelo cargo. E reis infelizes, para continuar dinastias desgraçadas”. E, quando Paul de Manerville fala em amor, o outro o adverte: “O amor é apenas uma crença, como a da imaculada Conceção da Santa Virgem”. (KONDER, 2007: 129-130)

E Konder mostra como Balzac sublinha as afinidades do casamento burguês com a prostituição e o comércio.

Julie d’Aiglemont, protagonista de *A Mulher de 30 Anos*, desabafa para um padre: “Nós, as mulheres, somos mais maltratadas pela civilização do que pela natureza [...]. Tal como hoje existe, na prática, o casamento me parece ser uma prostituição legal”. E Rastignac, em *A Casa Nucingen*, explica a Malvina, filha do Barão Aldrigge, que “o casamento é uma associação comercial para salvar a vida”. (KONDER, 2007: 130)

O dinheiro, a sua posse e obtenção, tornam-se o valor central da sociedade burguesa e a ele todos os outros valores se subordinam. E isso é particularmente verdadeiro nas classes dominantes. É o que a obra de Balzac nos revela.

A burguesia provocou uma comercialização generalizada da vida. Os pequenos burgueses podem ser artesãos da malandragem, como o moleque Gaudissart, vendedor mentiroso, que impingiu um véu a uma compradora inglesa, informando que ele tinha pertencido à imperatriz Josefina, mulher de Napoleão (O Ilustre Gaudissart e Gaudissart II). Mas a transformação, mesmo, se consuma por obra dos “pesos pesados” da burguesia: os proprietários dos grandes meios de produção, os grandes industriais e os banqueiros. (KONDER, 2007: 130)

Em *Melmoth Apaziguado*, Balzac considera que os banqueiros são corsários disfarçados (BALZAC v. 15, 1990: 268) e que 1815, ano do fim do império napoleônico e do início da restauração monárquica, marca a instauração da supremacia do dinheiro sobre a honra. (BALZAC v.15, 1990: 269)

A ascensão dos valores burgueses à condição de dominantes, contagiando a todas as classes, proporciona a Balzac a ocasião de criar os seus personagens banqueiros como Nucingem, o barão Aldrigge e Gobseck, que encarnam a avareza própria do capitalismo. O individualismo burguês se expressa no pragmatismo que Gobseck passa ao jovem advogado Derville: “Em toda parte está estabelecido o combate entre o pobre e o rico; em toda parte ele é inevitável. Então, vale mais a pena ser explorador do que explorado”. (BALZAC v. 3, 1990: 465)

O pragmatismo da burguesia é desvelado por Balzac em *A Estalagem Vermelha*, quando o noivo de Victorine Taillefer escuta a reflexão de um amigo que o dissuade de investigar a origem da fortuna de seu futuro sogro: “Onde estaríamos todos se fosse preciso pesquisar a origem das fortunas?”. (BALZAC v. 16, 1990: 333)

Sintomaticamente, esta denúncia dos banqueiros e da origem espúria das grandes fortunas não são ventiladas no Teatro de Nelson Rodrigues. Mas há outros aspectos em que aparece a similitude entre os dois escritores.

Por exemplo, chama a atenção as personagens femininas de Balzac que reagem à degradação do amor na sociedade burguesa, repudiando as motivações mercenárias. Honorine prefere a morte ao casamento sem amor com Octave de Bauvan, embora fosse

um bom marido. Veronique, esposa do banqueiro Graslin, um velho que se casara com ela pelo dote, apaixonou-se por Tascheron, um operário. Tascheron é preso, condenado e executado por aventurar-se em um assalto para conseguir o dinheiro da viagem do casal para a América, matando uma pessoa acidentalmente. Veronique se penitencia dedicando a sua vida aos necessitados. E há ainda aquela que inverte a correlação de forças na família patriarcal, provando a força da mulher. Valerie Marneffe, de *A Prima Bette*, casada com um funcionário doente e devasso, que a usa para ser promovido no emprego, nem por isso se deixa usar feito uma marionete pelo marido. Em vez disso, faz uso da sua capacidade de seduzir em proveito próprio e tem quatro amantes secretos. Ardilosa, diz a cada um deles que está grávida e todos crêem ser o pai da criança. Um de seus amantes é o banqueiro Crevel, que lhe provê uma rica mesada. Outro é o Barão Hulot, de quem ela se vale por ser uma pessoa muito influente. Um terceiro é o escultor polonês Wencslas Steinbock, com quem se encontra em um quarto de hotel quando é flagrada por seu quarto amante, o fazendeiro brasileiro Montes de Montejanos,. Montejanos está com uma pistola, prestes a cometer um crime passionai, mas é desarmado pela presença de espírito de Valerie, que dá uma reviravolta na situação, acusando-o de não amá-la, de não confiar nela e de mentir para ela, deixando-o aturdido. Ela aproveita a vantagem momentânea para cobrir-se com uma manta e sair do quarto vitoriosa, enquanto todos estão perplexos. (BALZAC v. 10, 1990)

A personagem feminina por excelência de Balzac é Julie d'Aiglemont, a protagonista de *A Mulher de 30 Anos*, que não hesita em dizer: “Tal como hoje existe na prática, o casamento me parece ser uma prostituição legal”. (BALZAC v. 3, 1990: 579). Julie é esposa do coronel Victor e amante de Charles Vandenesse, com quem tem vários filhos. Quando uma filha resolve se casar com um integrante da família Vandenesse, Julie, horrorizada com o tabu do incesto que se desenha, entra em desespero e engasga, morrendo em conseqüência. Essa tragédia coloca em causa a questão da infidelidade da mulher casada. Nela, Balzac aponta a decomposição da família patriarcal, preocupação presente também em Nelson Rodrigues.

