

2

Autor e ator de si mesmo

“Minha biografia está refletida na obra. Em medida profundíssima. (...) Todo autor é autobiográfico e eu o sou. O que acontece na minha obra são variações infinitas do que aconteceu na minha vida.”

Nelson Rodrigues

Ao tomarmos contato com o conjunto da obra Nelson Rodrigues, verificamos a existência de uma unidade que extrapola a divisão por gênero. Tanto no teatro, quanto nas crônicas, contos e folhetins, encontramos elementos de ligação que unem estes diferentes gêneros numa totalidade coesa.

A criação do adjetivo “rodriguelano” advém da dificuldade de incluir a sua obra em categorias pré-estabelecidas. Essa dificuldade também se apresenta quando nos deparamos com seus personagens, tipos peculiares que, a primeira vista, só encontram análogos no interior de seu universo fictício.

A sua recusa a se engajar em qualquer tipo de movimento coletivo, artístico ou político, retrata um autor que só assumia compromissos com a própria obra. Mesmo odiado por grande parte da crítica e do meio artístico, sendo acusado simultaneamente de subversivo e reacionário, ele nunca abandonou o seu repertório de obsessões e a postura individualista, revelando-se um dos casos mais completos de imaginação artística totalizadora.

Segundo a pesquisadora Maria Cristina Batalha, Nelson parece ser o escritor brasileiro mais preocupado com a construção de uma *persona*, que se manifesta tanto no artista quanto no homem, diluindo as fronteiras entre ficção e realidade. Sendo assim, o “Nelson autor” se funde com o “Nelson ator”, na criação de uma imagem mitológica cuidadosamente trabalhada. Entre as inúmeras obsessões de Nelson, talvez a mais manifesta seja eliminar a dicotomia entre o autor e o homem, construindo uma obra que extrapola os limites da criação formal.

Tomando como base o conceito de *persona* desenvolvido por Luiz da Costa Lima, optamos por centrar o presente capítulo na análise das estratégias de construção de uma *persona* ficcional adotadas por Nelson Rodrigues tanto em seus escritos literários e autobiográficos quanto na elaboração de sua figura pública. A opção de se apresentar ao público como uma figura singular e marcante é utilizada por Nelson como um poderoso princípio argumentativo, possibilitando a afirmação de seu talento autoral, que não faz concessões a doutrinas políticas e tendências artísticas, e da qualidade e originalidade de sua obra, que de fato não encontra similares na produção literária da época. Desse modo, acreditamos que a compreensão das estratégias de construção da *persona* ficcional deve servir como ponto de partida para as futuras reflexões acerca da elaboração do dialeto rodrigueano, dada a importância que a *persona* exerce no universo ficcional do autor.

Para entendermos como a *persona* se manifesta no discurso de Nelson Rodrigues é necessário, em primeiro lugar, analisarmos teoricamente o conceito de *persona*. No artigo *Pensando nos Trópicos* (ibid.), Luiz da Costa Lima define o termo *persona* como um conjunto de papéis cristalizados pelo contato social, que utilizamos como máscaras no nosso cotidiano, visando à construção de uma identidade frente à sociedade. Alguns desses papéis são socialmente impostos, outros criados pelo próprio indivíduo.

“Exercer um papel não é necessariamente uma forma de desonestidade. O elogio da autenticidade, na verdade, apenas confessa que continuamos guiados pela antiga dicotomia entre aparência e essência. Segundo ela, o desempenho de papéis seria uma forma de nos comprometermos com o teatro do mundo, em que aceitaríamos ser atores.” (ibid., 47).

Como observa Costa Lima, “a *persona* é sempre uma plástica argila, passível de desenhos até mesmo contraditórios”. (ibid., 46). Nesse ponto se estabelece a distinção terminológica entre *persona* e sujeito ficcional. *Persona* é o indivíduo enquanto pessoa, o nome de autor. Sujeito ficcional, por sua vez, é a voz que fala no texto, é a capacidade que a *persona* tem de tornar-se outra, desprendendo-se das conservas culturais. Sendo assim, o sujeito ficcional representa o desprendimento da *persona* e o mergulho na capacidade criadora do autor.

Na obra de Nelson Rodrigues as fronteiras entre *persona* e sujeito ficcional serão propositalmente diluídas, dificultando a distinção entre o homem e o autor.

Nelson, com sua reconhecida habilidade estilística, realiza esta fusão autor/homem através do uso de alguns recursos narrativos que observaremos nos parágrafos seguintes.

No livro *O Foco Narrativo* (1987), Lúcia Chiapini Leite apresenta o conceito de *autor implícito*, de autoria de Wayne Booth, para explicar a relação entre autor, narrador e as diversas vozes narrativas presentes na obra literária. Esse autor implícito, na visão de Costa Lima, representa a imagem do autor real criada pela escrita. A fala do autor implícito pode se manifestar no discurso dos personagens, sem que haja a necessidade de utilização do discurso direto. Tal recurso narrativo é conhecido como discurso indireto livre e foi bastante utilizado por romancistas do século XIX, dos quais se destaca Flaubert.

Na abertura do romance *O Casamento* (1994a), notamos a presença do *autor implícito* na descrição da Mercedes do protagonista Sabino: “Bom na Mercedes era a velocidade macia, quase imperceptível.” (ibid., 5). Ao nos depararmos com esta passagem, ficamos em dúvida se o comentário a respeito do carro é de Sabino ou do narrador. A princípio parece se tratar de um pensamento do personagem, entretanto, por motivos formais (o trecho não aparece entre aspas e tampouco é caracterizado textualmente como uma reflexão de Sabino), é mais provável que seja uma observação do narrador, que no decorrer do livro mescla habilidosamente o seu discurso ao dos personagens, de modo que se torna difícil distinguir onde começa a fala de um e termina a do outro.

Nos escritos de Nelson, o discurso do *autor implícito* será bastante utilizado e algumas vezes potencializado, cedendo lugar ao discurso do *autor onisciente intruso*. Esta tipologia, criada pelo teórico Norman Friedman, se caracteriza pela intrusão da voz do narrador de forma menos sutil do que a observada anteriormente.

Segundo Friedman, o *autor onisciente intruso* participa do texto mediante digressões que se intercalam às cenas, firmando-se, também, como um personagem, que participa da intriga como um observador irônico do enredo, dos diálogos, dos acidentes e das ações dos personagens.

Podemos notar a irrupção da voz do *autor onisciente intruso* em duas passagens do romance *Asfalto Selvagem* (1995a), nas quais distinguimos o discurso de Nelson por trás da fala do personagem Dr. Odorico. A primeira delas ocorre num diálogo à mesa de jantar na casa de Engraçadinha. Em determinado

momento, Odorico cita o escritor Otto Lara Resende, amigo de Nelson e personagem recorrente em suas crônicas¹. Vejamos o trecho:

“(dr. Odorico) — A Europa é uma ilusão! O Otto Lara...
 (...) O Otto Lara, um rapaz de Minas. — E repetia por extenso, como num cartão de visita: — Otto Lara Resende, que chegou da Europa, um dia destes. Rapaz inteligente, uma mentalidade! Mas o Otto acha que a Europa... — Parte o bife, espantado da própria voracidade. — O Otto tem muito espírito! Diz que a Europa é uma burrice aparelhada de museus.
 Parou para beber cerveja preta. Lambeu a espuma dos beiços:
 — Burrice aparelhada de museus, torres, o diabo. Ao passo que o Brasil é o analfabetismo genial! Vejam o achado do Otto: — o europeu é o burro, o jumento que tem, atrás de si, a Notre-Dame, o túmulo de Napoleão e nós...
 Pára, meio confuso. Ia dizer que o nosso jogador de sinuca, sem o penacho de nenhuma Revolução Francesa, era duma deslumbrante boçalidade criadora.” (ibid., 210).

As reflexões de Otto Lara sobre o continente europeu, presentes no comentário do personagem, posteriormente servirão de assunto a diversas crônicas e alguns capítulos das memórias de Nelson:

“Em plena Oslo, o Otto experimentou uma dilacerada nostalgia do subdesenvolvimento brasileiro. Revirava-se, insone, na cama, pensando no ponto de 100 réis, nos oitis do Boulevard (...) Tinha saudade até dos gatos vadios do Campo de Santana. Ainda por cima estava gripado. Só o brasileiro tem a desfaçatez de ir ao pólo gripado.
 Finalmente tomou o avião de volta. Desceu em Paris e achou Paris abominável. Passou, lá, uma tarde inteira, fazendo a seguinte e desesperadora constatação: — todo mundo usava o mesmo sapato. Fosse como fosse, descobriria que o desenvolvimento é burro. Ao passo que o subdesenvolvimento pode tentar um livre, desesperado, exclusivo projeto de vida. O desenvolvido para se realizar tem que ser o suicida.” (id., 1993, 237).

A obsessão de Nelson por Otto “contamina” diretamente o personagem Odorico, que, ao longo do romance, mencionará o escritor mineiro em inúmeras ocasiões, chegando até a visitá-lo numa divertida passagem, em que Otto é retratado como um sábio à moda antiga, perdido em meio a uma montanha de alfarrábios.

¹ O leitor mais familiarizado com a obra de Nelson sabe que Otto Lara Resende pode ser considerado mais uma das obsessões do repertório do autor, que chegou a batizar uma de suas peças com o nome do escritor mineiro (*Otto Lara Resende ou bonitinha mas ordinária*). Segundo o próprio Nelson, o enredo da peça seria baseado numa frase (de autoria duvidosa) de Otto: “O mineiro só é solidário no câncer”.

Na segunda passagem de *Asfalto Selvagem* selecionada como exemplo, flagramos o Dr. Odorico citando o acadêmico Alceu Amoroso Lima, outra figura bastante recorrente nos escritos de Nelson: “— O Tristão de Athayde². É um sábio católico, sujeito de bem, ouviu? De bem! Pois o Tristão disse que se tirassem do homem a Vida Eterna — o homem cairia de quatro, imediatamente! Foi mesmo Tristão que disse isso?” (ibid., 268).

A dúvida final (“Foi mesmo Tristão que disse isso?”) é colocada propositalmente, já que na verdade essa não é uma opinião de Tristão e sim do próprio Nelson, que desejava criticar o grupo de católicos progressistas, do qual Tristão fazia parte. Em sua visão, os católicos simpatizantes dos movimentos de esquerda como Alceu e D. Hélder Câmara³ preteriam os quase dois mil anos de tradição da Igreja Católica ao aderirem a um modismo ideológico totalmente incompatível com as bases desta doutrina. Nelson relacionava diretamente o socialismo a ateísmo, e por isso diametralmente oposto ao cristianismo, de modo que considerava inconcebível que um cristão se declarasse socialista. Assim, ao fazer concessões a uma doutrina declaradamente atea, qualquer cristão estaria a um passo da negação dos dogmas da Igreja, como a vida eterna ou a natureza divina de Cristo. Para Nelson, que considerava a dimensão mística como essencial à vida do ser humano, a negação dos dogmas religiosos representa a perdição do homem, o retorno ao estado de natureza.

Em entrevista cedida a Margarida Autran, Nelson assume que costumava se expressar com frequência nas falas de seus personagens:

² Pseudônimo de Alceu Amoroso Lima.

³ O ressentimento de Nelson com relação a Alceu Amoroso Lima decorre, em grande parte, da censura moral dirigida a algumas de suas peças. Alceu, que na década de 40 possuía opiniões políticas conservadoras, sendo simpatizante do movimento Integralista, considerava as peças de Nelson verdadeiros atentados à moral, “um caso de polícia”. Mais tarde, na década de 60, em decorrência do golpe militar, o acadêmico optou pela revisão de suas posições políticas, passando a se identificar com o pensamento das esquerdas. Essa “mudança de lado” foi habilmente explorada por Nelson, que acusava Alceu de ter se rendido à ideologia da moda.

