

## 4

**Uma janela aberta para o infinito: o eterno retorno do coringa polimorfo**

“O universo (que outros chamam a Biblioteca) é composto de um número, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no meio, cercados por balaustradas baixíssimas. De qualquer hexágono, vêem-se os andares inferiores e superiores: interminavelmente.

(...) a Biblioteca existe *ab aeterno*. Dessa verdade cujo corolário imediato é a eternidade futura do mundo, nenhuma mente pode duvidar. (...) o universo, com sua elegante provisão de prateleiras, de tomos enigmáticos, de incansáveis escadas para o viajante (...) só pode ser obra de um deus.

Em alguma prateleira de algum hexágono (...) deve existir um livro que seja a chave e o compêndio perfeito de *todos os demais*: algum bibliotecário o percorreu e é análogo a um deus. Na linguagem desta zona persistem ainda vestígios do culto desse funcionário remoto. Muitos peregrinaram em busca d’Ele. Durante um século cansaram de buscar em vão nas mais diversas direções. Como localizar o venerado hexágono que o hospedava? (...) Não me parece inverossímil que em alguma prateleira do universo haja um livro total; rogo aos deuses ignorados que um homem — um só, ainda que seja há mil anos — o tenha examinado e lido. Se a honra e a sabedoria e a felicidade não são para mim, que sejam para outros. Que o céu exista, embora meu lugar seja o inferno. Que eu seja ultrajado e aniquilado, mas que num instante, num ser, Tua enorme Biblioteca se justifique.

Jorge Luis Borges, *A Biblioteca de Babel*

O texto presente retoma uma discussão iniciada no primeiro capítulo, que consiste na desconstrução da imagem de “gênio intuitivo”, tantas vezes ostentada por Nelson Rodrigues. Como já observamos em análise anterior, tal processo é

inaugurado, curiosamente, pelo próprio Nelson, que opõe a essa imagem auto-construída uma série de referências eruditas. Assim, ao mesmo tempo em que se denomina um sábio popular, Nelson vai, aos poucos, enfileirando referências a autores como Shakespeare, Machado de Assis, Zola, Proust e Dostoiévski, entre muitos outros. Esse jogo de revelação e ocultação simultâneas é uma das estratégias mais caras ao autor, que faz do paradoxo uma de suas marcas registradas.

No decorrer deste capítulo, esperamos fechar de maneira bem-sucedida as reflexões acerca desta questão. Para isso, tentaremos provar que as referências eruditas presentes na obra de Nelson, que de início podem parecer desconectadas, na verdade não o estão. Como veremos em seguida, essa série de referências, abertas ou veladas, será utilizada como material de construção de um jogo intertextual bastante complexo, no qual o autor dialoga com as mais diversas correntes artísticas e intelectuais da cultura ocidental. Ao estabelecer tais relações intertextuais ele enriquece as possibilidades semânticas de seus escritos, sem nunca resvalar para uma postura de eruditismo gratuito, que tanto combateu em vida.

Para uma compreensão mais profunda acerca do processo de construção deste jogo polifônico, daremos início a uma viagem espaço-temporal, que tem início na Grécia antiga, o berço cultural do Ocidente.

#### 4.1

#### **Tragédias gregas**

O jogo intertextual realizado na obra de Nelson remonta às origens da cultura ocidental, na Antigüidade Clássica, de onde o autor extrai uma série de elementos das tragédias áticas para a composição de seu universo ficcional. As semelhanças com este gênero se manifestam principalmente na série de peças que o crítico Sabato Magaldi denominou como “Míticas” (*Álbum de família*, *Anjo negro* e *Senhora dos afogados*). De acordo com Magaldi (2004h), o que caracteriza essas obras como tragédias é, principalmente, o fato de se situarem num espaço simbólico e atemporal, o que acentua a sua natureza mítica e as distingue dos gêneros urbanos que dominaram a produção posterior de Nelson.

Tal caráter também se manifesta na elaboração de situações e personagens universais. As bases arquetípicas utilizadas na construção dos tipos trágicos resultam na proliferação de seres grandiosos, movidos pelas paixões mais primárias e essenciais.

O enredo das tragédias áticas é baseado nos antigos mitos de criação, que simbolizam o eterno conflito entre as forças obscuras que dominam o homem e a sua vontade consciente. O Caos, que representa a origem do universo no mito grego, é o tempo dos incestos míticos, que são os desencadeadores das grandes catástrofes cósmicas. O conceito mítico de “caos” nos remete ao tempo do vazio primordial, anterior à criação, em que a ordem não havia sido imposta aos elementos do universo, simbolizando uma situação absolutamente anárquica, que precede a manifestação e a decomposição de toda forma individual de existência. No momento em que a personalidade individual se desfaz, torna-se abstrata, se revelam com mais nitidez as configurações arquetípicas do ser humano.