Mas esse texto ficou famoso porque nele Balzac enaltece os encantos da mulher na idade dos trinta anos. Daí o termo “balzaquiana”. Isso, numa época em que aquela que não se casasse até os 25 era considerada “encalhada”. Em *Os segredos da princesa de*

Cadignan, Diana de Uxelles, duquesa de Montfrigneuse, princesa de Cadignan, é uma balzaquiana quase quarentona, que lia muito durante o dia para ter o que conversar à noite com o escritor D'Arthez, um intelectual sensível por quem estava apaixonada. A certa altura, ela confessa: “Encaminho-me para os quarenta anos.” E indaga dele: “É possível amar uma mulher tão velha?”. (BALZAC v.9, 1990: 529-530). Em *Anjo Negro*, Nelson Rodrigues encena a vitória da “balzaquiana” Virgínia sobre a jovem Ana Maria.

Ao contrário de Balzac, Nelson cria tipos e não personagens complexos. Mas em algumas de suas obras a mulher aparece como vítima da opressão patriarcal. Penso particularmente em duas peças: *A mulher sem pecado* e *O anjo negro*. Em *Anjo Negro*, Virgínia, entregue por sua tia para ser estuprada por Edgar, torna-se duplamente vítima: da tia e do marido. Em *A mulher sem pecado*, o ciúme doentio do marido empurra a mulher para o adultério.

Talvez Vianninha tenha pecado exatamente por não observar a lição de Marx e Engels que Nelson fez questão de lhe dar. Mas que lição era essa? Adriana Facina lança luz sobre a questão:

Quando Marx e Engels vêm na obra de Balzac a denúncia das estruturas da sociedade capitalista em formação, ponto de partida de toda a discussão acerca do realismo, isso não quer dizer que a crítica presente no autor seja progressista em oposição aos seus ideais monarquistas e clericais. Ao contrário, o que é ressaltado é a possibilidade de uma crítica social profunda a partir de um ponto de vista conservador. (FACINA, 2004: 87)

O mundo burguês provoca um mal-estar em Balzac e em Nelson que lhes possibilita essa crítica. Em Nelson, observa Adriana Facina,

nota-se que, tanto nas crônicas quanto no teatro, existe uma matriz romântica que percebe o mundo moderno como um momento histórico em que algo se rompeu, que vê o conflito como expressão do ódio e não como fruto da desigualdade, que tem uma nostalgia, ainda que desencantada, de uma época em que o senso de pertencimento e as relações tradicionais ainda não eram ameaçadas pela fragmentação e pela alienação. (FACINA, 2004: 84)

Situar essa matriz romântica no terreno nacional implica trazê-la para a crise da dissolução da “esfera do favor” na formação social brasileira. O mal-estar é causado pela emergência do individualismo burguês dissolvendo os laços interpessoais e colocando em seu lugar as relações impessoais baseadas no dinheiro, nas trocas mercantis. Mas se a

“esfera do favor” aponta para uma forma pré-capitalista especificamente brasileira, a dissolução dos laços interpessoais pela emergência de relações impessoais baseadas no dinheiro tem também muito de universal, pois dizem respeito à diluição de laços comunitários pela afirmação do individualismo burguês.

Nesse nó resida talvez o que identifica Nelson Rodrigues e Balzac, como também o que os diferencia.

Em suas críticas à estética do teatro do CPC da UNE (no período que antecede ao golpe militar), Nelson Rodrigues não está distante do ponto de vista do marxista Carlos Nelson Coutinho. Carlos Nelson fala de uma “versão ‘infantil’ do nacional-popular”, que ele identifica como “populismo”, referindo-se a “certas produções teatrais do CPC”. (COUTINHO, 2005: 67-68) Eis aí uma acusação que não caberia em relação ao teatro de Nelson Rodrigues, que, pelo menos no que diz respeito às suas tragédias cariocas, realiza com maestria o conceito do nacional-popular em literatura⁴².

Em *Os cines ociosos*, crônica de 20 de janeiro de 1969, ele pode proclamar com certa dose de arrogância: “tive, sim, a minha importância, quando uma sólida e enojada unanimidade me considerava ‘o único autor obscuro do teatro brasileiro’.” (RODRIGUES, 1995: 15)

Em *Os que propõem um banho de sangue*, de 3 de julho de 1970, bate na mesma tecla, vangloriando-se:

Nem todos se lembram de que não há um autor, em toda a história dramática brasileira, que tenha sido tão *censurado* quanto eu. Sofri sete interdições. Há meses, proibiram no Norte minha peça *Toda nudez sertã castigada*. E não foi só o meu teatro. Também escrevi um romance, *O casamento*, que o então ministro da Justiça interditou em todo o território nacional. (RODRIGUES, 1995: 169-179)

Aí denuncia sobretudo o amoralismo que vige debaixo do pano, à socapa, revelando o sentido crítico de sua obra e a razão do escândalo que provocava.