No caso de D. Hélder, a ira de Nelson se originou de um desentendimento pessoal. Quando se apaixonou por Lúcia (sua segunda esposa) Nelson pediu a D. Hélder que intercedesse a seu favor perante a família da moça, que não via com bons olhos a sua relação com um homem muito mais velho, separado da primeira mulher, e com fama de “obsceno” perante a sociedade tradicional. D. Hélder prometeu que faria o possível para ajudá-lo, no entanto, acabou se omitindo e, conseqüentemente, causando raiva em Nelson. Esse motivo de ressentimento é abertamente assumido pelo autor na crônica “Aos sete anos desejei ser crucificado”, contida na coletânea *O Óbvio Ululante*.

“Bom, eu falo dos outros. Os meus personagens são os outros. Mas isso dito assim não é toda a verdade, porque toda a peça tem muito de autobiográfica. Pelo menos em certos detalhes, numa linguagem cifrada, em que o autor se manifesta e cujo sentido nem todos alcançam. Mas o autor realmente se põe muito na peça, os personagens assumem sua presença.” (id., In: *O Globo*, 1973, 2).

As opiniões de Otto Lara sobre a Europa e o desenvolvimento, descritas nos parágrafos anteriores, também são opiniões de Nelson, que em várias ocasiões afirmou as mesmas idéias que colocaria na boca do amigo, tais como “o europeu ou é um Paul Valéry ou é uma besta” ou “(...) a Suécia bate todos os recordes mundiais de suicídio. Lá, um dos passatempos mais amenos é estourar os miolos, atirar-se do Pão de Açúcar e beber formicida na Cascatinha. Não há povo mais triste, mais dilacerado, de uma solidão mais brutal.” (id., 2002, 160). Sobre o desenvolvimento, ele afirma: “(...) é angústia, é ódio, é tédio, é desespero, é frustração, é solidão.” (ibid., id.).

Nessas observações vemos surgir a faceta nacionalista e patriótica de Nelson Rodrigues, que tecia críticas mordazes aos brasileiros, principalmente os jovens, que só tinham olhos para a China, Cuba ou o Vietnã, ignorando o seu próprio país. Em outra ocasião, Nelson diz que o único lugar do mundo em que deseja ver suas peças encenadas é o Brasil. Esse patriotismo exacerbado é, certamente, um dos motivos que contribuem para o desprezo do autor por viagens:

“Eu tenho realmente essa fidelidade apaixonada ao lugar onde vivo, à paisagem na qual estou inserido. Tenho realmente uma fidelidade exagerada. E o meu horror das viagens está no seguinte: acho que o sujeito deixa, deixa de ser durante a viagem. Acho que a viagem é a mais empobrecedora, direi mesmo a mais burra das experiências humanas.” (id., In: *Veja Rio*, 1992, 17).

Analisando os exemplos anteriores, podemos observar como a *persona* de Nelson Rodrigues se manifesta, de forma sutil ou não, em praticamente todos os seus escritos. Sobre esse aspecto, comenta Batalha:

“A voz da **persona** (grifos da autora) do escritor Nelson Rodrigues torna-se evidente quando a própria tessitura do texto é negociada à frente do leitor, num processo de metalinguagem. Trata-se do fluxo da escritura que se desvenda à vista do leitor, revelando o seu próprio processo de elaboração, processo que pode ser tomado como exemplo de **persona** em estado puro. Os ecos da mesma voz podem aparecer sob diversas roupagens: por vezes, em **separado**, (...) outras vezes através do **discurso indireto livre**, onde as falas do narrador e do(s) personagem(s) se confundem; ou ainda **por trás do narrador**, sob o qual se abriga a *persona*” (1995, 30).

Atuando como um manipulador de fantoches, Nelson distribui o seu discurso na fala dos personagens, através de inúmeras repetições, que conferem um caráter cíclico aos seus textos. A rigidez mecânica exibida por alguns de seus personagens, capazes de exacerbar manias ou tolas idiossincrasias em obstinações e paroxismos, é primeiramente encarnada pelo próprio autor, em suas crônicas, entrevistas e depoimentos, no intento de construir uma imagem que será apresentada ao público. Assim, ele vai moldando o receptor para que este forme uma determinada imagem autoral.

Esta estratégia reforça a idéia de que a *persona* de Nelson Rodrigues exerce um papel fundamental em sua obra. Analisando por esse prisma, podemos concluir que no conjunto de sua produção sobressai a visão do memorialista, como afirma o próprio Nelson: “sou muito memorialista e mesmo quando não faço memórias, tenho sempre lembranças a intercalar” (Rodrigues, In: Correa, 1978, 10).

Numa entrevista concedida à TV Cultura, Nelson afirma que a chave para a leitura de sua obra está contida em suas memórias⁴ (*A menina sem estrela*), que considera o seu livro mais importante⁵. Portanto, o leitor que desejasse conhecer a fundo a sua obra devia começar pelas memórias. Com essa afirmação, ele induz o leitor a identificar na obra ficcional as experiências vivenciadas por ele na vida pessoal. Ao tomarmos contato com o livro, ficamos com a impressão de que praticamente todos os temas abordados em sua obra parecem ter alguma conexão com lembranças, fantasias ou experiência vividas.

Em passagens de suas memórias, Nelson nos relata, por exemplo, como surgiram suas obsessões com o adultério, a cegueira e a morte, associados à situações traumáticas vividas na infância. Num trecho, cujo tom oscila entre o cômico e o trágico, ele fala de sua fascinação infantil pela cegueira:

⁴ Ao mesmo tempo em que valoriza suas memórias, Nelson critica duramente as de Jean-Paul Sartre: “(...) uma das coisas mais vis que conheço é o que escreveu Jean-Paul Sartre sobre a própria infância. Seu livro *As palavras* é a cínica, a hedionda falsificação de um menino. Ou mais do que falsificação. É como se o adulto Sartre estuprasse o menino Jean-Paul, num terreno baldio.” (Rodrigues, 1993, 90-91).

⁵ As memórias de Nelson relatadas em *A menina sem estrela* não obedecem a qualquer tipo de ordem cronológica, como afirma o próprio autor já no primeiro capítulo: “(...) minhas lembranças não terão nenhuma ordem cronológica. Hoje posso falar do kaiser, amanhã do Otto Lara Resende, depois de amanhã do czar, domingo do Roberto Campos. (...) O que eu quero dizer é que estas são memórias do passado, do presente, do futuro e de várias alucinações.” (ibid., 11).

“E, de repente, uma certeza se cravou em mim: — eu ia ficar cego. Deus queria que eu ficasse cego. Era vontade de Deus. (...) Nunca mais me esqueci dos cegos e posso repetir, sem medo da ênfase: — nunca mais. Mas por que, meu Deus, por que pensava neles, dia e noite? Pode parecer uma fantasia de menino triste. E se disser que, já adulto, homem feito, a obsessão continuava intacta? Obsessões, sempre as tive. Mas essa nunca me abandonou. Aos trinta anos, 35, quarenta, eu sonhava com os cegos, e os via escorrendo do alto da treva.

Quando minha família já ia sair de Aldeia Campista para a Tijuca, aconteceu o seguinte: — um menino, que brincava muito comigo, apanhou um canário e picou com o alfinete os olhos do passarinho⁶. Eu me senti, eu, aquele canário de olhos furados. E me imaginei cego, em casa, vagando por entre mesas e cadeiras. Meninas, senhoras, visitas teriam pena de mim, amor por mim. Na rua, diriam: — “Naquela casa, mora um menino cego.” (id., 1993, 46).

Esse episódio da infância é descrito como um presságio para a futura tragédia da filha Daniela, a menina sem estrela, que nasceu cega. Tanto a tragédia hereditária como os presságios, elementos largamente utilizados no universo rodrigueano, nos remetem ao universo das tragédias gregas.

“Mas, quando mudamos para a Tijuca, já não estava tão certo se seria mesmo eu o cego. Podia ser minha mãe, ou um dos meus irmãos. Talvez Roberto. Milton, não, nem Mário.

(...) Muitos anos depois conheci Lúcia. Lembro-me de que, numa de nossas conversas, falei-lhe assim: — ‘Desde criança, tenho medo de ficar cego.

(...) Depois, a gravidez. Ah, quando eu soube que ela só podia ter filho com cesariana.

(...) ‘Se for menina o nome é Daniela’, disse Lúcia. Achei um nome doce e triste (gosto dos nomes tristes) de personagem de Emily Brontë. Uma noite, Lúcia foi internada, às pressas, na casa de saúde São José. Parto prematuro.

(...) Daniela nasceu e não queria respirar. (...) Dr. Cruz Lima, dr. Marcelo, Silva Borges lutaram corpo a corpo com a morte. Mudaram o sangue da garotinha. E ela sobreviveu.

(...) Dois meses depois, dr. Abreu Fialho passa na minha casa. Viu minha filha, fez todos os exames. Meia hora depois, descemos juntos. Ele estava de carro e eu ia para a TV Rio; ofereceu-se para levar-me ao posto 6. No caminho, foi muito delicado, teve muito tato. Sua compaixão era quase imperceptível. Mas disse tudo. Minha filha era cega.” (ibid., 46-48).

Em outro capítulo, Nelson afirma que sua compaixão pelas adúlteras remonta aos “sete anos casimirianos”. Até o mau-cheiro exalado pelo personagem Xavier, do romance *O Casamento*, possui uma relação com dados autobiográficos:

⁶ Em outra crônica, o menino não cega o passarinho, mas raspa a perna do animal. Essas séries de repetições com pequenas variações são muito comuns na obra de Nelson, o que lhe confere características minimalistas.

“(...) um dia, Roberto Marinho chama meu irmão, Mário Filho, e os dois conversam naquela varanda que dava para o Largo da Carioca. Roberto começa a falar de mim. Disse que eu precisava cuidar mais de mim mesmo. Falou do meu desleixo, do meu cabelo, da minha roupa. (...) E, por fim disse tudo: — ‘Ontem seu irmão estava cheirando mal.

(...) Através dos anos, e já trabalhando pelo sofrimento, transpus o episódio para o conto, o romance e ainda hei de remontá-lo no teatro. No meu livro *O Casamento*, há um Xavier que um amigo chama de lado e começa: — ‘Olha. Vou te dizer uma coisa. Mas promete que não fica zangado?’ O Xavier prometeu. E o outro continua: — ‘É o seguinte: — talvez porque você só use um terno (...), o fato é que...’. Suspense de uma pausa e a palavra definitiva: — ‘Você, às vezes, até cheira mal’. O Xavier põe no outro um olho de puro terror. Eis o que eu queria dizer: — esse pobre-diabo de um terno só sou eu.” (ibid., 119-120).

Desse modo, ele atribui às experiências marcantes de sua vida o ponto de partida para os temas centrais de sua obra ficcional, na qual seriam recriados, com pequenas variações ficcionais, episódios decisivos como o assassinato do irmão Roberto⁷.

A importância atribuída por Nelson à experiência individual, como única maneira de atingir a plenitude artística, contrasta com a aversão a qualquer espécie de coletividade. Assim, ele se apresenta ao público como uma figura de caráter predominantemente personalista, que encontra sua melhor representação na figura do líder, o “grande homem”⁸. Ao longo de sua obra, principalmente nas crônicas e entrevistas, ele fala de sua admiração por figuras de líderes carismáticos como Kennedy e De Gaulle, que representariam o oposto da multidão sem rosto.

Em algumas variações sobre o mesmo tema, ele fala do suicídio de Getúlio — “o último grande enterro do Brasil” — e do carisma de Vladimir Palmeira. Em crônica de meados de 68, o contraponto da solidão do líder versus a desumanidade da multidão “sem cara” é teatralmente desfiado para anunciar o advento da aura de Vladimir, durante a passeata dos “100 mil”: “Não sei, ninguém pode saber, qual será o destino desse rapaz. Mas sei que é esta coisa cada vez mais rara: — um homem”. (id., 1995b, 64).

⁷ Num capítulo de suas memórias, Nelson relata que o assassinato de Roberto serviu de inspiração para a cena do delírio homicida de Alaíde, presente no primeiro ato de *Vestido de Noiva*. Segundo o autor: “Era Roberto que morria outra vez, assassinado outra vez. E confesso: — o meu teatro não seria como é, nem eu seria como sou, se não tivesse sofrido na carne e na alma, se não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato de Roberto.” (ibid., 84).