Em grande parte das situações trágicas observamos um retorno a esse tempo primordial, através da repetição das mesmas estruturas coletivas e suas pulsões de criação e destruição. O tempo mítico difere do tempo judaico-cristão, linear e progressivo, caracterizando-se pela idéia de circularidade. Dessa forma, as tragédias não se atém a um tempo histórico demarcado nem se localizam num espaço específico, o que significa que podem ocorrer “em qualquer tempo”, “em qualquer lugar”. As estruturas mitológicas fazem parte do “inconsciente coletivo” da humanidade, o que explica essa ruptura na dobra espaço-temporal. Como observa Anatol Rosenfeld:

“Na dimensão mítica, passado, presente e futuro se identificam: as personagens são, por assim dizer, abertas para o passado que é presente que é futuro que é presente que é passado — abertas não só para o passado individual e sim o da humanidade; confundem-se com seus predecessores remotos, são apenas manifestações fugazes, máscaras momentâneas de um processo eterno que transcende não só o indivíduo e sim a própria humanidade: esta, reintegrada no Arqui-Ser, que a ultrapassa e abarca, é parte da luta eterna entre as forças divinas e demoníacas; é portadora de uma mensagem sobre-humana; ergue-se prometeicamente contra as divindades; é expulsa da unidade original; sofre a tortura de Sísifo num mundo absurdo; vive a frustração do homem que almeja chegar ao Castelo dos poderes insondáveis (...).” (1973, 88).

Essa anulação espaço-temporal, que marca o retorno ao caos, aparece com bastante nitidez em *Álbum de Família*. A demarcação de um tempo e espaço

específicos contida na rubrica da peça (uma propriedade no interior de Minas Gerais nas primeiras décadas do século XX) pode ser compreendida como apenas um detalhe secundário, já que o enredo da peça sobreviveria perfeitamente sem tais indicações. Uma outra forma de compreender esse aspecto, sem dúvida mais enriquecedora em termos de interpretação, é duvidar *a priori* da sua gratuidade, o que nos leva a tomar esse “detalhe” como uma pista falsa no sentido de determinar uma contextualização histórica para a trama. Por trás da pista falsa reside o provável significado: o tempo surge como negação do processo histórico como caminhada evolutiva. Em pleno século XX, o mundo ainda se encontraria sob o domínio de forças que antecedem à criação. Afirmção pesarosa do eterno retorno.

Ao trilhar um caminho mítico e arquetípico, Nelson faz a opção consciente de lidar com os elementos do abismo da alma humana, forças de desejo e morte que emergem em estado bruto e, por isso, extremamente potencializadas. Em *Álbum de Família*, observamos o mergulho nesse mundo instintivo, caótico, no qual a entrada da razão é proibida. Despidos das máscaras de conveniência que lhes permitem o convívio em sociedade, os personagens revelam, sem qualquer tipo de pudor, a sua natureza profunda, avessa a quaisquer padrões de condicionamento. A ausência de leis resulta na proliferação dos desejos de criação e morte, que se manifestam aberta e agressivamente.

Os personagens míticos de Nelson são sempre grandes, desmesurados, uma vez que participam da perenidade dos deuses antigos. Mais do que homens, são forças da natureza, atemporais e indiferentes ao processo de individuação inerente à existência material. A família de Jonas é a própria metáfora do movimento contínuo de expansão/retração que anima o universo, em seu núcleo coexistem apenas as forças antagônicas envolvidas na batalha primordial que se repete desde o início dos tempos. Como universo autônomo, tudo o que lhe é exterior só pode existir como fantasmagoria ou projeção. A fala de Edmundo, que provavelmente é a mais importante da peça, fornece a chave para esta compreensão: “Edmundo (mudando de tom, apaixonadamente) – Mãe, às vezes eu sinto como se o mundo estivesse vazio, e ninguém mais existisse a não ser nós (a família), quer dizer, você, papai, eu e meus irmãos.” (Rodrigues, 2004h, 71).