As senhoras me diziam: — “Eu queria que os seus personagens fossem como todo mundo”. E não ocorria a ninguém que, justamente, meus personagens são “como

⁴² Sobre o conceito de nacional-popular em literatura, ver a anotação “Concetto di ‘nazionale-popolare” (Q.21) in (GRAMSCI, 1975: 125-131)

todo mundo”: — e daí a repulsa que provocavam. “Todo mundo” não gosta de ver no palco suas íntimas chagas, suas inconfessas abjeções. (RODRIGUES, 1995: 179)

E ironiza a classe teatral: “Quanto à classe teatral, não tomou conhecimento de meus dramas. No caso de *Toda nudez será castigada*, seis atrizes recusaram-se a fazer o papel, por altíssimos motivos éticos. Claro que tanta virtude me deslumbrara.” (RODRIGUES, 1995: 179)

Em *Quem extravasa ódio?*, de 24 de outubro de 1970, repete a sua indignação: “Dirão vocês que exagero. Mas creiam que, durante vinte anos, fui eu o único autor obsceno do teatro brasileiro. Na estréia da minha peça *Anjo negro*, o *Diário da Noite* me chamou de *tarado*, no alto da página, em oito colunas.” (RODRIGUES, 1995: 180)

Surpreendente foi a sua crônica de 17 de julho de 1971: *Adeus à sordidez*. Com esse adeus, parecia que Nelson finalmente se fartara de si mesmo. Trata-se de uma crônica que tecia loas à *Love story*.

Escrevendo sobre *Love story*, disse eu que era um filme para qualquer gosto, idade ou sexo. Qualquer um, desde a grã-fina à favelada, do ministro ao veterinário, do sábio ao assaltante de chofer, do arquiteto ao lavador de automóveis — todos, todos tinham que aprender com a bela história de amor. (RODRIGUES, 1995: 200)

O curioso nessa crônica é que há uma guinada na sua argumentação. Toda a sua concepção sofrera uma inflexão radical em relação à própria estética que ele desenvolvera em sua obra artística. E aproveita esse discurso inesperado, verdadeira apologia do senso comum, para mais uma vez criticar a esquerda e, de sobra, a crítica cinematográfica.

O filme é um sucesso espantoso, o maior de toda a história do cinema. Tem uma bilheteria delirante. Um ‘esquerdinha’ foi vê-lo. Na saída, deu sua opinião, com boquinha de nojo: — “Reacionário”. Porque trata de amor e de morte, é reacionário. Se fosse uma antologia de perversões sexuais, as mais hediondas, não seria reacionário. Mas apresenta um casal, e apenas um casal. E então é reacionário. Mas se nos mostrasse os 300 mil jovens que, na ilha de Wight, fizeram uma gigantesca bacanal, seria progressista.

E o pior do filme, para as esquerdas e para a crítica cinematográfica, é que *Love story*, tanto na tela como no romance, marca o nosso encontro com essa coisa terrificante que é — a ‘normalidade’. Os perversos não aparecem. No teatro e no cinema modernos os personagens latem, e, se não latem, amam como cachorros. Tem sido assim na ficção como na vida real. (RODRIGUES, 1995: 201)

O mesmo Nelson que afirmara que “não ocorria a ninguém que, justamente, meus personagens são ‘como todo mundo’”, dizia agora “que *Love story*, tanto na tela como no romance, marca o nosso encontro com essa coisa terrificante que é — a ‘normalidade’”.

Parece que Nelson finalmente reconhecera a função edificante da indústria cultural, rendera-se à utilidade de suas mercadorias culturais. Ou talvez ele estivesse ironizando a *doxa*⁴³. Sim, porque, se ele diz que “no teatro e no cinema modernos os personagens latem, e, se não latem, amam como cachorros”, ele diz também que “tem sido assim na ficção como na vida real”. Mas o fato é que *Bonitinha, mas ordinária*, escrita em 1962, já tinha um final feliz digno de uma história de amor romântico. Porém, como sinaliza Victor Hugo, “um laivo de rebelião romântica contra os valores corrompidos da sociedade burguesa, e de exaltação à autenticidade dos simples e humildes dita a resolução final do protagonista”. (PEREIRA, 1999: 176) Temos aí o sublime, mas um sublime que se configura *kitsch*⁴⁴. Para compreender isso é preciso ter em conta que “a literatura *kitsch* não tem mistérios: é a arte da classe média que fala de nobres heróis, de louras evanescentes, de senhores poderosos, de noivas virgens e velhinhos com barba branca”. (MOLES, 2007: 113) Um traço marcante da literatura *kitsch* é que “os sistemas de associação são automáticos, reduzidos aos grupos mais freqüentes”. Dessa forma, literariamente, “o *kitsch* seria medido pelo *grau de banalidade* de suas associações” (MOLES, 2007: 115).

Em todo caso, Nelson está dizendo que cada público tem a arte que merece, pois

no cinema, como no romance, no teatro, como na novela, o problema do personagem é muito mais do espectador ou leitor do que do personagem. O personagem apenas finge, ao passo que o espectador sofre o impacto, o

⁴³ Sistema ou conjunto de juízos que uma sociedade elabora em um determinado momento histórico supondo tratar-se de uma verdade óbvia ou evidência natural, mas que para a filosofia não passa de crença ingênua, a ser superada para a obtenção do verdadeiro conhecimento. (HOUAISS)

⁴⁴ “(...) um sistema literário que, ultrapassando o romance para empregada do qual Stendhal fornece o projeto, o formato, o número de páginas e o conteúdo, deverá produzir uma literatura destinada às classes médias e aos pequenos burgueses, às empregadas e pequenos funcionários, às costureirinhas, uma literatura para sonhar.” (MOLES, 2007: 112-113)

espectador *vive* a morte da heroína, até as duas últimas lágrimas de paixão e de vida. (RODRIGUES, 1995: 203)

É do espectador (ou do leitor) que depende o sucesso de uma obra. É através dele (e não do autor ou do ator) que a obra de arte opera a sua realização.