⁸ Para criar a figura do “grande homem”, Nelson provavelmente se inspirou no “homem extraordinário” de Dostoiévski, apresentado no discurso do personagem Raskolnikóv em *Crime e Castigo*.

Por diversas ocasiões, ele reitera o seu desprezo pela ideologia de coletivização pregada pelos movimentos de esquerda, que teria contaminado praticamente todas as esferas da sociedade, desde a burguesia até o meio intelectual. A popularização das idéias marxistas entre os mais diferentes estratos da sociedade brasileira levou Nelson a cunhar expressões como “marxismo de galinheiro”, além de dar vida a personagens como o “padre de passeata” e o “jovem canalha”. De acordo com Batalha:

“Nas décadas de 50 e 60, a maioria das produções culturais se fez em torno de ‘movimentos’ e não no âmbito da esfera privada do artista, como, entre outros, a bossa nova, o cinema, o CPC da UNE, o teatro de Arena e o tropicalismo — este um pouco tardiamente, é verdade. Muitos deles eram movidos por uma ideologia de transformação do mundo, inspirados sobretudo no Marxismo, um dos chamados “grands récits” da Modernidade. É uma época em que, como assinala Renato Ortiz, cultura e política caminhavam juntas, nas suas realizações, bem como nos seus equívocos. Enquanto isso, Nelson critica, reiteradas vezes, a chamada “mensagem em teatro”, ao passo que o padre de *Toda nudez será castigada* emitirá um conceito caro a Nelson: ‘socialista, comunista, trotskista, tudo dá na mesma. Acredite: só o canalha precisa de ideologia que o justifique e o absolva’.” (1995, 54).

Tiago Leite Costa, em sua dissertação de mestrado, também comenta a respeito da hegemonia do pensamento de esquerda nos meios culturais:

“Apesar do golpe militar ter imposto intervenções violentas nos sindicatos, na zona rural, inquéritos nas universidades, censura na imprensa e meios de comunicação e artísticos em geral, a presença cultural da esquerda nunca parou de crescer, e pode-se dizer que era dominante em relação às tendências estéticas e intelectuais de direita. Dizia Roberto Schwarz, na época, que: ‘nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 1964 e 1969’.” (Costa, 2007, 29).

Em muitas de suas crônicas, Nelson critica duramente a politização do meio teatral, que caracteriza como o principal motivo da decadência do teatro brasileiro. Homogeneizados por um pensamento ideológico, atores e diretores estariam abrindo mão da identidade individual e colocando a arte em segundo plano, ao reduzirem-na a mero instrumento político. Satirizando essa tendência na crônica *O Antiteatro*, Nelson apresenta uma de suas “entrevistas imaginárias”, na qual a “entrevistada” é a atriz Cacilda Becker. O “fracasso” da entrevista é descrito em tom de humor:

“Às dez para meia-noite, estou eu no terreno baldio. Tomei todas as providências. Reuni os gafanhotos, sapos, corujas, caramujos e minhocas. Fui de um em, pedindo pelo amor de Deus: — ‘Modos, hem; modos!’ E, súbito, vem correndo um caramujo: — ‘Está chegando a passeata’. Pulo: — ‘Que passeata? Eu não chamei passeata nenhuma. Vou entrevistar a Cacilda Becker. Só a Cacilda e mais ninguém’. Mas era a estarrecedora verdade. Ao longe, empunhando archotes, vinha a passeata. E, no meio, hirta, sonâmbula, vestida de Ofélia, pude ver a minha entrevistada, Cacilda Becker.

Aterrado, esperei aquela massa ululante. Ouvia-se o coro: — ‘Par-ti-ci-pa-ção! Par-ti-ci-pa-ção!’ O Vozerio subia aos céus. (...) A quinze metros do local, o Vladimir Palmeira trepa na capota do próprio automóvel. Diz, forte: — ‘Classe Teatral’. Silêncio. E o Vladimir: — ‘Estamos cansados. Vamos sentar’. A docilidade foi total. A Classe sentou-se no asfalto, o Líder deixou passar cinco minutos; e comanda: — ‘Já descansamos. Vamos marchar!’. E todos marcharam os quinze metros que faltavam. Só então, dilacerado e confuso, dirijo-me a própria Cacilda: — ‘Escuta, houve um lamentável engano, um equívoco horrendo. Eu só convidei você, Cacilda!’ E a atriz: — ‘Eu não sou Cacilda. Sou a passeata!’ Lá estava Paulo Autran: — ‘Você, Paulo Autran, ao menos você, é Paulo Autran?’. Resposta: — ‘Sou uma assembléia!’. Ao lado, vi o Ferreira Gullar: — ‘Ferreira, diga, berre: — eu sou Ferreira Gullar!’ Retruca: — ‘Eu sou um abaixo-assinado! Sou uma comissão de intelectuais!’ Em seguida, puxou um isqueiro e incendiou um exemplar de *A luta corporal*. Vozes repetiam: — ‘Sou um comício! Sou um panfleto! Sou a Classe!’ Cada qual era ninguém. Olho aquelas caras. Todos tinham perdido a própria identidade. Recuo, apavorado. Uma coruja rola com ataque. (...) A cabra vadia veio sentar-se no meio e começou a chorar. As estrelas atiravam catálogos telefônicos sobre a passeata. Foi um caso sério.” (Rodrigues, 1995b, 159-160).

As “entrevistas imaginárias” representam um excelente exemplo das intenções de desmascarar as “opiniões de pose”⁹ das figuras da sociedade. Podemos defini-las como um recurso à moda dos antigos jornalistas, utilizado para arrancar confissões inusitadas de alguns personagens célebres. Segundo Nelson, a entrevista real é sempre uma farsa, “uma sucessão de poses e de máscaras” (id., 1997, 56), na qual o entrevistado jamais diz a verdade, optando pela posição confortável de repetir discursos prontos, de preferência com a terminologia da moda, para não correr riscos de ser mal recebido pela opinião pública. Já na “entrevista imaginária”, realizada à meia-noite num terreno baldio, sem a presença testemunhas comprometedoras, o entrevistado fala as “verdades” mais insuspeitas possíveis, de modo que “o leitor fica sabendo de tudo o que o entrevistado pensa, sente e não diz, nem a muque.” (ibid., id.).

⁹ “Não insinuarei nenhuma novidade se disser que o nosso cotidiano é uma sucessão de poses. O ser humano faz pose ao acordar, ao escovar os dentes, ao tomar café. E nunca se sabe se o nosso ódio, ou o nosso ódio, ou o nosso amor, ou o nosso altruísmo é ou não representado. (id., 1977, 189).

“Nossa vida é a soma de idéias feitas, de frases feitas, de sentimentos feitos, de atos feitos, de ódios feitos, de angústia feita.” (ibid., 153).

O recurso narrativo usado na elaboração das “entrevistas imaginárias” se aproxima bastante da técnica conhecida como *inversão carnavalesca*, empregada em larga escala nas novelas satíricas modernas, herdeiras de um gênero que remonta à antiguidade clássica: a sátira menipéia¹⁰. O auge da ação carnavalesca é representado pela *coroação bufa*, ritual que se verifica em todos os tipos de festejo carnavalesco, onde o antípoda do verdadeiro rei é coroado, e posteriormente destronado, inaugurando o mundo carnavalesco às avessas. Como observa Miikhail Bakhtin:

“A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança renovação, a alegre *relatividade* de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica). Na coroação já está a idéia do futuro destronamento; ela é ambivalente desde o começo. Coroa-se o antípoda do verdadeiro rei — o escravo ou o bobo, como que inaugurando-se e consagrando-se o mundo carnavalesco às avessas. Na cerimônia de coroação, todos os momentos do próprio ritual, os símbolos do poder que se entregam ao coroado e a roupa que ele veste tornam-se ambivalentes, adquirem o matiz de uma alegre relatividade, tornam-se quase acessórios (mas acessórios rituais); o valor simbólico desses elementos se torna biplanar (como símbolos reais do poder, ou seja, no mundo extracarnavalesco, eles são monoplanares, absolutos, pesados e monoliticamente sérios).” (2005, 125).

A partir das reflexões de Bakhtin, podemos concluir que as “entrevistas imaginárias” repetem praticamente todas as nuances dos rituais de “coroação bufa”. Nelas, o “entrevistado” é retirado de seu papel social e devidamente carnavalizado por Nelson, que o transmuta em bufão. Assim, liberto da máscara da “normalidade”, o rei-bufo pode desfrutar o seu momento de apoteose carnavalesca sob os olhares não-críticos da “cabra vadia” e do séquito de animaizinhos noturnos que a acompanham.

¹⁰ Gênero de narrativa humorística bastante difundida na Antiguidade. De acordo com Bakhtin: “A ‘sátira menipéia’ exerceu uma influência muito grande na literatura cristã antiga (do período antigo) e na literatura bizantina (e através desta, na escrita russa antiga). Em diferentes variantes e sob diversas denominações de gênero, ela continuou a desenvolver-se também nas épocas posteriores: na Idade Média, nas épocas do Renascimento e da Reforma e na Idade Moderna. (...) Esse gênero carnavalizado, extraordinariamente flexível e mutável como Proteu, capaz de penetrar em outros gêneros, teve uma importância enorme, até hoje ainda insuficientemente apreciada no desenvolvimento das literaturas européias. A ‘sátira menipéia’ tornou-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias. (...) a paródia é um elemento inseparável da ‘sátira menipéia’ e de todos os gêneros carnavalizados. Na Antiguidade, a paródia estava indissolivelmente ligada à cosmovisão carnavalesca. O parodiar é a criação do *duplo destronante*, do mesmo “mundo às avessas”.” (Bakhtin, 2005, 113-127).

A “entrevista imaginária” com o arcebispo D. Hélder Câmara exemplifica o recurso de *inversão carnavalesca* utilizado por Nelson, que desejava satirizar as tendências esquerdistas do “arzobispo de la revolución”. Ao adentrar o terreno baldio, o cândido Dom Hélder transforma-se imediatamente num sátiro mitológico¹¹. Observemos alguns trechos da entrevista:

“Faço a pergunta: — ‘Que notícias o senhor me dá da vida eterna?’. Riu: — ‘Rapaz! Não sou leitor do *Tico-Tico nem do Gibi*. Está-me achando com cara de vida eterna?’. No meu espanto, indago: — ‘E o senhor acredita em Deus? Pelo menos em Deus?’. O arcebispo abre os braços, num escândalo profundo: — ‘Nem o Alceu acredita em Deus. Traz o Alceu para o terreno baldio e pergunta’.

Ele continuava: — ‘O Alceu acha graça na vida eterna. A vida eterna nunca encheu a barriga de ninguém’. (...) Aquele que estava diante de mim nada tinha a ver com o suave, o melífluo, o pastoral D. Hélder da vida real. E disse mais: — ‘Vocês falam de santos, de anjos, de profetas, e outros bichos. Mas vem cá. E a fome no Nordeste? Vamos ao concreto. E a fome do Nordeste?’.

(...) D. Hélder estende a mão: — ‘Dá um dos teus mata-ratos’. Acendi-lhe o cigarro. D. Hélder não pára mais: — ‘Diga cá uma coisa, meu bom Nelson. Você já viu um santo, uma santa? Por exemplo: — Joana D’arc. Já viu nossa querida Joana D’arc baixar no Nordeste e dar uma bolacha a uma criança? As crianças lá morrem como ratas. E o que é que esse tal de São Francisco de Assis fez pelo Nordeste? Conversa, conversa!’.

Lanço outra isca: — ‘É verdade que o senhor vai para o Amazonas?’ Riu: — ‘Onde fica esse troço? Ó rapaz! Ainda nunca desconfiaste que a fome do Nordeste é o meu ganha-pão? E o Amazonas é terra de jacaré. Tenho cara de jacaré? (...) Indago: — ‘E o comunismo?’.

D. Hélder conta: — ‘Quando estive nos Estados Unidos, bolei um cartaz assim: O *arcebispo vermelho*! Era eu o arcebispo vermelho, eu!’.