Se o desejo só pode se manifestar em família, o incesto acaba se tornando lei. E foi justamente a proliferação de desejos incestuosos o motivo para a

acolhida pouco receptiva da crítica com relação à peça. Álvaro Lins justificou sua reprovação à obra com o argumento de que em *Édipo Rei*, o modelo trágico por excelência, o incesto se apresenta como exceção, ferindo leis coletivas e desencadeando toda a série de acontecimentos infelizes. A descoberta do incesto e do parricídio acidentais desencadeia no protagonista a crise de consciência moral que o leva a furar os próprios olhos e a se exilar de Tebas. Baseado no contraste com a tragédia de Sófocles, Lins afirma que a peça representa “toda a confusão em que se debateu o autor dentro do próprio conceito de tragédia. (...) não há um terrível caso de incesto, mas diversos e banalíssimos amores incestuosos, como se, em vez de tragédia, o autor houvesse desejado escrever uma farsa”. (In: *Cult*, 2000, 46).

A máscara de purismo não esconde a reprovação moralizante: o problema essencial de *Álbum* residia na ausência da mensagem moral concernente ao gênero. Todavia, a comparação com *Édipo Rei* se mostra infundada, visto que a tragédia de Sófocles retrata um período demarcado na história, enquanto *Álbum*, apesar da rubrica enganadora, nos remete ao tempo do “caos”. A consciência moral é atributo dos homens e não das forças da natureza. Se Jonas ou D. Senhorinha não têm culpa é porque são anteriores à criação desse sentimento, como são anteriores à criação do próprio gênero humano tal como o conhecemos.

Jonas, o patriarca de *Álbum*, representa a imagem do pai fecundador, o princípio masculino celeste que fertiliza a terra. Jonas teve relações sexuais com todas as mulheres da casa, exceto a filha, Glória, que é justamente o alvo preferencial de seus desejos. O patriarca opta por não dar vazão ao desejo sexual que sente pela filha, não por razões morais, mas porque visa a perpetuação do furor erótico inerente à função que representa. Para Jonas, a libido não saciada é, antes de tudo, uma forma de potencialização dos instintos. Glória é o modelo ideal que será projetado nas adolescentes virgens que lhe são oferecidas em sacrifício. A busca eterna pela filha é o motor que impele Jonas ao defloramento das outras meninas, que parecem a ele apenas cópias, imperfeitas e fantasmagóricas, de Glória.

As virgens retratadas na peça surgem como seres do campo, selvagens, o que as liga simbolicamente à terra, à uma terra virgem a ser fecundada pelo

espírito do *Logos*<sup>39</sup>. Esta terra ainda não se apresenta madura o bastante para gerar, o que não se constitui num empecilho para o princípio masculino potencializado. Desse modo, as virgens vão morrendo desamparadas, uma a uma, sem que qualquer força providencial intervenha em favor delas.

A figura do pai fecundador, que encontra sua representação máxima em Jonas, também se manifesta, de maneira menos intensa, no personagem Guilherme. Assim como o pai, Guilherme também deseja intensamente Glória, que representa o duplo virginal de sua mãe, assim como ele próprio é um duplo enfraquecido do pai<sup>40</sup>. A impossibilidade de competir em igualdade de condições com seu grande rival leva Guilherme às atitudes mais desvairadas (auto-castração, crime passionai e suicídio). Motivado tanto pelo desejo de vingança, em relação ao pai, como pela frustração advinda da paixão não correspondida, ele assassina a amada e caminha, resignado, para a autodestruição<sup>41</sup>.

Podemos observar ainda uma terceira imagem paterna, que aparece na figura do avô que entrega sua neta em sacrifício. Este personagem, predominantemente espectral, descrito como um velho de cajado, longas barbas, e um dos pés tomado pela elefantíase, nos remete diretamente à figura de Édipo, que em sua etimologia original é “Oidípus”, o homem de pés inchados. Também ele é um duplo enfraquecido de Jonas.

No pólo oposto a Jonas, D. Senhorinha representa a imagem da grande mãe devoradora. Esse princípio feminino, extremamente sedutor, é apresentado como sendo portador de uma beleza divina e irresistível: “até a própria mãe

---

<sup>39</sup> A doutrina do Logos, como substância ou causa do mundo foi defendida pela primeira vez por Heráclito (...), (tendo sido) concebido como sendo a própria lei cósmica: ‘Todas as leis humanas alimentam-se de uma só lei divina: porque esta domina tudo o que quer, e basta para tudo e prevalece a tudo’. Esta concepção foi tomada pelos Estóicos, que viram (no Logos) o princípio ativo do mundo, que anima, organiza e guia seu princípio passivo, que é a matéria. (...) O Logos assim entendido como princípio formador do mundo, é identificado pelos estóicos com o destino. No mesmo sentido, Plotino afirma: ‘O Logos que age na matéria é um princípio ativo natural: não é pensamento nem visão, mas potência capaz de modificar a matéria, potência que não conhece, mas age como o selo que imprime a sua forma ou como o objeto que reproduz o seu reflexo na água; assim como o círculo vem do centro, também a potência vegetativa ou geradora recebe de outro lugar sua potência produtiva, isto é, da parte principal da alma, a qual lhe comunica essa potência modificando a alma geradora que reside no todo.’ (Abbagnano, 2007, 728).