Em *A eternidade do canastrão*, crônica de 17 de dezembro de 1973, Nelson reflete sobre o sucesso.

Agora mesmo, ao bater estas notas, estou pensando — sabe em quem? No velho Jovet. Se não me engano, foi ele que escreveu: — “Não há teatro sem sucesso”. Isso dito em francês pode parecer uma dessas verdades inapeláveis e eternas. [...]

Mas traduzam Jovet e vejam como a aparente verdade é, apenas, uma bobagem insuportável. Imaginem vocês uma arte que depende não do autor, não da poesia plástica e verbal, não do ator, não da atriz, não de sua tensão dionísica, mas do bilheteiro. Se é assim, está errada toda a admiração que, através dos tempos, temos dedicado a Sófocles, Shakespeare, Ibsen e outros. O maior dramaturgo de todos os tempos seria o bilheteiro e o melhor texto o *borderaux*.

Pode-se dizer, inversamente, que todo sucesso é suspeito e, repito, na melhor das hipóteses, suspeito. É possível o caso de que a grande peça tenha êxito. Mas acreditem que o público e a crítica gostam, por engano, gostam dos defeitos e não dos méritos do original. (RODRIGUES, 1995: 334)

Essas reflexões, críticas, nos trazem um Nelson Rodrigues bem distante do que tecia loas à *Love story*: “Eu diria que a eternidade do teatro está não no autor, não no ator, não no cenógrafo, não no bilheteiro. Resumindo: — está no ‘canastrão’”. (RODRIGUES, 1995: 334)

Um Nelson sarcástico.

O chamado ‘grande ator’ não chega ao coração do público. É sóbrio demais, lúcido demais, erudito demais. [...]

Já o “canastrão” faz-se entender, e explico: — porque o espectador também é “canastrão”. Os idiotas da objetividade poderão objetar que há espectador inteligente. Retifico: — não como espectador. Apanhem o sujeito mais inteligente e o ponham na platéia. Imediatamente, ele passará a reagir como as duzentas senhoras gordas que assistem à peça, comendo pipocas. O sujeito que se mete no meio de trezentos idiotas será um deles.

Aí está o milagre da multidão, ainda que seja pequena. Há um fulminante nivelamento intelectual por baixo. E súbito o gênio surpreende-se a admirar o ‘canastrão’ e chorar com suas piadas.” (RODRIGUES, 1995: 335)

E esse sarcasmo denuncia a seu inconformismo com os padrões impostos pela indústria cultural.

Em *O autor como um ladrão de cavalos*, crônica de 9 de maio de 1973, Nelson confessa

Ah, fui, sim, uma das maiores vaidades deste país. Bem me lembro de minha iniciação dramática. [...] O que eu queria dizer é que, com *Vestido de noiva*, conheci o duplo sucesso de público e de bilheteria.

Era ainda a época de Pirandello. Qualquer autor, que não fosse um débil mental de babar na gravata, tinha que ser ‘pirandelliano’. [...]

O ditirambo foi o meu vício, espécie de inefável ópio. (RODRIGUES, 1995: 285)

Mas esse momento se esgotou.

Até que um dia tive um tempo vago e fui ver um *vaudeville*. Sucesso total. Lotação esgotada. Enquanto as gargalhadas explodiam, eu, no meu canto, exalava minha cava depressão. No meio do terceiro ato, descobri uma outra verdade. Ei-la: — o teatro para rir, com esta destinação específica, é tão absurdo e, mais, tão obsceno como seria uma missa cômica. [...]

Saí do Feydeau com todo um novo projeto dramático (digo “novo” para mim). O que teria eu de fazer, até o fim da vida, era o “teatro desagradável”. (RODRIGUES, 1995: 286)

Victor Hugo distingue duas categorias modernistas ou de vanguarda: “o teatro que atualiza os procedimentos do discurso sobre a ‘desrazão’ renascentista; e aquele em que se configura uma visão trágica do cosmos”. (PEREIRA, 1999: 184)

A perspectiva da desrazão, que domina em uma parte de sua dramaturgia nitidamente vinculada à sua atividade de cronista, não é a mesma que se observa em suas “peças desagradáveis”. Nestas tragédias cósmicas, o tratamento concedido ao espaço e à construção do enredo lembra a dinâmica schoupenhauriana da anulação e aniquilamento dos indivíduos — e até mesmo em algumas peças, do mundo material — por uma ‘érgon’, ou força implacável. No entanto, ao contrário de alguns teatrólogos, como Eugene O’Neill, que fazem desta dinâmica niilista a tônica que enforma a obra em todos os níveis, nas tragédias de Nelson, o poder aniquilador das forças é superado pela proliferação significativa que constitui uma espécie de ‘delírio das palavras’, conforme Ângela Leite Lopes. Esse procedimento se caracteriza por uma teatralização da palavra, estabelecendo variados mecanismos de cruzamento, inversão e trocas com a visualidade.

Principalmente nas crônicas ou nos romances de Nelson Rodrigues, este procedimento provoca um efeito de teatralização da narrativa, e se conjuga à desconstrução dos clichês e ao desfile das máscaras sociais cotidianas, para

instituir o clima de farsa moralizante, perante a insensatez do mundo, próxima às tradições literárias da desrazão. (PEREIRA, 1999: 185)

Nelson Rodrigues esboçou os traços essenciais da estética do que chamou de seu ciclo do “teatro do desagradável”.⁴⁵

Brecht inventou a “distância crítica” entre o espectador e a peça. Era uma maneira de isolar a emoção. Não me parece que tenha sido bem sucedido em tal experiência. O que se verifica, inversamente, é que ele faz toda sorte de concessões ao patético. Ao passo que eu, na minha infinita modéstia, queria anular qualquer distância. A platéia sofreria tanto quanto o personagem e como se fosse também personagem. A partir do momento em que a platéia deixa de existir como platéia — está realizado o mistério teatral.