Insinuei a dúvida: — ‘Mas esse negócio de comunismo é meio perigoso’. Nova risada: — ‘Perigosa é a direita. A direita é que não dá mais nada. O *arcebispo vermelho* fez um sucesso tremendo nos Estados Unidos’.

Pede outro cigarro. Fez novas confidências: — ‘Sou homem da minha época. Na Idade Média, eu era da vida eterna, do Sobrenatural. Fui um santo. É o que lhe digo: — cada época tem seus padrões. Benjamin Costallat, no seu tempo, era o Proust. O charleston já foi a grande moda. Pelo amor de Deus, não me falem da vida eterna, que é mais antiga, mais obsoleta do que o primeiro espartilho de Sarah Bernhardt. Hoje, a moda não é mais Benjamin Costallat, nem o charleston. Entende? É Guevara. O santo é Guevara. E acompanho a moda’.

Desfechei-lhe a pergunta final: — ‘E a Presidência da República’. D. Hélder respira fundo: — ‘Depende. A fome do nordeste é o barril de pólvora balcânico. Fome, mortalidade infantil, muita miséria e cada vez maior. Chegarei lá’. Era o fim da ‘entrevista imaginária’. Despedi-me assim: — ‘Até logo, presidente’. Respondeu: — ‘Obrigado, irmão’. E antes de partir fez a última declaração: — ‘Olha, as donas de casa têm uma simpatia para curar dor de barriguinha em criança. Acredito mais

¹¹ Em outra ocasião ele também pinta Alceu Amoroso como um sátiro, destacando os pés-de-cabra característicos desta figura mitológica que, segundo a sua cômica descrição, estariam parcialmente ocultos sob a toga do acadêmico.

na simpatia do que na ressurreição de Lázaro'. Disse isso e sumiu na treva.” (Rodrigues, 1995b, 50-52).

Nesse trecho, podemos identificar novamente a voz da *persona* de Nelson, que irrompe nas “declarações” de D. Hélder, através do uso de certas expressões e referências a figuras históricas, que costumamos observar em diversos de seus escritos, tais como “Benjamin Costallat”, “o primeiro espartilho de Sarah Bernhardt”, “Joana D’arc” e “o charleston”.

Apesar de crítico mordaz dos ideais revolucionários da esquerda, ele também reserva algumas alfinetadas às ações autoritárias perpetradas pelo regime militar, como a censura oficial e a tortura de presos políticos. Mesmo tendo apoiado o golpe militar de 1964, que considerava preferível a uma ditadura de esquerda¹², Nelson teve um romance censurado (*O Casamento*), em 1966, e sofreu intensamente com a prisão do filho Nelsinho, envolvido no movimento de guerrilha urbana MR-8. É bastante provável que tais fatos adversos tenham contribuído para o seu desencanto gradual com os governos militares. Além disso, o crescente endurecimento das ações do regime, no período pós-AI-5, certamente não era visto com bons olhos por Nelson, que sempre se definiu como um libertário.

¹² “As coisas estavam assim: ou você era a favor ou era comunista. Você tinha que tomar uma atitude. O pior de tudo que pode haver é realmente o comunismo. Se o Brasil caísse no domínio comunista, por 48 horas que fosse, eu estourava os miolos”. (Rodrigues, Apud. Vogt & Waldman, 1985, 68).

Comentando sobre esse aspecto, afirma Adriana Facina: “Para Nelson Rodrigues não havia diferença entre o socialismo como ideário político inspirado nos escritos de Marx e Engels e os regimes socialistas de países como a União Soviética, Cuba e China. Na sua concepção, esses regimes eram totalitários porque seguiam o marxismo. Portanto, o socialismo era, em sua essência, contrário à liberdade, e isso por dois motivos. Em primeiro lugar, por causa das práticas repressivas dos governos socialistas. Mas também, principalmente, porque o dramaturgo considerava que o socialismo era a vitória da coletividade sobre o individualismo, ou seja, das necessidades do coletivo sobre a liberdade individual. Parece contraditório o autor defender tal posição num contexto em que aqui havia uma ditadura militar, cujo aparato repressivo condenara ao silêncio, senão ao exílio e aos cárceres, boa parte daqueles que expressavam as suas críticas ao estado de coisas. Porém, é preciso lembrar que assim como Nelson, foram muitos os que se colocaram ao lado dos militares, julgando estar defendendo a liberdade diante de uma possível tomada de poder pelos comunistas. O anticomunismo, muitas vezes justificava a suspensão da normalidade democrática como se ela fosse um mal menor em meio ao perigo que uma revolução radical representava para certos setores da sociedade brasileira. Portanto, para Nelson, o socialismo impedia o trabalho intelectual por dois motivos: porque não permitia ao intelectual expressar livremente as idéias e também porque, sendo a criação artística e o trabalho intelectual atividades determinadas fundamentalmente pela individualidade do criador, elas eram sufocadas em nome das necessidades de se fazer propaganda política e do que se estabelecia como interesse coletivo.” (2004, 227-228).

Durante sua trajetória como cronista de costumes, Nelson criticou duramente certos atos arbitrários da ditadura, como o assassinato do estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto, cometido pelo tenente Alcindo Costa, comandante do Batalhão Motorizado da Polícia Militar, designado para reprimir o ato de protesto realizado, em Março de 1968, por um grupo de estudantes, que reivindicava melhores condições de funcionamento do restaurante Calabouço. O crime gerou comoção e protestos em todo o país, tendo ficado para a história como um dos momentos negros do regime militar.

Em suas opiniões, não havia qualquer diferença entre o terrorismo de esquerda e o de direita, já que ambos disseminavam igualmente o ódio e o terror. A prova histórica estava nas atrocidades cometidas pelos regimes de Hitler e Stalin, irmãos em perfídia apesar das “diferenças” ideológicas. Esse posicionamento será afirmado em diversas ocasiões, como podemos observar nos trechos a seguir:

“Perguntaram, outro dia, a um amigo meu: — ‘Você é de direita ou de esquerda?’. Ele calçou a brasa do cigarro no cinzeiro e respondeu: — ‘Não sou canalha’. Ninguém entendeu. Houve aquele suspense irrespirável. Nova pergunta: — ‘Como assim?’. E o meu amigo: — ‘O canalha joga em qualquer posição’. E não disse nem mais uma palavra. Mas, se bem o entendi, ele insinuou o seguinte: — só o canalha precisa de uma ideologia, que o justifique e o absolva.” (id., 1997, 85)

“Como são parecidos os radicais da esquerda e da direita! Dirá alguém que as intenções são dessemelhantes. Não. Mil vezes não. Um canalha é exatamente igual a outro canalha.” (ibid., id.).

Com relação à censura, podemos observar no primeiro capítulo de suas memórias uma crítica sutil ao ministro da Justiça, que proibira *O Casamento*, e relator da Constituição outorgada em 1967. Em tom de deboche, Nelson conta um episódio em que, devido a um “engano acústico”, ouvira um camelô anunciando a nova Constituição como a “nova Prostituição do Brasil”. Ao fim do relato, ele fecha o capítulo com a seguinte reflexão:

“Tomando meu leite, faço as minhas reflexões de leiteria. Sem querer, e por causa de um engano acústico, eu descobriria o seguinte, dois pontos: — o que nos falta é o que chamaria de “espanto político”. Aqui, as coisas espantosas deixaram de espantar.(...)”

(...) Se baixassem um decreto mandando a gente andar de quatro — qual seria a nossa reação? Nenhuma. Exatamente: — ‘Por que andar de quatro?’. Muito pelo contrário. Cada um de nós trataria de espichar as orelhas, de alongar a cauda e

ferrar o sapato. No primeiro desfile cívico, o brasileiro estaria trotando na Presidente Vargas, solidamente montado por um Dragão de Pedro Américo. E seria lindo toda uma nação a modular sentidos relinchos e a escoucear em todas as direções.” (id.,1993, 13-14).

Em entrevista ao jornal *Última hora*, ele reitera novamente o seu repúdio aos atos de censura, deixando vir à tona sua faceta libertária:

“UH – Qual a sua opinião sobre a censura prévia a livros e a periódicos?

NR – O que eu acho da censura prévia é o que pode achar um autor que sofreu, na sua vida teatral e na sua vida literária oito interdições. Eu não poderia estar a favor da censura. Sou absolutamente contra a censura que se possa fazer contra livros, contra a imprensa e contra a liberdade de pensamento. A obra de arte é rigorosamente intocável.

(...) UH – Se seus livros fossem publicados hoje, eles passariam pela Censura?

NR – Eu sofri, recentemente, uma interdição com o meu romance *O Casamento*. Tive, também, várias peças interditadas. Agora, se esta portaria for levada a rigor, é claro que ninguém aceitará. Não haverá uma obra de arte que fique de pé. Que sobreviva. Sempre se poderá dizer que uma peça, um conto, uma reportagem atenta contra os bons costumes. A propósito de um personagem que, por exemplo, chega, pula um muro e rouba galinhas, o censor certamente dirá que o autor está induzindo o público aos maus costumes e ao mau comportamento. Mas a obra de arte está absolutamente acima de qualquer censura e por isso não pode ser censurado. Um Goethe, um Shakespeare, teria de ser julgado por outro Goethe e por outro Shakespeare. E é evidente que nenhum intelectual se presta ao papel de censor. Eu já tive uma experiência pessoal bem amarga. E por isso, sou absolutamente contra a Censura, e não a aceito de ninguém. Nem de Jesus Cristo.

UH – Como você se sentiria, se tivesse sua coluna censurada?

NR - A minha coluna só seria censurada num país socialista. Minha coluna atual nunca teve censura de ninguém. Se algum dia, eu tivesse que a submeter à censura prévia, é evidente que não a escreveria.

UH – Você entregaria um livro pra sofrer a censura prévia?

NR – Não entregaria, e possivelmente não mais escreveria. Se esta censura for realmente praticada com todo o rigor, o romance e o teatro serão impraticáveis. Para que você iria escrever? Para ser julgado pelo prontidão da delegacia?

UH – Você não acha que este ato, ao invés de combater, ajuda a subversão?

NR – Nós temos um anticomunismo muito curioso. De vez em quando ele se assemelha profundamente ao comunismo. Em nenhum país do Ocidente tem censura prévia. Isto só é feito nos países comunistas, onde o sujeito não, não dá um suspiro, sem que esse suspiro seja previamente censurado. Se nós temos horror dessa violência, dessa degradação da inteligência que se observa nos países comunistas, então não podemos fazer isso. Não podemos imitar o estado comunista. Nosso anticomunismo precisa tomar sérios cuidados para não repetir, para não

imitar esta hedionda perseguição à inteligência.” (id., apud. Oiticica, 1998, 284-286).

A revolta com os atos da censura, levou o autor a participar (quem diria?) de um ato de protesto realizado pela classe teatral em Fevereiro de 68, nas escadarias do Teatro Municipal, contra a censura de peças de Tennessee Williams, Roy Jones e Jorge de Andrade e a suspensão da atriz Maria Fernanda e do produtor teatral Oscar Araripe.

Em outro momento, na crônica *Os Centauros*, Nelson faz grandes elogios à apresentação de Caetano Veloso no Festival da Canção. Certamente motivado pela proibição de seu romance, ele festeja a crítica de Caetano à censura, contida na música *É proibido proibir*¹³. As vaias com que o cantor foi recebido pela platéia, que torcia pela canção de Geraldo Vandré, *Para não dizer que não falei de flores*, são caracterizadas pelo autor como “a obtusidade do poder jovem”, que por fanatismo era capaz de vaiar uma música que tecia críticas ao sistema a que eles próprios se opunham¹⁴. Tendo passado por situação semelhante no passado, Nelson provavelmente se identificava com a situação vivenciada por Caetano¹⁵ e

¹³ É curioso observar que o título da canção elogiada por Nelson copiava o *slogan* dos estudantes franceses nos protestos de Maio de 1968, que em muitas ocasiões foi alvo das mais ferinas críticas do autor, que afirmava ser a frase uma celebração à permissividade em voga na sociedade da época. Tal constatação prova que algumas opiniões de Nelson podiam variar, dependendo das circunstâncias.