<sup>40</sup> “Jonas (a Guilherme) — E você? É melhor do que eu? Você, meu filho? Tão sensual como eu! (...) A GENTE NASCE ASSIM; MORRE ASSIM.” (RODRIGUES, NELSON. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues Vol. 2*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004h, p.57).

<sup>41</sup> Segundo Victor Hugo Pereira, “nas ‘peças míticas’ de Nelson Rodrigues, a morte é um horizonte desejado, uma promessa de paz diante da inquietude existencial dos personagens, e também um princípio organizador dos elementos constituintes do teatro, que tende a uma tensão insuportável, em vários planos, e a sua resolução nesse desfecho súbito.” (Pereira, 1999, 119).

gostava de admirar-lhe o corpo enquanto a assistia se banhar”. Como os demais personagens, Senhorinha só ama ou odeia em família. Seu amor irrestrito será dirigido aos filhos homens e seu ódio, também irrestrito, aos demais integrantes do clã (marido, filha, irmã).

Senhorinha representa Afrodite, cuja atração sexual por adolescentes é uma marca que a distingue das demais deusas. Nos contos míticos, os jovens que cedem aos encantos da bela deusa caminham invariavelmente para um fim trágico. Afrodite representa, ao mesmo tempo, o poder atrativo do inconsciente e o desejo perverso e destruidor, advindo da cisão irreconciliável com o plano da consciência.

Tal qual Afrodite, Senhorinha concentra em si as forças primordiais de criação e destruição. Aquela que concebe a vida também pode destruí-la. Este poder de destruição é motivado pelo sentimento de ciúme com relação a seus rebentos: “Não botei meus filhos no mundo para dar a outra mulher!”<sup>42</sup>. A fala de Senhorinha guarda estreita relação com a de Afrodite, quando descobre a paixão de Eros por Psiqué: “Porventura desejas impor-me uma rival como Nora? Julgas realmente, devasso, asqueroso, sedutor intolerável, que somente tu podes ter filho e que eu, por causa da minha idade, não poderia conceber?” (In: Brandão, 1996, 215).

A vitória de Senhorinha sobre Jonas representa o triunfo do princípio feminino sobre o masculino, das forças dionisíacas sobre o *Logos*. Enquanto o patriarca sucumbe devido ao desejo incestuoso frustrado, a matriarca utilizará esse mesmo desejo em seu favor. Pois é da paixão pelo filho Nonô que Senhorinha tira energias para derrotar o marido. Assim, o que é fraqueza em Jonas se revela como afirmação de potência na protagonista. Senhorinha ultrapassa todos os interditos e concretiza seu amor pelo filho animal, fundando um universo paralelo, no qual a figura do pai primitivo foi destituída de sua posição de poder.

Em artigo sobre *Álbum de família*, Arnaldo Jabor destaca a força da protagonista da tragédia rodrigueana:

---

<sup>42</sup> O ódio que Senhorinha nutre por Glória advém do amor incondicional que Guilherme devota à menina. Os sentimentos de Jonas pela filha pouco lhe importam. O que a matriarca não pode admitir é que um filho ame outra mulher mais do que a ela. Mesmo tendo clara preferência por Nonô, Senhorinha não abre mão do amor dos outros filhos.

“(Em Senhorinha) pode-se perceber, apesar de tudo, um sereno deslumbramento ante o sentido transcendente da força superior que a dirige. Ela é a personagem trágica, por excelência, isto é, a que vive lucidamente a sua tragédia. Ela a compreende, no seu plano superindividual. Os fatos e os sentimentos humanos passam por ela — ou ela passa por eles — sem a afetar. E superior à vida e à morte pois que se sabe marcada pela fatalidade, ordem misteriosa dos deuses. Nada poderia desviá-la, nada, por isso, a perturba. Esse é o seu clima e o seu papel: só lhe cumpre vivê-lo.” (Jabor, In: Rodrigues, 2004h, 292).