O “teatro desagradável” ofende e humilha e com o sofrimento está criada a relação mágica. Não há distância. O espectador subiu ao palco e não tem a noção da própria identidade. Está ali como homem. E, depois, quando acaba tudo, e só então, é que se faz a “distância crítica”. A grande vida da boa peça só começa quando baixa o pano. É o momento de fazer nossa meditação sobre o amor e sobre a morte.

Álbum de família, a tragédia que se seguiu a *Vestido de noiva*, inicia meu ciclo do “teatro desagradável”. (RODRIGUES, 1995: 286)

“Na obra de Nelson Rodrigues” — observa Victor Hugo Adler Pereira — “busca-se a empatia da platéia com a intensidade emocional da experiência do descontrole das forças que atuam sobre os indivíduos, e da incapacidade de explicá-las, que é uma tônica dos enredos das peças”. (PEREIRA, 1999: 167)

No teatro de Nelson Rodrigues “não há distância”. Nele “o espectador subiu ao palco e não tem noção da própria identidade”. É a catarse.

Vigotski sinaliza que

toda obra de arte — fábula, novela, tragédia — encerra forçosamente uma contradição emocional, suscita séries de sentimentos opostos entre si e provoca seu curto-circuito e destruição. A isso podemos chamar o verdadeiro efeito da obra de arte, e com isto nos aproximamos em cheio do conceito de catarse, que Aristóteles tomou como base da explicação da tragédia e mencionou reiteradamente a respeito de outras artes. (VIGOTSKI, 1999b: 269)

No *aristotelismo*, catarse é a descarga de desordens emocionais ou afetos desmedidos a partir da experiência estética oferecida pelo teatro, pela música ou pela

⁴⁵ Segundo o próprio Nelson Rodrigues, o seu ciclo de “teatro desagradável” contempla as peças *Álbum de família* (1945), *Anjo negro* (1946) e *Senhora dos afogados* (1947), que Sábato Magaldi inclui entre as suas “peças míticas”.

poesia. Em sua POÉTICA, Aristóteles escreveu que “a tragédia é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que, despertando a piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções. (ARISTÓTELES, 2004: 43)

Para Aristóteles, a tragédia

relata casos que inspiram horror e pena, emoções que surgem, em especial, quando as ações são inesperadas; em casos assim, o espanto é maior que nos eventos provocados pelo acaso e pela fortuna. Mesmo dentre os eventos fortuitos, mais surpreendentes são os que parecem acontecer de propósito. É o caso da estátua de Mitis em Argos, a qual, tombando sobre o culpado da morte de Mitis, no momento em que era por ele contemplada, acabou por matá-lo; tais acontecimentos não parecem casuais. Segue-se, pois, que as fábulas assim compostas são, incontestavelmente, as mais belas (ARISTÓTELES, 2004: 48-49)

A catarse opera também na comédia. Vigotski indica que a comédia

"conclui sua catarse no riso do espectador sobre as personagens cômicas. Aqui é patente a divisão entre espectador e personagem da comédia: a personagem cômica não ri mas chora, enquanto o espectador ri. Verifica-se uma evidente duplicidade. Na comédia a personagem é triste, o espectador ri ou, ao contrário, a comédia pode ter um final triste para o herói positivo mas ainda assim triunfa o espectador." (VIGOTSKI, 1999b: 294)

Sigmund Freud (1856-1939) distingue o prazer no chiste, no cômico e no humor:

"O prazer nos chistes pareceu-nos proceder de uma economia na despesa com a inibição, o prazer no cômico de uma economia na despesa com a ideação (catexia) e o prazer no humor de uma economia na despesa com o sentimento. Em todos os três modos de trabalho do nosso aparato mental o prazer derivava de uma economia. Todos os três concordavam em representarem métodos de restabelecimento, a partir da atividade mental, de um prazer que se perdera no desenvolvimento daquela atividade. Pois a euforia que nos esforçamos por atingir através desses meios nada mais é que um estado de ânimo comum em uma época de nossa vida quando costumávamos operar nosso trabalho psíquico em geral com pequena despesa de energia — o estado de ânimo de nossa infância, quando ignorávamos o cômico, éramos incapazes de chistes e não necessitávamos do humor para sentir-nos felizes em nossas vidas." (FREUD, s/d a)

Para Freud, "a produção do prazer humorístico surge de uma economia de gasto em relação ao sentimento". E mais: "o superego tenta, através do humor, consolar o ego e protegê-lo do sofrimento" (FREUD, s/d b). No entanto, Freud comenta que "o humor não é resignado, mas rebelde" e que "significa não apenas o triunfo do ego, mas também o do

princípio do prazer, que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais" (FREUD, s/d b).