¹⁴ A música *Sabiá*, de Chico Buarque e Antonio Carlos Jobim, que se sagrou vencedora do Festival naquele ano, foi igualmente vaiada pelo público. A obstinação com que os jovens torciam por Geraldo Vandré, aliada à revolta em decorrência de sua derrota, parece ter-lhes tapado os ouvidos para o conteúdo político da letra de Chico Buarque, que fazia menção aos exilados. Assim, à sua maneira, *Sabiá* também era uma canção de protesto, mesmo não objetivando uma mensagem política tão explícita quanto a que observamos em *Para não dizer que não falei de flores*, cuja letra conclamava o povo brasileiro à revolução armada.

¹⁵ De certa forma, as idéias do movimento Tropicalista, do qual faziam parte Caetano, se aproximam das de Nelson, como observa Tiago Leite Costa, “na medida em que criticavam as propostas sistemáticas e pedagógicas da esquerda tradicional e da arte engajada ao estilo CPC”. (Costa, 2007, 30). Baseando-se nos argumentos do próprio Caetano, ele prossegue em sua reflexão: “Assim como o Cinema novo, a Tropicália, também buscou uma alternativa à arte engajada e nacionalista no estilo CPC. Vários foram os embates entre as propostas da parcela musical do movimento (Gilberto Gil, Caetano Veloso, Mutantes, Tom Zé) e o ambiente artístico altamente politizado, em que a música popular funcionava como espaço de discussão e decisões de questões nacionais. E por mais que se identificassem com esse cenário musical no que diz respeito a repulsa a ditadura militar, algumas obras estavam sempre sendo criticadas como arte conciliadora em relação aos interesses comercialistas das multinacionais.

Desse modo, quando se dá o encontro deste movimento com o pensamento antropofágico dos modernistas da primeira geração, o tropicalismo se define estruturalmente como à margem das reivindicações da esquerda militante. Segundo Caetano Veloso, o encontro com as idéias de Oswald de Andrade: ‘convidavam a repensar tudo o que eu sabia sobre literatura brasileira, sobre poesia brasileira, sobre arte brasileira, sobre o Brasil em geral, sobre arte, poesia e literatura em geral’.

admirava a coragem do cantor ao proferir, entre vaias, um discurso inflamado contra a platéia, situação que simboliza o confronto do indivíduo contra a multidão. Observemos alguns fragmentos do texto:

“(…) vejamos o sr. Caetano Veloso. A vaia selvagem com que o receberam já me deu uma certa náusea de ser brasileiro. (...) E foi uma monstruosa vaia. (...) era um concorrente que vinha ali cantar; simplesmente cantar. Mas os jovens centauros não deixaram. Na minha casa, lembrei-me de uma velha solenidade nazista: — a queima de livros. Imaginei que, a qualquer momento, a *guarda vermelha* ia subir ao palco para queimar o próprio Caetano Veloso. Não me admiraria nada que, no futuro, os nossos jovens socialistas queimem poetas no meio da rua.

Mas estou fazendo aqui uma defesa inútil de Caetano Veloso. Ninguém reage melhor do que ele mesmo. Quis cantar e esmagaram seu canto. A massa coral repetia, em furiosa cadência, uma obscenidade espantosa. Era o massacre de um artista, um desesperado artista que se propunha a cantar o “É proibido proibir”. A canção era a flor que o nosso Vandrê quer expulsar do seu horrendo paraíso socialista. Já nenhum telespectador suportava mais a humilhação, que se transferia para as casas. (E a jovem massa insistia no refrão torpe.) Súbito, os brios de Caetano Veloso se eriçaram mais que as cerdas bravas do javali.

Ele começou a falar. Era um contra 1500. (...) E disse as verdades que estavam mudas, sim, as verdades que precisavam ser ditas — urgentes, inadiáveis e santas verdades. Ainda bem que milhões de telespectadores as ouviram.

Se bem me lembro, eis as suas palavras: — ‘É isso a juventude? E vocês são políticos? Querem o poder! Vocês não nada, não entendem nada! Analfabetos em política e arte! Se entendem de política como entendem de música, desgraçado Brasil!’. (...) Houve um momento em que Caetano Veloso comparou, e com exemplar justiça, as duas vergonhas: — a vaia obscena e a invasão do Teatro Ruth Escobar. Naquela ocasião, depois do espetáculo *Roda viva*, uns quarenta bandidos espancaram o elenco. Havia uma atriz grávida que gritou: — ‘Estou grávida!’. Levou um chute na barriga. Foi pisada como um flor do nosso Vandrê. E dizia Caetano Veloso: — ‘Vocês não são melhores! São iguaizinhos!’.

(...) No teipe de sábado tivemos, pela fúria de Caetano Veloso, um momento da consciência brasileira. E vimos como a sua implacável lucidez acuou e bateu a ‘jovem obtusidade’.” (id., 1995b, 242-243).

O exemplo analisado acima nos dá uma prova bastante consistente a respeito das habilidades de Nelson como polemista. Fazendo uso de seu imenso talento na arte da retórica, ele acerta dois alvos com apenas um tiro. Assim, a apresentação de Caetano é tomada como pretexto para um ataque simultâneo à censura e ao “poder jovem”.

‘A idéia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos comendo os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva. Claro que passamos a aplicá-la com largueza e intensidade, mas não sem cuidado, e eu procurei, a cada passo, repensar os termos em que a adotamos’.” (ibid., 31-32).

Essa faceta de polemista também será exercida com maestria na crônica *O Velho*, em que critica mais uma vez a “pose” marxista dos grã-finos. Vez por outra, Nelson afirmava que o marxismo de certas figuras da sociedade era, na realidade, uma ideologia de fachada, já que a grande maioria das pessoas que se confessavam admiradores convictos de Marx nunca tinham lido sequer uma linha do autor de *O Capital*. Partindo desse raciocínio, ele arma uma arapuca para flagrar os falsos marxistas. Observemos como ele monta sua estratégia retórica (a citação é bastante extensa, mas vale a pena pela genialidade):

“Em recente confissão, contei a minha visita a uma grã-fina que, de três em três meses, é capa de *Manchete*. (...) lá passei umas cinco horas. E, até o fim da noite, só se ouviu um nome e só se falou de uma figura: — Marx. Tudo era marxista. O mordomo de casaca devia ser outro marxista. Idem, os garçons dos salgadinhos, uísque e champanhe. E Marx não era apenas Marx. Não. De um momento para outro, passou a ser ‘o velho’. Damas e cavalheiros diziam ‘o velho’ com uma salivação intensa.

Foi quando, a folhas tantas, alguém lembrou que ‘o velho’ era dado a furúnculos. Houve um frêmito de volúpia geral e inconfessável. Parece meio difícil emprestar-se qualquer transcendência a uma furunculose. Pois bem. Havia, ali, um tal clima marxista que os furúnculos do ‘velho’ pareciam mais resplandecentes do que as chagas de Cristo. Os decotes palpitarão. Os cílios postiços tremerão. Havia como que uma voluptuosidade difusa, volatilizada, atmosférica. E, de repente, Marx deixava de ser o profeta, o gênio, o santo. Parecia mais um fauno de tapete, torpe e senil. Ao passo que as damas presentes seriam ninfas também de tapete.

Por aí se vê que uma simples furunculose pode deflagrar um misterioso surto erótico. Saí de lá às quatro da manhã e sem me despedir. Não foi incivilidade, absolutamente. É que eu reincidia na mesma confusão visual. Como reconhecer a anfitriã, se todas as presentes eram iguaizinhas umas às outras? Vim para casa e pensava em tudo que vira e ouvira no sarau grã-fino.

Eis o que eu pensava: — ‘Como a nossa alta burguesia é marxista!’. E não só a alta burguesia. Por toda a parte, só esbarramos, só tropeçamos em marxistas. Um turista que por aqui passasse havia de anotar no seu caderninho: — ‘O Brasil tem 80 milhões de marxistas’. Hoje, o não-marxista sente-se marginalizado, uma espécie de leproso político, ideológico, cultural etc. etc. Só um herói, ou um santo, ou um louco, ousaria confessar, publicamente: — ‘Meus senhores e minhas senhoras, eu não sou marxista, nunca fui marxista. E mais: — considero os marxistas de minhas relações uns débeis mentais de babar na gravata’.

Mas contei o episódio da furunculose para concluir: — como nós conhecemos Marx! E o conhecemos na sua intimidade mais doméstica, prosaica e profunda. Somos autoridades em seus furúnculos. Do mesmo modo, estaremos informadíssimos sobre as suas tosses, bronquites, asma, aerofagias etc. etc. Resta apenas uma pergunta: — e teremos a mesma intimidade com os seus escritos? Aqui se insinua a minha primeira dúvida.

Senão, vejamos. Há três ou quatro dias, fui eu a um sarau político. Lá, como no grã-finismo, o marxismo reinava. Cheguei disposto às provocações mais sórdidas. Meus bolsos estavam entupidos de notas. Reuni a fina flor da ‘festiva’ e comecei: — ‘Venham ouvir umas piadas bacanérrimas. Ouçam, ouçam!’. E, de repente, tornei-me extrovertido, plástico, histrionico, como um camelô da rua Santa Luzia. Promovia idéias como quem vende laranjas, canetas-tinteiro, pentes, isqueiros,

calicidas.

Logo juntou gente. E comecei a ler frases de recente leitura: — ‘O imperialismo é a tarefa dos povos dominantes — Alemanha, França, Inglaterra, Estados Unidos’. Estes últimos ‘eram o país mais progressista do mundo’. ‘Contra o imperialismo russo, a salvação é o imperialismo britânico.’ Outra: — ‘O defeito dos ingleses é que não são bastante imperialistas’. Quanto à história, ‘avança de leste para oeste’. O colonialismo é progressista porque os povos domináveis e colonizáveis só têm para dar ‘a estupidez primitiva’. O budismo é ‘o culto bestial da natureza’.

E que dizer da China? É uma ‘civilização que apodrece’. Por outro lado, a vitória dos Estados Unidos sobre o México, em 1848, foi uma felicidade para o próprio México. Dizia o autor, que eu citava: — ‘Presenciamos a conquista do México e regozijamo-nos porque este país, fechado em si mesmo, dilacerado por guerras civis e negando-se a toda evolução, seja precipitado violentamente no movimento histórico. No seu próprio interesse, terá que suportar a tutela que, desde este momento, os Estados Unidos exercerão sobre ele’.

Por outro lado, é maravilhosa a sujeição da Índia à Inglaterra. ‘A Alemanha é um povo superior e os latinos e os eslavos, mera gentilha’. Ainda sobre os eslavos: — ‘Povos piolhentos, estes dos Bálcãs, povos de bandidos’. Os búlgaros, em especial, são ‘um povo de suínos’ que ‘melhor estariam sob o domínio turco’. Em suma: todos esses povos eslavos são ‘povos anões’, ‘escórias de uma civilização milenar’. Mais ainda: — ‘A expansão russa para o Ocidente é a expansão da barbárie’ etc. etc.

Durante duas horas li para a ‘festiva’. Por fim, embolsei as notas e, arquejante, falei: — ‘Vocês ouviram. O autor ou autores citados já morreram. Quero saber se teriam coragem de cuspir na cova de quem escreveu tudo isso?’. E outra pergunta: — ‘Quem pensa assim, e escreve assim, é um canalha? Respondam’. Em fulminante resposta, todos disseram: — ‘É um canalha!’. Ainda os adverti: — ‘Calma, calma. São dois os autores! Vocês têm certeza de que são dois canalhas? E canalhas abjetos?’. Não houve uma única e escassa dúvida. Os marxistas ali presentes juraram que os dois autores eram ‘canalhas’ e abjetos. E, então, só então, alcei a fronte e anunciei: — ‘Agora ouçam os nomes dos canalhas’. Pausa e disse: — ‘Marx e Engels’. Fez-se na sala um silêncio ensurdecedor. Repeti: ‘Marx e Engels’, os dois pulhas, segundo vocês’.