Na peça posterior a *Álbum, Anjo Negro*, o embate entre forças antagônicas, (luz e trevas) é colocado em cena através de um interessante jogo de iluminação e penumbra, com predomínio do segundo elemento, que determina a atmosfera opressiva da peça. Na trama, a protagonista Virgínia fere as regras morais de sua comunidade e recebe como castigo à união forçada com o príncipe da noite, Ismael, que representa o arquétipo do mal e da escuridão.

A ação da peça se passa unicamente na casa do par de protagonistas, um lugar “sem nenhum caráter realista”, segundo nos indica a rubrica inicial, e onde, assinala a notação que precede o primeiro quadro do terceiro ato, depois de se passarem dezesseis anos, “nunca mais fez sol. Não há dia para Ismael e sua família.” (ibid., 130). A ausência de teto desvela uma noite incessante que paira sobre a casa. O detalhe das paredes, que crescem de um ato para outro, acentua ainda mais essa atmosfera claustrofóbica.

A penumbra predominante nos remete também à cegueira, que Ismael impõe tanto ao irmão Elias quanto à enteada Ana Maria. O príncipe da noite traz consigo o poder de levar trevas onde reina a luz. Ele possui o toque da escuridão. Quanto à Virgínia, cabe-lhe a árdua e cruel tarefa do matricídio. Uma união que foi selada sob o signo da maldição não pode proliferar, de modo que o assassinato dos filhos aparece à Virgínia praticamente como uma imposição do destino. A cumplicidade mútua do par com relação aos crimes cometidos é a sina que terão de carregar até o final dos tempos, isolados em solidão na masmorra de trevas que construíram para si.

Tal qual ocorrera com *Álbum, Anjo Negro* sofreu diversos ataques dos críticos e interditos da censura oficial. Num caso recente, em 1996, quando foi levada aos palcos na França, a tragédia recebeu acusações de possuir conteúdo racista e, por isso, quase teve suas apresentações canceladas. Em artigo que responde parte das críticas atribuídas a *Anjo Negro*, Nelson observa que o motivo da reprovação moral à peça consistira num erro de interpretação do público, que

insistia em tomá-la como um drama realista, ignorando o caráter predominantemente arquetípico da obra:

“Anjo Negro é monstruoso? Inclino-me por uma resposta afirmativa. Se considerarmos os seus fatos, paixões e personagens, sob um arejado critério de dona de casa ou de lavadeira — o drama será monstruosíssimo. Com efeito, Virgínia mata três filhos, e semelhante operação está longe de ser meritória. A maioria dos críticos se baseou ‘onde já se viu fazer uma coisa dessas?’. Ora, cada um faz seu juízo como quer, entende ou pode. De qualquer maneira, parece-me precário o crítico que se enfurece contra os personagens e se põe a insultá-los. Imagino uma pessoa que, perante *O Avaro* de Molière, invadisse a peça, sob a alegação de que o personagem é um pão duro, um unha de fome. Ou, então, que, em face de *Otelo*, se pusesse a berrar, da platéia:

— Canalha! (...)

Sempre me pareceu que, para fins estéticos, tanto faz um canalha como um bemérito. Acrescentarei mais: é possível que a importância dramática do canalha seja mais positiva. Se Virgínia fosse uma mãe exemplar, uma heroína do tanque e da cozinha, não haveria drama.

O caso de Ismael foi interessante. Alegou-se, por exemplo, que não existia negro como Ismael. Mas admitamos que a acusação seja justa. Para mim tanto faz, nem me interessa. Anjo Negro jamais quis ser uma fidelíssima, uma veracíssima reportagem. Ismael não existe em lugar nenhum; mas vive no palco. E o que importa é essa autenticidade teatral.” (id., 1949, 19-20).

Em *Senhora dos Afogados*, observamos a união de elementos presentes na *Oréstia*, trilogia de Ésquilo, e no mito de Electra. O último já havia sido explorado com êxito, alguns anos antes, por Eugene O’Neill, na obra *Electra Enlutada*. Nelson, que se assumia um admirador do dramaturgo americano, estabelece em *Senhora* um diálogo com a peça de O’Neill, adotando em sua releitura um tom menos psicologizante, mais centrado numa perspectiva paródica do gênero.

Seguindo o caminho de *Anjo Negro*, Nelson opta novamente em ambientar a trama numa dimensão a-histórica (“perto de uma praia selvagem” e ‘quando quiser’). A questão do incesto é retomada, evidenciando-se na obsessão de Moema pelo pai, Misael. O sentimento destrutivo da jovem a leva a afogar suas irmãs e voltar-se contra a mãe, D. Eduarda, em um plano para tornar-se a única mulher da casa. Para isso, induz D. Eduarda a cometer adultério com seu noivo, que na verdade é filho bastardo de Misael e, portanto, seu meio-irmão.