Freud observa que "os chistes apresentam uma dupla face a seu ouvinte, forçando-o a adotar dois pontos de vista diferentes a seu respeito" (FREUD, s/d a). É interessante notar como ele sublinha "o dúplice (como Jânus) caráter dos chistes", o que o leva a concluir: "O chiste é assim um velhaco hipócrita, servidor, a um só tempo, de dois amos." (FREUD, s/d c)

A respeito dos resultados alcançados por Freud na análise do chiste, do humor e do cômico, Vigotski se expressou assim:

"Achamos um tanto arbitrária a sua interpretação energética de todas as três modalidades de emoções, que acaba por reduzi-las a certa economia, à perda de energia, mas se abandonarmos essa interpretação energética não poderemos deixar de concordar com a grandiosa precisão da análise de Freud. Para nós é notável o fato de que essa análise corresponde plenamente à fórmula da catarse como fundamento da reação estética que nós descobrimos. Para ele o chiste é um Jano bifronte, que conduz o pensamento simultaneamente em dois sentidos opostos. Ele observa essa mesma divergência dos nossos sentimentos e percepções no humor e na comicidade; e o riso que resulta de semelhante atividade é a melhor prova do efeito decisivo que o chiste exerce sobre nós." (VIGOTSKI, 1999b: 295)

Vigotski observa que "para o riso é indispensável uma perspectiva social", enfatiza que "ele é impossível fora da sociedade", e conclui que "a comédia se revela diante de nós como uma dupla sensação de normas conhecidas e sua transgressão". (VIGOTSKI, 1999: 295)

Vigotski diz que "as emoções angustiantes e desagradáveis são submetidas a certa descarga, à sua destruição e transformação em contrários" e que "a reação estética como tal se reduz, no fundo, a essa catarse, ou seja, à complexa transformação dos sentimentos". (VIGOTSKI, 1999b: 270). É essa reação estética que gera o prazer do texto.

Vigotski distingue "as emoções suscitadas pelo material e as emoções suscitadas pela forma". Para ele, "essas duas séries de emoções estão em permanente antagonismo", pois "estão direcionadas em sentidos opostos". Ele diz que "da fábula à tragédia a lei da reação estética é uma só: encerra em si a emoção que se desenvolve em dois sentidos opostos e encontra sua destruição no ponto culminante, como uma espécie de curto-circuito". (VIGOTSKI, 1999b: 270)

A forma não reflete o conteúdo. Pelo contrário, "o artista sempre destrói o seu conteúdo pela forma".(VIGOTSKI, 1999b: 271) Ou ainda: "a oposição que encontramos entre a estrutura da forma artística e o conteúdo é o fundamento do efeito catártico da reação estética". (VIGOTSKI, 1999b: 271-272)

São duas as teses esposadas por Vigotski: primeira tese – "toda obra de arte implica uma divergência interior entre conteúdo e forma"; segunda tese – "é precisamente através da forma que o artista consegue o efeito de destruir ou apagar o conteúdo". (VIGOTSKI, 1999b: 272)

Vigotski explica:

Poderíamos dizer que a base da reação estética são as emoções suscitadas pela arte e por nós vivenciadas com toda realidade e força, mas encontram a sua descarga naquela atividade da fantasia que sempre requer de nós a percepção da arte. Graças a esta descarga central, retém-se e recalca-se extraordinariamente o aspecto motor externo da emoção, e começa a nos parecer que experimentamos apenas sentimentos ilusórios. É nessa unidade de sentimento e fantasia que se baseia qualquer arte. Sua peculiaridade imediata consiste em que, ao nos suscitar emoções voltadas para sentidos opostos, só pelo princípio da antítese retém a expressão motora das emoções e, ao pôr em choque impulsos contrários, destrói as emoções do conteúdo, as emoções da forma, acarretando a explosão e a descarga da energia nervosa.

E concluindo: "É nessa transformação das emoções, nessa sua autocombustão, nessa reação explosiva que acarreta a descarga das emoções imediatamente suscitadas, que consiste a catarse da reação estética". (VIGOTSKI, 1999b: 272) E essa poderia ser a catarse rodrigueana.

Opondo-se à lógica do *best-seller*, Nelson dirá que "todo sucesso é suspeito".

Pode-se dizer, inversamente, que todo sucesso é suspeito e, repito, na melhor das hipóteses, suspeito. É possível o caso de que a grande peça tenha êxito. Mas acreditem que o público e a crítica gostam, por engano, gostam dos defeitos e não dos méritos do original. (RODRIGUES, 1995: 334)

O etos rodrigueiano é tributário do mecanismo do favor que opera a vinculação entre as classes dominantes e as classes médias na zona de hegemonia da formação social brasileira. Daí o horror de Nelson à impessoalidade e ao anonimato das relações de mercado que vigem no modo de produção capitalista, com a prevalência do valor de troca

sobre o valor de uso e, em consequência, a alienação, que na esfera da arte manifesta-se através do *best-seller*, como mercadoria da indústria cultural.

“A indústria cultural administra o mundo social.” (ARANTES, 2005: 10)

Tolhendo a consciência das massas e instaurando o poder de mecanização sobre o homem, a indústria cultural cria condições cada vez mais favoráveis para a implantação do seu comércio fraudulento, no qual os consumidores são continuamente enganados em relação ao que lhes é prometido mas não cumprido.

Essa promessa sempre adiada atinge o paroxismo na propaganda que associa o consumo de cigarros e bebidas às imagens de beleza, saúde e bem-estar, mas pode ser ilustrada também pelas situações eróticas no cinema.

Nelas, o desejo suscitado ou sugerido pelas imagens, ao invés de encontrar uma satisfação correspondente à promessa nelas envolvida, acaba sendo satisfeito com o simples elogio da rotina. Não conseguindo, como pretendia, escapar a esta última, o desejo divorcia-se de sua realização que, sufocada e transformada em negação, converte o próprio desejo em privação. A indústria cultural não sublima o instinto sexual, como nas verdadeiras obras de arte, mas o reprime e sufoca. Ao expor sempre como novo o objeto de desejo (o seio sob o suéter ou o dorso nu do herói desportivo), a indústria cultural não faz mais que excitar o prazer preliminar não sublimado que, pelo hábito da privação, converte-se em conduta masoquista. Assim, prometer e não cumprir, ou seja, oferecer e privar, são um único e mesmo ato da indústria cultural. (ARANTES, 2005: 9-10)

Em outros termos, a indústria cultural é mistificadora. A obra teatral de Nelson, pelo contrário, é desveladora.