Tudo aquilo estava em *Marx et la politique internationale*, por Kostas Papaloanou etc. etc. Os dois, Marx e Engels, eram paladinos fanáticos do imperialismo, do colonialismo, admiradores dos ianques, russófobos. Disseram mais: — ‘A revolução proletária acarretará um implacável terrorismo até o extermínio de todos esses povos eslavos’.

Os marxistas que me ouviam eram poetas, romancistas, sociólogos, ensaístas. Intelectuais da mais alta qualidade. E entendiam tanto de Marx quanto de um texto chinês de cabeça para baixo. Eis a verdade: somos analfabetos em Marx, dolorosamente analfabetos em Marx.” (id., 1995b, 75-78).

Em seu *Tratado de Dialética Erística* (1997), o filósofo Arthur Schopenhauer expõe uma série de estratégias de argumentação habitualmente utilizados em debates intelectuais. A finalidade de Schopenhauer, como ele próprio admite, não é a de ensinar ao leitor um método sólido de argumentação, o que seria impossível por depender exclusivamente da capacidade de raciocínio individual, mas uma série de “atalhos dialéticos” que facilitam a vitória num

debate intelectual. No exemplo citado acima, Nelson aplica um dos “atalhos” descritos pelo filósofo: o uso de pré-silogismos na argumentação. Discorrendo acerca desta técnica, afirma Schopenhauer: “Se queremos chegar a uma certa conclusão, devemos evitar que esta seja prevista, e atuar de modo que o adversário, sem percebê-lo, admita as premissas uma de cada vez (...).” (id., 134-135).

Esta técnica, das mais requintadas e complexas, visa manipular o adversário, fazendo com que este aceite uma série de premissas parciais e, assim, seja levado à conclusão desejada pelo manipulador. O que torna esta técnica ainda mais eficiente é que o adversário acredita estar chegando à conclusão por livre raciocínio.

Aproveitando-se da ignorância dos adversários com relação aos escritos de Marx, Nelson seleciona, habilmente, uma série de passagens aleatórias da obra do pensador alemão e as cita em público, omitindo a fonte, para, no fim, obter dos adversários a conclusão ambicionada por ele, a de que o autor festejado como um santo é na verdade um canalha. De quebra, ele ainda prova o desconhecimento dos “marxistas” na matéria que devia ser-lhes tão familiar: a obra de Marx.

A discussão acerca da “furunculose” de Marx é utilizada propositalmente, visando fortalecer a teoria de que os integrantes da “festiva” tinham muito pouco conhecimento da obra do pensador, de forma que lhes restava apenas a opção de conversar sobre detalhes prosaicos de sua biografia.

Nesse contexto de “emburrecimento coletivo”, descrito como “a revolução dos idiotas”, Nelson cria a atmosfera perfeita para afirmar o seu gênio criador, retratando-se como um autor solitário e incompreendido. A obsessão pelo tema da solidão “do grande homem”, revela o motivo do fascínio que a peça *O Inimigo do Povo*, de Ibsen, exercia sobre Nelson. Numa de suas crônicas, ele enaltece o tratamento dado pelo dramaturgo ao tema da solidão existencial que se encerra no ato de viver:

“A mais bela peça de Ibsen é *O inimigo do povo*. Como se sabe, os textos dramáticos se dividem em dois grupos: — “interessantes e vitais”. Ouso dizer que *O inimigo do povo* é vital. A peça esta cheia de grandes momentos da vida. Vou procurar resumi-la. É a história de um homem que diz a verdade. Pura, santa e imaculada verdade. Mas era uma verdade maldita porque contrariava interesses criados, idéias feitas, egoísmos estabelecidos. O homem tinha razão. Mas como tolerar quem ameaçava a fonte de renda de toda uma população? E, porque estava

com a razão e dizia a verdade, o médico passou a ser o “Inimigo do Povo”. Foi quase exterminado fisicamente.

Um dia, o povo, em ululante unanimidade, foi apedrejar sua casa. E, então, esse homem, quase assassinado por uma cidade, vira-se para uma mulher e para os filhos. Não tem medo e pelo contrário: — a alegria sobe de suas entranhas como uma irradiação de profundezas: — “Eu sou feliz, sou forte, eu sou grande!”. A família não entende nada e ele parece ter perdido a razão. Mas explica, beijando a mulher, beijando os filhos: — “O homem feliz, o homem forte, o grande homem — É O QUE ESTÁ MAIS SÓ”. O texto acaba assim.” (Rodrigues, 2002, 154).

Tal apreço pela solidão, que considerava imprescindível à criação artística, levou Nelson a se confessar um admirador do que chamava “a torre de marfim” de Guimarães Rosa. O confinamento criativo do escritor mineiro, que colocava sua obra acima de qualquer aspiração mundana, é enaltecido como a expressão mais pura de sua genialidade.

“Daí por que não posso ver, hoje, o Guimarães Rosa, sem uma sensação de deslumbramento. Durante anos, pratiquei a solidão com certo pânico e certa vergonha. E eis que vem o autor de *Sagarana* e ergue a sua torre de marfim, assim como um cigano põe a sua barraca. Nada existe: — só a sua obra. Estão brigando no Vietnã? Pois o nosso Rosa escreve. Há a guerra nuclear, o fim do mundo? Guimarães Rosa funda outro idioma. A torre de marfim fez dele o maior artista do século.” (id., 1993, 218).

“Foi o menos político dos nossos autores e, repito, foi o mais autor de nossos autores. Era só autor, era só escritor, era só estilista. Nunca o vimos carregando facho ou pichando muros com vivas a Cuba. (Se tivesse de pichar, daria vivas ao Brasil, aos Tenentes do Diabo, a Magé, à Praça Sete, ao Flamengo). Uma vez, o velho Rosa almoçou com Antonio Callado e Otto Lara Resende. O autor do *Grande sertão* passou duas horas pedindo ao Callado, pelo amor de Deus: — ‘Faça literatura! romance! teatro!’ No Brasil, é preciso pedir ao romancista para fazer romance, ao poeta para fazer versos. Guimarães Rosa foi apenas o santo da frase. A frase estava acima de tudo. E porque não existiu politicamente, pôde levantar o seu monumento estilístico.” (id., 2007, 314).

O aspecto curioso dessas declarações consiste no fato de que Nelson, vez por outra, também tece algumas críticas à obra de Rosa, tendo chegado a taxá-la de “pirâmide de confeitaria”. Em outro momento, ele ataca “a cegueira” do escritor com relação ao “cio nacional”, lamentando a ausência de situações eróticas em suas obras. Essa alternância de posições a respeito de inúmeras figuras públicas é bastante comum nos escritos de Nelson, que, como legítimo polemista, elogiava ou criticava de acordo com as suas conveniências de momento, uma prática que já observamos anteriormente. Nesse caso, sua intenção era a de opor a imagem do gênio solitário à do intelectual engajado. Assim, ele toma o exemplo

de Guimarães Rosa para fortalecer sua opinião, embora certos aspectos da obra do escritor pudessem lhe desagradar.

Analisando a imagem autoral criada pela *persona* rodrigueana, podemos concluir que esta vai se revelar fortemente marcada pela contradição. A opção em elaborar certas opiniões paradoxais está intimamente relacionada ao caráter polêmico de sua obra, tendo em vista que o polemista se apóia no paradoxo¹⁶ como uma de suas principais formas de expressão, visando inverter expectativas e afirmar o inesperado.

Notamos esta postura paradoxal nas declarações de Nelson a respeito de seu talento criativo. Se em alguns momentos ele se declara um gênio puramente intuitivo¹⁷, em outros afirma que passou grande parte de sua infância e adolescência debruçado sobre livros. Como prova de seu grande cabedal de leituras, basta observarmos algumas de suas crônicas e entrevistas, para nos depararmos com diversas referências a autores canônicos, como Shakespeare, Goethe, Dante, Dostoiévski, Aristóteles, entre muitos outros.

Esse mito do “gênio intuitivo”, que o próprio Nelson sempre se esforçou em lapidar, surge como mais uma das facetas de sua *persona*. Ao adotar, em diversos momentos, a postura de sábio popular, ele se afirma como um gênio em “estado bruto” e, ao mesmo tempo, empreende um ataque impiedoso contra a postura de erudição de grande parte da intelectualidade brasileira, que sempre desprezou as opiniões da massa inculta. Vale lembrar que muitos desses “eruditos” foram, no passado, críticos ferrenhos de sua obra dramaturgica, taxada de “obscena” e “imoral” por diversas “sumidades” do meio intelectual. Dessa maneira, enquanto grande parte da intelectualidade permanecia trancafiada em seu próprio eruditismo, ou engajada em projetos de viés político, Nelson não hesitava em aparecer na resenha de futebol da TV Rio ou no programa *Noite de Gala*, da TV Globo, com sua cabrinha a tira-colo. Em suas crônicas, memórias e entrevistas,

¹⁶ A figura de linguagem que expressa o paradoxo é o oxímoro. Na obra de Nelson, a utilização desta figura pode ser constatada em diversos momentos, tanto no âmbito da palavra (santos canalhas), como da oração (“a solidão nasce da convivência humana”).

¹⁷ De acordo com a tipologia jungiana, o perfil que Nelson traça, em diversos momentos, a respeito de si casa perfeitamente com o arquétipo do intuitivo: “O aprofundamento da intuição leva naturalmente o indivíduo a um grande afastamento da realidade palpável, de modo a tornar-se completo enigma até para as pessoas mais chegadas. Se for artista, apresentará na sua arte coisas extraordinárias, estranhas ao mundo, reluzentes em todas as cores, ao mesmo tempo importantes e banais, belas e grotescas, sublimes e ridículas.” (Jung, 1991, 378).

sobram ataques a nomes reconhecidos do meio artístico e intelectual, como o poeta Ferreira Gullar (“ex-grande poeta”), o compositor Geraldo Vandré (“revolucionário de festival”), o filósofo Jean-Paul Sartre (“impotente do sentimento”), o dramaturgo Bertolt Brecht (“falso grande dramaturgo”), e seus dois grandes xodós: o arcebispo Dom Hélder Câmara (“santo de TV”) e o acadêmico Alceu Amoroso Lima, o “Dr. Alceu” (“indigente de Cristo”).

Nos momentos em que prevalecem a auto-imagem do gênio intuitivo, observamos um Nelson que gostava de se exhibir como uma espécie de predestinado, reforçando a construção de sua *persona* mítica. Como exemplo dessa faceta, podemos destacar algumas passagens nas quais ele insinua que seu gênio criador o acompanhava desde a infância:

“Se me perguntarem quando é que comecei a ser Nelson Rodrigues, eu diria que foi na escola Prudente de Moraes, na Tijuca. Eu estava, se não me engano no quarto ano primário. A escola era perto do Hospital Evangélico. E, um dia, houve, na aula, um concurso de composições. (...) Minha composição era todo um gesto de amor desesperado. Eu escrevia para a professora, isto é, para o ser amado. E me lembro que começava assim: — a madrugada raiava sanguínea e fresca”¹⁸. (ibid., 142).

“A rigor, meu primeiro texto foi escrito na Escola Prudente de Moraes, aos 7 anos de idade. Nessa época, sou considerado gênio por alguns, um tarado em potencial pelas professoras, e um maluco pelas alunas. A professora resolveu que não íamos escrever nada sobre estampas de vaca e pintinhos. Que podíamos fazer uma história de nossa cabeça, para ver quem era melhor. Ganhamos eu e um outro garoto que escreveu sobre um rajá montado em seu elefante favorito. Eu escrevi um texto que já me definia, um texto sobre o adultério. Minha primeira *A Vida como ela é*. (...) Um sujeito que entra em casa inesperadamente, abre o quarto e vê a mulher nua e um vulto pulando pela janela e desaparecendo na noite. O cara puxou a faca e matou a mulher” (id., apud. Vogt & Waldman, 1985, 12).

Em outra ocasião, rebatendo as críticas do cartunista Jaguar, que em certa ocasião o comparara a Hitler, ele afirma: “Ora, daqui a mil anos eu vou ser falado, enquanto nenhum verme vai-se lembrar do Jaguar. Se tenho deméritos, devo ter a eternidade deles” (id., 1981, 134).