Um aspecto curioso desta tragédia rodrigueana é a importância simbólica do mar no desenvolvimento da trama. É ele que concretiza o destino, a fatalidade,

tragando as Drummond para o seu fundo misterioso. No decorrer da história, o mar conservará sempre uma característica marcante, profética, exercendo uma espécie de atração sobre todos os personagens, principalmente as mulheres.

A figura mitológica das bacantes, também estreitamente associada ao mar, aparece representada no coro de prostitutas. Como observa Junito Brandão, as bacantes eram conhecidas como “mulheres do mar”: “Um mito da cidade tebana de Tanagra, conservado por Pausânias, atesta que as mulheres tinham por hábito purificar-se no mar, antes de se entregarem às orgias báquicas”. (1996, 116).

Além do mar, a mão também será um elemento-chave na construção da peça, seguindo o mesmo gesto de concentração minimalista realizado pelo autor na maioria de suas obras. As mãos D. Eduarda e Moema, o traço de descendência que as une, estão em estreita relação com o pecado e a fatalidade. Matam, acariciam, são amadas (o Noivo de Moema só a beija nas mãos), punidas (Misael corta as mãos de D. Eduarda quando descobre sua traição) e odiadas: “Moema – (...) Só as nossas mãos são parecidas! Se parecem tanto! Não queria ter essas mãos, não queria que elas fossem minhas.” (apud. Lopes, 2007, 228-229).

Nas peças míticas de Nelson Rodrigues, podemos observar a utilização de quase todos os elementos dramáticos presentes nas tragédias gregas: o coro, o oráculo, as máscaras, o desfecho trágico. Entretanto, a maneira particular com que o autor trabalha tais elementos demonstra a intenção de reconstruir a tragédia através de um jogo paródico, em vez de ressuscitá-la como gênero puro. Tal estratégia foi percebida com acuidade por Ângela Leite Lopes, que comenta:

“(Nelson) captará os clichês trágicos na construção de suas tragédias — e fazemos aqui referência principalmente a *Álbum de família*, *Anjo Negro*, e *Senhora dos Afogados*. Quais são esses clichês? As noções de destino, fatalidade, maldição, vingança. Elementos como o coro. Um certo clima, um certo ambiente. Ele retomará também alguns temas: o incesto, o infanticídio.

(...) Como ele põe em jogo esses clichês trágicos? Apesar de haver uma relação entre *Senhora dos Afogados* e a trilogia de Eugene O’Neill *Mourning Becomes Electra* (e pode-se aproximar da peça americana *Álbum de família*, igualmente) a realização rodriguiana é, na verdade, radicalmente diferente da do autor americano. Difere também da releitura de tragédias proposta por Sartre ou por Anouilh. Ambos retomam os mitos e nos oferecem uma versão atual do mito grego e da interpretação que lhe foi dada pela tragédia, à luz da estrutura de cada um deles. Nelson Rodrigues parte como O’Neill aliás, de histórias contemporâneas. O’Neill vai conservar, entretanto, analogias explícitas com a matriz grega — a semelhança fonética entre os nomes helênicos e os escolhidos em inglês, a volta da guerra, e assim por diante. Nelson Rodrigues cria histórias absolutamente originais onde encontramos, no entanto, clichês da tragédia.

(...) Esses clichês de incestos, de assassinatos, de vinganças, são apresentados de certo modo em estado bruto — e é certamente por isso que sempre causaram tanto mal-estar na crítica e no público de maneira geral. Não se revelam sob uma luz psicologizante, diluídos, simbolizados. Nelson Rodrigues age por concentração, por exagero até. Não pretende propor uma versão de nossos mitos através dos mitos gregos. Ele joga em duas dimensões — a dos assuntos teatrais de todos os tempos, uma espécie de linhagem de assuntos que se repetem, que reaparecem ou que jamais deixam o palco, e os assuntos, digamos, da vida. Nessas duas dimensões (que no fim das contas são uma só), os clichês são apresentados como tais.

O resultado é, entretanto, extremamente original. Ele se dedica à construção da peça, para além desses clichês somados como tais, inserindo elementos inesperados. Há uma espécie de reviravolta das expectativas, uma desconstrução do clichê — o que parecia ser obra do destino não passava do fruto de uma paixão... Mas a paixão se liga, freqüentemente, à fatalidade.