As senhoras me diziam: — “Eu queria que os seus personagens fossem como todo mundo”. E não ocorria a ninguém que, justamente, meus personagens são “como todo mundo”: — e daí a repulsa que provocavam. “Todo mundo” não gosta de ver no palco suas íntimas chagas, suas inconfessas abjeções. (RODRIGUES, 1995: 179)

Como sinaliza Nelson, “no teatro e no cinema modernos os personagens latem, e, se não latem, amam como cachorros. Tem sido assim na ficção como na vida real”.

Na verdade, Nelson defende esse ponto de vista desde a juventude. Em crônica de *A Manhã*, intitulada *Zola*, o jovem Nelson já argumentava que a sociedade melhora quando tem suas mazelas expostas. (CASTRO, 1992: 67) E seu teatro não faz mais do que expor as mazelas ocultas.

CONCLUSÃO

O fato de Nelson situar-se desde um ponto de vista moralista, reativo a qualquer mudança, não desqualifica a sua obra nem tira dela o caráter crítico. Autores conservadores como Balzac produziram uma crítica consistente da sociedade burguesa de sua época. Nelson realiza uma crítica demolidora da mentalidade de classe média, dos comportamentos hipócritas, da ostentação de aparências enganosas, do moralismo de fachada que encobre a permissividade por baixo do pano, do descompromisso com valores estáveis e do arrivismo, numa época de transformações aceleradas. Mas isso não desconstrói suas crônicas políticas como acontecimentos discursivos manipuladores da mentalidade conservadora da classe média, com o fito de justificar e reforçar os padrões ideológicos que dão apoio à práxis da ditadura militar. Nesse sentido, a crônica política de Nelson Rodrigues é uma operação de guerra psicológica adversa com o objetivo de minar a resistência democrática. Ela, no entanto, finalmente descola do regime militar. Isso se dá quando ele abraça a campanha pela anistia, na qual está pessoalmente interessado pelo destino do seu filho encarcerado.

Com isso não se quer dizer que a crônica reacionária de Nelson Rodrigues não coloque questões interessantes. Entre essas questões, eu destacaria a sua crítica romântica da modernidade, que está implícita em sua abordagem passadista da morte, e a sua crítica estética ao teatro do CPC da UNE (no período que antecede ao golpe militar), na qual ele adverte, com alguma razão, que a dimensão artística do teatro que se quer nacional-popular está ali amesquinhada pelo utilitarismo político, característico da obra panfletária. Essa pecha não caberia ao teatro de Nelson Rodrigues, que, pelo menos no que diz respeito às

suas tragédias cariocas, realiza com maestria, como já sinalizamos, o conceito do nacional-popular em literatura. Ao que parece, ele soube distinguir (e separar) muito bem o momento da arte (no seu teatro, que, como observou Vianninha, não faz concessões à doxa) e o momento do combate político-ideológico (nas suas crônicas políticas, que explora habilmente os preconceitos dessa mesma doxa). Mas se essa observação geral dá conta da tendência principal de sua crônica, é indiscutível que há nelas momentos em que Nelson supera o seu reacionarismo, afronta a opinião consensual e lança luz sobre zonas sombrias. O ponto alto desses momentos situa-se na sua abordagem da questão racial, na qual ele desmascara a “democracia racial” brasileira como um racismo à brasileira, sublinhando a alienação do próprio negro. Outro momento que merece destaque por ser extremamente significativo em sua crônica é quando ele expõe sentimentos inconfessáveis e incontroláveis como a inveja. Nesse particular, vale destacar as crônicas nas quais, por ocasião da morte de Guimarães Rosa, ele envereda por um tom confessional para desvelar o sentimento de inferioridade que o confronto com o sucesso alheio muitas vezes não cessa de provocar em nosso íntimo.

Há, finalmente, um traço cordial que não condiz com a carranca reacionária de Nelson Rodrigues: ele deu inúmeras mostras de tolerância com a divergência. A prova disso é que ele cultivou a amizade de comunistas, esquerdistas e psicanalistas, mesmo durante os “anos de chumbo”. E isto a sua crônica registra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *Ubirajara*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

ANDRADE, Mario de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 29. e. Belo Horizonte: Vila Rica, 1993.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago*. In CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: história e crítica*. 14. e. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil., 2005, p. 79-89.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Vida e obra*. In ADORNO, W. Theodor. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 2005

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Baby Abrão. In: _____. *Aristóteles*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

ASSIS, Machado. *Crítica & Variedades*. São Paulo: Globo, 1997 (Obras completas)

BAKHTIN, Mikhail. *Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica* In _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 5. e. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002

_____. *Os estudos literários hoje (Resposta a uma pergunta da revista Novi Mir)*. In _____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. Prefácio de Tzvetan Todorov. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.

_____. *Metodologia das ciências humanas*. In _____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. Prefácio de Tzvetan Todorov. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.

_____. *O autor e a personagem na atividade estética*. In _____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. Prefácio de Tzvetan Todorov. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003c.

_____. *O freudismo: um esboço crítico*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Tradução de Paulo Rónai, Vidal de Oliveira, Gomes da Silveira, Brito Broca, Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 17 v.

BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Tradução de Néa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992

_____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 3. e. São Paulo: Perspectiva, 2002

BENJAMIN, Walter. *Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte*. In _____. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Cagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 137-164.

_____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In _____. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Cagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

_____. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In _____. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Cagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Paulo Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatri. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BESSE, Susan K. *Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil (1914-1940)*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Edusp, 1999

BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Vol. 1. Tradução de Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.

BOAL, Augusto. *Nelson Rodrigues*. Mesa Redonda #3, Festa Literária Internacional de Paraty, FLIP, 5 de julho de 2007.

BOURDIEU, Pierre. *As contradições da herança*. Tradução de Enid Abreu Dobrázky. In LINS, Daniel S. (org.). *Cultura e subjetividade: saberes nômades*. Campinas, SP: Papirus, 1997.

BRAGA, Flávio. *O Mago de São Sebastião*. Rio de Janeiro: Irradiação Cultural, 1996

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. II. 7.e. Petrópolis (RJ): Vozes, 1996

CAMPOS, Haroldo. *Poesia e modernidade: Da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico*. In _____. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: história e crítica*. V. 2. Modernismo. 11.e. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

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

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Coordenação da tradução de Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Primeiros Passos)

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998

COUTINHO, Carlos Nelson. *A democracia como valor universal*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980.

_____. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas*. 3. e. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamazovi*. Tradução de Alexandre Boris Popov, São Paulo: Martin Claret, 2005.

EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. Tradução de Luís Carlos Borges e Silvana Vieira. São Paulo: Editora UNESP; Editora Boitempo, 1997.

_____. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 5. e. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

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

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 10. e., São Paulo: Loyola, 2004

FREUD, Sigmund. *Os chistes e as espécies do cômico*. In *Edição eletrônica brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, s/d a

_____. *Humor*. In *Edição eletrônica brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, s/d b

_____. *Os motivos dos chistes: os chistes como processo social*. In *Edição eletrônica brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, s/d c

_____. *O estranho* (1919). Arquivo digital sem referências.

FUNDAÇÃO LAURO CAMPOS, *Campanha ignóbil*, 13/04/2008, <http://www.socialismo.org.br/portal/comunicacao-social/89-artigo/341-campanha-ignobil>

GRAMSCI, Antonio. *Letteratura e vita nazionale*. Torino: Editori Riuniti, 1975.

_____. *Passato e presente*. Roma: Editori Riuniti, 1977.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. e. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. 2. e. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2004.

JAMESON, Frederic. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

KONDER, Leandro. *As artes da palavra: elementos para uma poética marxista*. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. *O “curriculum mortis” e a reabilitação da autocrítica*. In *Presença*, 1, Rio de Janeiro: Editora Caetés, novembro de 1983a, p. 125- 130.

_____. *Barão de Itararé: o humorista da democracia*. São Paulo: Brasiliense, 1983b.

_____. *Sobre o amor*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Memórias de um intelectual comunista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LÊNIN, V. I. *Nouvelles Données sur les Lois du Développement du Capitalisme dans l'Agriculture*. In *Oeuvres*, vol. 22. Tradução francesa. Paris: Editions Sociales; Moscou: Editions em Langues Etrangères, 1960

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2. e. São Paulo: Paz e Terra, 2003

_____. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL, 1979.

LOPES, Angela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. 2. e. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

MARX, Karl. *Les luttes de classes en France. Le 18 Brumaire de Luis Bonaparte*. Paris: Éditions sociales, 1965.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Tradução de Frank Müller. São Paulo: Martin Claret, 2005. (A Obra-Prima de Cada Autor)

_____. *Manifesto do Partido Comunista*. Comentado por Chico Alencar. 3.e. Rio de Janeiro: Garamond, 2001

MOLES, Abraham. *O kitsch: a arte da felicidade*. Tradução de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

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

PONDÉ, Luiz Felipe. *Crítica e profecia: a filosofia da religião em Dostoievski*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

RODRIGUES, Nelson. *O reacionário: memórias e confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

_____. *O óbvio ululante: as primeiras confissões*. Rio de Janeiro: Agir, 2007a.

_____. *A cabra vadia: novas confissões*. Rio de Janeiro: Agir, 2007b.

_____. *O berro impresso das manchetes*. Rio de Janeiro: Agir, 2007c.

_____. *Elas gostam de apanhar*. Rio de Janeiro: Agir, 2007d.

_____. *Teatro completo*. Organização e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Record, s/d (Mestres da Literatura Contemporânea)

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. 1. ed. São Paulo: Ática, 2000. (Fundamentos)

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977

SOARES, Arlete. *Prefácio à 1ª edição*. In VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 5. ed. Salvador: Corrupio, 1997.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Cekeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TABUCCHI, Antonio. *Afirma Pereira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003

TRINDADE, Camila. *Cem anos de Solano Trindade*. 29/08/2008. In <http://www.socialismo.org.br/portal/arte-cultura/78-noticia/523-cem-anos-de-solano-trindade>

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Vianninha - teatro, televisão, política (artigos, entrevistas e textos inéditos)*. Seleção, organização e notas de Fernando Peixoto, 2ª edição, Editora Brasiliense, SP, 1983.

VIGOTSKI, Lev Semenovich. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999a

_____. *Psicologia da arte*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999b.

WILSON, Edmund. *Rumo à estação Finlândia: escritores e atores da história*. Tradução de Paulo Henriques Brito. Prefácio de Jed Perl. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ZERNOV, Nicholas. *The Russian Religious Renaissance of the Twentieth Century*, Londres: Darton, Longman, and Todd, 1963.