Nessa mesma entrevista, Nelson afirma que conhecia muito pouco de teatro quando escreveu *Vestido de Noiva*:

“... hoje eu acho formidável e gozo pra burro ao dizer que até escrever *Vestido de Noiva* eu só tinha lido uma peça. Não digo visto. Eu tinha visto, na minha infância,

¹⁸ A frase (A madrugada...) é um plágio do verso de abertura do soneto *As Pombas*, de Raimundo Correia.

a Alda Garrido em *Cala a Boca Etelvina*. Agora, mais; tarde, já adulto, eu só tinha lido *Maria Cachucha* e mais nada de teatro” (ibid., 123).

Todavia, é o próprio Nelson que, numa de suas crônicas, desconstrói, ironicamente, a imagem de gênio intuitivo, ao se declarar um plagiador:

“Com um riso de Chaliapine, acrescento: — ‘Hei de beber o sangue ao d. Hélder e ao dr. Alceu!’ Neste momento, baixa uma luz no Callado e ele é implacável: ‘Eu li isso no Eça. Li na resposta ao Pinheiro Chagas. Notas contemporâneas!’ Assim pilhado, fui de um cinismo total. Retruquei: - ‘Ó Callado! Ainda não percebeste que além de ser ‘A direita’, eu sou também ‘O Plágio’? (id., 2007, 195).

Observando essa passagem com um pouco mais de atenção, chegamos à conclusão de que a afirmação de Nelson possui um fundo de verdade, principalmente se observada pelo prisma de ironia que contém. Quem conhece sua obra em nível mais profundo, deve admitir que o autor foi realmente um contumaz plagiador, só que de “si mesmo”, como ele próprio reconhece:

“O meu processo é repetir. Arranquei de mim mesmo, a duras penas, uma meia dúzia de imagens. E, um dia sim, outro não, repito a metáfora da antevéspera. A televisão vive das reprises dos seus filmes, eu vivo das reprises das minhas imagens. Graças a Deus, o leitor não percebe que já leu aquilo umas cinquenta vezes. E não só repito as metáforas como os personagens.” (ibid., 251-252).

Maria Cristina Batalha também chama a atenção para essa característica da obra de Nelson:

“(Na obra de Nelson Rodrigues) Encontramos igualmente a inversão de algumas de suas próprias frases: ‘A pior forma de solidão é a companhia de um paulista’; ‘A hemorragia interna é a pior forma de solidão’; ‘A pior forma de solidão é o sexo sem amor’; ‘A pior forma de solidão era a companhia da filha.’ O tratamento parodístico leva à desconstrução de outros textos literários, como ‘O pai estava muito feliz vendo a garota à sombra das freiras em flor’; ou ainda: ‘À sombra dos crioulos em flor’, título de outra crônica (1995, 173-174)”

Essa estratégia de repetições *ad infinitum*, que provavelmente é um dos elementos mais marcantes do universo rodrigueano, decerto não é fruto do acaso e nem de falta de imaginação, revelando, antes de tudo, o produto de um trabalho bastante elaborado que confere unidade e originalidade a obra de Nelson. Dessa forma, as contradições e repetições propositais, caracterizam um universo ficcional de obsessões e dualismos (amor-ódio, vida-morte, santo-canalha) que

atingem a sua mais perfeita representação na *persona* do autor, que encarna todos os maneirismos e tensões presentes nos seus construtos ficcionais.

Criador de um universo onde não há espaço para o “meio-termo”, no qual os personagens tendem sempre a atitudes e sentimentos extremos, Nelson optou por personificar essa tensão que nos remete tanto ao confronto nietzschiano entre os deuses Apolo e Dioniso¹⁹, como ao dualismo jansenista de Pascal. Nelson capta o caráter contraditório da vida à sua maneira, eliminando todos os tons de cinza da escala de cores do comportamento humano e trabalhando apenas com o branco e o preto, que estariam presentes em todos nós e em eterna batalha. Como observa o autor:

“O puro é capaz de abjeções inesperadas e totais, e o obsceno, de incoerências deslumbrantes. Somos aquela pureza e somos aquela miséria. Ora aparecemos como santos de vitrais, ora surgimos como faunos de tapete.” (Rodrigues, In: *Entrevista a Neila Tavares*, s/d).

“Qualquer um tem seus íntimos pântanos, sim, pântanos adormecidos. É preciso não despertá-los. Mas certos acontecimentos acordam a lama de seu negro sono. Quando isso acontece, a alma começa a exalar o tifo, a malária e a paisagem apodrece.” (id., 1993, 23).

“O homem carrega dentro de si demônios que, se liberados, o perdem para sempre. A vida arrasta-se em equilíbrio instável, até que, acionada a fera que habita nele, domina-o a vertigem do aniquilamento. Esse é o instante da liberação das reservas irracionais do indivíduo, superando a capacidade de conter a conduta pelo raciocínio disciplinador.” (id., apud. Magaldi, 1987, 31).

A postura de vaidade a respeito de seu talento “inato” também é freqüentemente contrastada por uma atitude de modéstia e franqueza capaz de levá-lo às mais inusitadas confissões, daí o nome escolhido por ele para batizar suas crônicas (confissões). Essa sinceridade manifesta o seu desejo de estabelecer

¹⁹ In: *O Nascimento da Tragédia*. Segundo a mitologia grega, Apolo é o “Deus, brilhante da claridade do dia, (que) revelava-se no Sol. Zeus, seu pai, era o Céu de onde nos vem a luz, e sua mãe, Latona, personificava a Noite de onde nasce a Aurora (...) Apolo, soberano da Luz, era o Deus cujo raio fazia aparecer e desaparecer as flores, queimava ou aquecia a Terra, era considerado como o pai do entusiasmo, da Música e da Poesia. (...) Deus da Música e da Lira, Apolo tornou-se, como consequência natural, o Deus da Dança, da Poesia e da Inspiração.” (Meunier, 1976, 31-38). Já Dioniso, filho da união de Zeus com Sêmele, era o “deus da mania e da orgia (que) configura a ruptura das inibições, das repressões e dos recalques. (...) simboliza as forças obscuras que emergem do inconsciente, pois que se trata de uma divindade que preside à liberação provocada pela embriaguez, por todas as formas de embriaguez (...) Desse modo, Dionísio retrataria as forças de dissolução da personalidade: às forças caóticas e primordiais da vida, provocadas pela orgia e a submersão da consciência no magma do inconsciente.” (Brandão, 1989, 140). Discorrendo sobre esse confronto, observa Nietzsche: “(...) esses dois instintos tão diversos (apolíneo e dionisíaco) andam juntos, a maior parte das vezes em discrepância aberta, provocando-se mutuamente para sempre novos e mais fortes nascimentos (...)” (2003, 27).

uma atmosfera de intimidade com os leitores, que teriam acesso aos pontos mais recônditos de sua alma através de inúmeras confissões:

“Tal impulso se inscreve em uma determinante que perpassa sua obra como um todo: a obsessão de expor tudo. Essa atitude está presente igualmente nas inúmeras confissões que fazem seus personagens. (...) Como vimos, é o próprio teor de sua obra que parece apontar no sentido de que só a revelação total e absoluta de tudo o que se esconde na alma humana, como se fosse necessário expor um nervo e as feridas, será capaz de justificar a existência do homem, abrindo-lhe a possibilidade de redenção.” (Batalha, 1995, 43).

A obra de Nelson está recheada de exemplos que demonstram claramente essa faceta confessional. Num capítulo de suas memórias, ele confessa seu ressentimento com relação aos grandes nomes do teatro brasileiro na época de sua estréia como dramaturgo:

“Entre as duas estréias, de *A mulher sem pecado e Vestido de noiva*, escrevi, certa vez, uma crônica que marcou a minha vida. (...) Coincidiu que Joracy Camargo escrevesse e lançasse, com grande *élan* promocional, uma novela radiofônica. Eu odiava Joracy Camargo.

Claro que era um sentimento, ou ressentimento, de origem estritamente literária. Joracy escrevera *Deus lhe pague*, que eu não vira, nem lera; e eu não perdoava o sucesso tremendo.(...)

(...) Eu desculparia talvez, talvez, a bilheteria prodigiosa. E, com efeito, *Deus lhe pague* era representado, sempre, para casas lotadas. Mas vá lá. O que me ofendia, me desfeiteava, era a consagração intelectual. Não me esquecia de um almoço de literatos ao autor. E, lá, Gilberto Amado teria dito que *Deus lhe pague* era ‘a única peça universal do teatro brasileiro’. Esse elogio causou-me um intolerável dano físico.

A novela caiu do céu. E cometi então uma pequena vileza. Confesso que o elogio de Gilberto Amado, mais que o sucesso de *Deus lhe pague*, serviu-me de maligno afrodisíaco. E saiu uma nota extremamente eficaz na sua perversidade inexecrável. Ao redigi-la, eu tinha um ressentimento de Raskolnikóv.

Pergunto: — assinei a torpeza? Não. A minha assinatura teria sido, sim, um atenuante. Para todos os efeitos, era um vago leitor, um Zezinho dos Anzóis Carapuça. (...) Quando a crônica saiu, foi um espanto, um escândalo na redação. (...)

Ninguém entendeu a gratuidade da agressão. Mas Joracy Camargo não foi o único. (...) contra os outros, falava nas esquinas, nos cafés e nas redações. Eu não admitia um nome do teatro brasileiro, fosse do passado, fosse do presente. (...)

Todas as manhãs, eu saía de casa, furioso, como se fosse destruir o teatro brasileiro e os grandes nomes literários. Não deixava em pé um único autor dramático: — Raymundo Magalhães Júnior era uma besta; Joracy Camargo, outra; Roberto Gomes, já morto, uma terceira besta. E assim os outros, todos os outros.” (Rodrigues, 1993, 160-161).

Em outro momento, ao relatar um episódio de infância, no qual flagrara, propositalmente, a nudez de uma vizinha louca, ele afirma estar revelando, ao leitor, um segredo que, até então, mantinha guardado a sete chaves:

“E o estranho é que nunca, nunca abri a boca para contar esse episódio de infância. Ninguém sabia. Eu jamais disse a um irmão, a um amigo, a ninguém: — “Aos seis anos de idade, vi uma doida nua”. E como a moça não falava — era louca e muda — também ela não trairia o segredo inútil. Eis como, através das gerações, ninguém desconfiou, ninguém. Aos 54 anos de idade, começo as minhas memórias e decido: — “Vou contar”. Feita a confidência, senti uma espécie de paz, tardia, mas reparadora.” (ibid., 39).

A “confissão” é um dos gêneros utilizados com mais frequência no romance burguês do século XIX²⁰. Quando empreendemos um estudo mais atencioso sobre a obra de Nelson, não demoramos a localizar uma série de referências cuja matriz é o romance popular oitocentista. Como observa José Carvalho de Azevedo, os ideais românticos, presentes em grande parte dessas narrativas, também são uma fonte inesgotável de inspiração para a obra rodrigueana:

“... Nelson Rodrigues, de fato, apoiou-se nos fundamentos da interiorização tão em voga no século XIX, seja apropriando-se do impulso redimensionado do melodrama oitocentista, seja sob a inspiração concessiva e ‘elástica’ do folhetim, seja nas pulsões mórbidas do romantismo, seja na duplicidade esquemática do espetáculo burguês, seja no efeitoismo tão caro ao fenômeno Kitsch ...” (Carvalho, 2002, 39).

Não é à toa que Nelson, vez por outra, afirmava que o século XX não passa de “uma ilusão”, um mero arremedo do século XIX. Na visão do autor, as últimas grandes inovações realizadas nos campos artístico, intelectual e político estavam restritas ao século XIX, enquanto o século XX só inventara o “intelectual de passeata”. Na opinião do autor, a influência do século anterior era tão poderosa que deixara como legado até mesmo os seus aspectos negativos:

“O grande acontecimento do século XIX foi a ascensão espantosa e fulminante do idiota. Até então, o idiota era apenas o idiota e como tal se comportava. Não vejamos em minhas palavras nenhum exagero caricatural. E o primeiro a saber-se idiota era o próprio idiota. Não tinha ilusões. Julgando-se um inepto nato e hereditário, jamais se atreveu a mover uma palha, ou tirar uma cadeira do lugar. Em 50 mil, ou cem, ou duzentos anos, nunca um idiota ousou questionar os valores da vida. Simplesmente, não pensava. Os “melhores” pensavam por ele, sentiam por ele, decidiam por ele.