(...) Uma certa idéia de teatro, então, mais do que uma certa idéia de tragédia, que não se inscreve como uma tragédia moderna. Realizar uma tragédia moderna seria a pretensão de escrever, de estabelecer uma visão de mundo — atual — no quadro do que se chama comunmente de tragédia. Seria afirmar, portanto, a possibilidade da tragédia no mundo moderno — seja enquanto gênero dramático, seja enquanto sentimento ou interpretação. Não se trata aqui de afirmação, mas de questionamento — cada elemento da obra, cada gesto, cada olhar, cada palavra etc. detém esse movimento e constrói a realidade do drama.

O trágico aponta, já na origem, para esse movimento de questionamento em si. Ele não se esgota nos clichês de tragédia, constituindo-se antes num ponto — num momento — em que a realidade da obra fala de si. Mas o trágico aparece de maneira privilegiada no teatro de Nelson Rodrigues na insistente utilização, por parte do autor, desses clichês de tragédia. O que não significa que realize tragédias — num sentido estrito e acadêmico — mas sim uma obra teatral moderna que tem ‘o poder de criar a vida e não imitá-la’. (ibid., 220-230).

A paródia é um elemento inseparável do dialeto rodrigueano. Como veremos ao longo do presente capítulo, o jogo intertextual realizado na obra de Nelson é, sobretudo, um jogo paródico. Sendo a paródia uma característica essencial do romance moderno, podemos atribuir as qualidades de grande parodista do autor ao seu conhecimento profundo da estrutura do gênero romanesco. Lição aprendida com mestres como Dostoiévski, Balzac, Stendhal e Dickens, entre outros. Desse modo, apesar de ter se tornado célebre por sua produção teatral, ele era, antes de tudo, um exímio romancista, faceta que se manifesta com bastante intensidade inclusive em seus textos dramáticos<sup>43</sup>. Num momento seguinte, retomaremos essa discussão em nível mais profundo.

<sup>43</sup> O jogo paródico realizado por Nelson permite ao leitor entrar em contato com uma obra que oferece múltiplos níveis de interpretação. Tomando como exemplo duas de suas peças míticas (*Álbum de Família e Anjo Negro*), podemos observar como estes textos nos oferecem outras possibilidades de leitura, que coexistem em paralelo com a estrutura mítica predominante. Dessa maneira, *Álbum* pode ser lida como uma metáfora de cunho sociológico em relação à decadência do poder patriarcal, assim como *Anjo Negro* pode ser compreendida como uma reflexão sobre o

## 4.2

### Texto bíblico

Além das tragédias áticas, podemos observar na obra de Nelson um flerte com outro gênero literário da Antiguidade: o texto bíblico, que assim como as tragédias também se constitui num dos pilares da cultura ocidental.

Em *Álbum de Família*, o protagonista Jonas possui semelhanças físicas com Jesus Cristo. Numa das rubricas da peça, o patriarca é descrito como “tipo do homem nervoso, apaixonado, boca sensual, barba em ponta. Cabelos à Bufallo Bill, quer dizer, meio nazareno. Vaga semelhança com Nosso Senhor” (Rodrigues, 2004h, 36). A crueldade de Jonas contrasta com a semelhança a Cristo, tornando-o mais próximo da figura apocalíptica da “besta”, o “Anticristo”. Essa imagem invertida contribui para a atmosfera do mundo às avessas que Nelson desejava construir em seus textos. Tal estratégia paródica é caracterizada por Laurent Jenny como “Interversão de Qualificação”. Nessa modalidade, “os actantes ou circunstâncias da narrativa original são aproveitados, mas qualificados antiteticamente.” (In: *Poétique*, 1979, 41).

No “rosto cruel e bestial”, que todos enxergam como demoníaco, somente a filha Glorinha vê a face de Cristo. A menina é obcecada pela imagem do pai, que considera semelhante à de Cristo nas imagens da crucificação. Assim, não é por acaso que o lugar fictício onde é ambientada a peça chama-se São José de Golgonhas, nome que faz clara alusão ao local da crucificação: o Gólgota. Seguindo o método de inversão simbólica proposto na estrutura da peça, o lugarejo é pintado com cores que nos remetem muito mais à Sodoma do Antigo Testamento, do que ao cenário sagrado do martírio de Cristo.

A figura de Cristo será novamente utilizada em *Anjo Negro*, na construção do personagem Elias, irmão adotivo do vilão Ismael. Elias é descrito como uma figura de bondade santa, em oposição ao maléfico Ismael, e longas barbas proféticas que demarcam a sua semelhança espiritual e física com o Messias. É ele o Cristo cego (pelas mãos do príncipe das trevas) a que Virgínia faz menção em determinado momento:

---

preconceito racial. O mais importante é que sejam lidas sempre como alegorias e não numa perspectiva realista.