²⁰ Essa questão será retomada no terceiro capítulo.

Foi o século XIX que fez do idiota um ser histórico. E, então, aquele sujeito que, há 500 mil anos, limitava-se a babar na gravata, aquele sujeito, dizia eu, passou a existir socialmente, economicamente, politicamente, culturalmente etc. Houve em toda parte, a explosão triunfal de idiotas. Muitos estranham a violência da nossa época. Eis um mistério nada misterioso. É o ódio do idiota, sempre humilhado, sempre ofendido, sempre frustrado e que agora reage com toda a potência do seu ressentimento.

Deve-se a Marx o formidável despertar dos idiotas. Estes descobrem que são em maior número e sentem a embriaguez da onipotência numérica. Bertrand Russel diz, por outras palavras, que sem ódio não existiriam nem Marx, nem marxistas. Mas a vitalidade do marxismo depende do idiota.” (ibid., 71-2).

As críticas ao século se alternam com uma profusão de elogios. Um deles está presente na declaração do autor de que todas os gênios do século XX pertenceriam na verdade ao século anterior, pelo fato de cultivarem valores que não eram de sua época. A própria concepção do gênio como uma figura solitária e excêntrica, que foi seguidamente adotada por Nelson, tem sua origem no idealismo oitocentista.

Numa de suas crônicas, ele demonstra a sua angústia ao perceber que os ideais estéticos do século XIX, que valorizavam uma arte intimista, psicológica e introspectiva, cediam lugar a outros ideais, de caráter predominantemente político e coletivista:

“Só as gerações românticas é que exigiam do romancista o ato literário puro. O autor tinha que ser autor mesmo. Ninguém aceitava um Dumas Filho sem *A dama das camélias* ou um Dickens sem *David Copperfield*, ou um Victor Hugo sem *Os miseráveis*. Mas os tempos rolaram e eis que a nossa época inventou o “intelectual de passeata”. Perguntará o leitor:— “E o que faz o “intelectual de passeata?”. Hoje não faz nada. Mas houve um tempo em, que fazia exatamente passeata. (...) O que quero dizer é que os intelectuais que marcharam são estilistas sem uma frase, poetas sem uma metáfora, romancistas sem personagens, cineastas sem um filme. Não escrevem, não pensam, não imaginam - simplesmente passearam. (...)” (Rodrigues, 1995b, 129).

Outra faceta oitocentista de Nelson está na opção manifesta de utilizar o burguês como figura central de seu universo fictício:

“(...) é a única (camada social) que não se corrompe. A miséria corrompe, a fome corrompe, a abundância corrompe, o ouro corrompe. Mas o ouro do pequeno burguês não o corrompe nunca. E o pequeno burguês é parecidíssimo com o homem. Pó isso ele me interessa. Há nas suas projeções as eternas paixões humanas.” (id., In: *Última Hora*, 1976, 5).

Contudo, enquanto a maior parte dos romances oitocentistas visa reiterar os valores da ideologia corrente, os trabalhos de Nelson contêm diversos ataques aos padrões morais da burguesia, retratando o lado mais terrível da personalidade humana, o que aproxima sua obra dos romances problemáticos de Dostoiévski e Zola. Tal característica acaba conferindo à sua obra certo tom de niilismo tragicômico:

“Configura-se aí a face do **autor desagradável** (grifos da autora), que obriga o espectador a ver aquilo que procura esconder, transformando-o em um *voyeur* às avessas. O homem não deixa de responder às exigências que o levam ao sadismo, mas isto ocorre furtivamente, na zona intermediária entre a cegueira da violência desencadeada e a lucidez da consciência. Esses estados perigosos, produzidos por desejos incontroláveis, não estão separados da vida - pelo menos d'A vida como ela é... — Por isso, Nelson ousou mostrá-los sem os pudores impostos por uma sociedade que não admite a existência do lado sombrio e inconfessável do homem, negação esta, aliás, que funda o próprio edifício social e define os limites do humano.(...)”

A fama do **autor maldito**²¹ surge da ousadia de sua obra face ao contexto de seu tempo. Ele a cultiva por meio do sensacionalismo e, como lhe é próprio, através do humor (...)” (Batalha, 1995, 51-52).

Além do diálogo constante com os romancistas do século XIX, observamos, em Nelson, inúmeras referências dialógicas, de matrizes distintas, que incluem Shakspeare, as tragédias gregas, o discurso bíblico, o melodrama, o cinema norte-americano, as novelas radiofônicas e televisivas, as revistas de variedades, as chanchadas e até mesmo as peças publicitárias. Além disso, não devemos nos esquecer da experiência de Nelson como repórter policial, numa época (pré-lead) em que o jornalismo ainda não se pautava pela busca de objetividade, aproximando-se do gênero folhetinesco, tanto no estilo de redação quanto no tratamento dos temas.

Na obra de Nelson Rodrigues, as referências eruditas se juntam à referências populares e autobiográficas, que, repetidas à exaustão, resultam na construção de

²¹ Essa imagem de autor maldito foi bastante alimentada pelo próprio Nelson. Num capítulo de suas memórias, ele fala, não sem certo orgulho, do boato que corria entre as senhoras da sociedade, que afirmavam que sua cama era um “caixão de defunto”, como a do Conde Drácula. Em outra ocasião, ele relata um episódio de infância, no qual tivera sua entrada proibida na casa de uma vizinha, por conta de um ato imoral praticado contra a filha desta: “(...) aos quatro anos fui proibido de entrar na casa da vizinha. Lá havia uma menina da minha idade ou pouco menos. Devo ter feito algo com a garota, de que não me lembro. Portanto, o meu primeiro feito erótico é anterior à memória e à vontade.” (Rodrigues, 176). Nelson também fala da reputação que gozava na escola primária, afirmando que variava entre “maluco”, para as colegas, e “pequeno tarado”, para as professoras e diretoras.

um universo original, envolto numa densa aura “suburbana”, que caracteriza mais uma das facetas da *persona* ficcional. Sobre esse aspecto do universo rodrigueano, aponta Batalha:

“O suburbanismo assumido, entendido como um certo ponto de vista sobre o mundo, é responsável pelos excessos verbais, o tom melodramático e o exagero naturalista que permeiam sua obra. A experiência de vida do escritor marcado pela tragédia familiar, aliada a esse olhar suburbano, respondem por uma dramaticidade que imprime à obra uma tonalidade geral trágica.” (ibid., 143).

“Nelson nos expõe o subúrbio carioca, com a banalidade de seu cotidiano associado à seriedade trágica que explode em arroubos de sensibilidade que o “bom-gosto” afasta da literatura e das obras de arte, em geral. É esse lado “pierrô”, nunca escondeu sua admiração pelos gritos de Vicente Celestino, nem os dramalhões dos tangos “de mi pobre corazón”, espectador assíduo de filmes como “A vida de Cristo” e admirador do “canastrão”, que responde por uma estética de “mau-gosto”, a estética do “pierrô suburbano”. (ibid., 178-179).

Esse leque extenso de referências, que une leituras eruditas à vivência suburbana, se manifesta no estilo de redação de Nelson, que opta, intencionalmente, pela alternância entre linguagens (coloquial e culta), tons (cômico e trágico) e gêneros (farsa, comédia, tragédia, folhetim). Levando em conta a versatilidade com que são manipulados os recursos formais da escrita na obra de Nelson, podemos observar o quanto ele esteve empenhado na criação de um dialeto próprio, o que aproxima suas ambições das de autores como Proust²² e Guimarães Rosa.

Essa faceta camaleônica manifestada na escrita, também se reflete no seu universo temático, onde Tolstói e Rui Barbosa convivem, lado a lado, com o “crioulo do grapete” e com “vizinhas gordas e patuscas”.

Contando com uma grande bagagem de leituras e experiências, Nelson opera uma desmontagem nos mecanismos dos gêneros burgueses através de um jogo de espelhos distorcidos que rompe com os paradigmas arquetípicos estabelecidos por estes gêneros. Fazendo uso da Inversão Carnavalesca, ou Carnavalização, ele subverte os discursos consagrados pela cultura ocidental. “Assim, pelo recurso da carnavalização, são desconstruídos os discursos totalizadores e as instituições que

²² Em seu livro *Crítica e Clínica* (São Paulo: Editora 34, 1997), o filósofo Gilles Deleuze analisa o legado da obra de Proust, salientando que a genialidade do escritor propiciou a criação de uma nova língua no interior de sua língua pátria. Refletindo sobre a observação de Deleuze, acreditamos que ela possa se estender à obra de Nelson Rodrigues.

informam a sociedade: a ciência, a religião, o jornal, a polícia, o casamento, o saber psicanalítico e os discursos da esquerda.” (Batalha, 1995, 172).

Essa mesma estratégia vai ser utilizada na construção de sua *persona* pública. Como observa Batalha: “a **persona** (grifos da autora) é construída através dos diferentes papéis que assume para situar-se no mundo. No caso de Nelson Rodrigues, essa *persona* elaborada para a apresentação pública, e forjada pelas inúmeras entrevistas que prestou à imprensa, coincide com o eu criador que responde pela sua obra ficcional.” (id., 6).

Dessa forma, além do Nelson dramaturgo, contista, cronista e romancista, temos o Nelson “figura pública”, que vai freqüentar os “saraus das grãs-finas”, as resenhas esportivas, o Maracanã e até as páginas da revista *Playboy*²³. Essa figura aparecerá nos espaços públicos interpretando o outro Nelson, o autor, que por sua vez interpreta o homem público. Ao atuar como um “propagandista de si mesmo”, ele construiu uma figura midiática poderosíssima, capaz de se fazer presente tanto nos espaços da “alta cultura” como nos veículos de massa.

Imaginando o Rio de Janeiro de décadas passadas, ficamos com a impressão de que haviam múltiplos Nelsons, espalhados por todos os cantos da cidade, provocando, ao mesmo tempo, “os padres de passeata”, “as estudantes de psicologia”, “as grãs-finas de narina de cadáver” e os “intelectuais da festiva”. Nesses agenciamentos coletivos, estão presentes todas as suas facetas: o “moralista”, o “reacionário”, o “tarado”, o “gênio”, além de muitas outras que ainda estão por ser descobertas.

²³ Para que tenhamos uma noção precisa de sua presença nos espaços midiáticos, que se intensificou a partir da década de 70, basta observarmos o comentário do biógrafo Ruy Castro: “Se tivesse investido em escrever teatro, dez por cento do tempo que consumiu dando entrevistas nos anos 70, (Nelson) teria produzido pelo menos cinco peças no período. Não houve jornal ou revista que não fizesse o seu ‘ping-pong’ com ele e não houve dia em que não atendesse a um repórter — na redação de ‘O Globo’, em casa ou por telefone —, para não falar das turmas de estudantes, inclusive ginásianos, que o procuravam. (...) O resultado de sua disponibilidade é uma quantidade de material impresso que só pode ser avaliada em quilos. (...) Mas o que se deduz dessa estafante solicitação é que, em seus últimos anos, se Nelson continuava longe de ser entendido, podia considerar-se plenamente ‘aceito’. A reportagem de capa de ‘Veja’ em 11/3/1980, descrevendo sua onipresença nos palcos e telas do país, era o arremate final nessa aceitação. (...) Seu nome foi cogitado até para a Academia Brasileira de Letras — um ambiente que ele classificava para as irmãs de ‘gélido como um túmulo’. O ‘maldito’ deixara de exalar a malária, o tifo, a febre amarela. Só estava ameaçado de tornar-se aquilo que ele sempre combatera: uma unanimidade.” (Castro, 1997, 414).