“Virgínia (num apelo) – Ismael, quero que você me arranje um quadro de Jesus! Jesus não tem o teu rosto, não tem os teus olhos — não tem, Ismael!

Ismael — Não — aqui não entra ninguém.

Virgínia — Mas, é um quadro, Ismael, um retrato, uma estampa — eu ponho ali, na parede. Não é um bom lugar? Aqui, Ismael! Se você quiser, nem olho, é bastante para mim saber que há na casa um novo rosto. Sim, Ismael? (...) Você tem medo de que o Cristo do retrato olhe para mim? (...) Se fosse um Cristo cego não tinha importância. Mas não há Cristo cego!”(Rodrigues, 2004h, 101).

Esse diálogo prefigura a chegada de Elias em cena. Na fortaleza, vedada a qualquer influência externa, em que Virgínia é mantida como prisioneira, o jovem aparece como uma possibilidade de redenção para a esposa do Anjo Negro. Elias é a nesga de luz que sucumbe esmagada pelas trevas eternas emanadas por Ismael. Depois de extinto o último grão de luz, a casa vai tornar-se a própria prefiguração do inferno.

Em *Perdoa-me por me traíres*, observamos, através da fala do personagem Gilberto, a exploração da mensagem bíblica do amor incondicional ao próximo (“Amai-vos uns aos outros”):

“GILBERTO — Na casa de saúde eu pensava: nós devemos amar a tudo e a todos. Devemos ser até irmãos dos móveis, irmãos até de um simples armário! Vim de lá gostando mais de tudo! Quantas coisas deixamos de amar, quantas coisas esquecemos de amar. Mas chego aqui e vejo o quê? Que ninguém ama ninguém, que ninguém sabe amar ninguém. Então é preciso trair sempre, na esperança do amor impossível. (Agarra o irmão). Tudo é falta de amor: um câncer no seio ou um simples eczema é o amor não possuído.

(...) GILBERTO — Amar é ser fiel a quem nos trai!

(...) GILBERTO (recuando) — Vocês exigem o que, de mim?

TIO RAUL — O Castigo de tua mulher!

MÃE — Humilha bastante!

PRIMEIRO IRMÃO — Marca-lhe o rosto!

GILBERTO — Devo castigá-la eu mesmo? Na frente de vocês? (com súbita exaltação). Judite! Judite! (para os outros). Vocês vão ver! Vocês vão assistir! (grita) Judite! Judite!

JUDITE (aparece, em pânico) — Que foi, meu Deus do céu? (Silêncio geral. E, fora, então, de si, o marido atira-se aos pés de Judite).

GILBERTO (num soluço imenso) — Perdoa-me por me traíres!

(...) TIO RAUL — Mas é uma adúltera.

GILBERTO — A adúltera é mais pura porque está salva do desejo que apodrecia nela.

(...) GILBERTO (aos berros) — Não se abandona uma adúltera!

(...) PRIMEIRO IRMÃO — O que eu sinto nele é uma bondade doentia, sei lá!

(...) TIO RAUL — Tua cura é um blefe. A tua generosidade, doença! Agora sim, é que estás louco!”(id., 2004e, 57-58).

A passagem acima é uma clara referência ao episódio bíblico da esposa adúltera, no qual Jesus Cristo condena a hipocrisia dos Fariseus<sup>44</sup>, que tentavam desmoralizá-lo perante o povo:

“JESUS (...) foi para o Monte das Oliveiras. E pela manhã cedo tornou para o templo, e todo o povo vinha ter com ele, e, assentando-se, os ensinava. E os escribas e fariseus trouxeram-lhe uma mulher apanhada em adultério; E, pondo-a no meio, disseram-lhe: Mestre, esta mulher foi apanhada, no próprio ato, adulterando. E na lei nos mandou Moisés que as tais sejam apedrejadas. Tu, pois, que dizes? Isto diziam eles, tentando-o, para que tivessem de que o acusar. Mas Jesus, inclinando-se, escrevia com o dedo na terra. E, como insistissem, perguntando-lhe, endireitou-se, e disse-lhes: Aquele que de entre vós está sem pecado seja o primeiro que atire pedra contra ela. E, tornando a inclinar-se, escrevia na terra. Quando ouviram isto, redargüidos da consciência, saíram um a um, a começar pelos mais velhos até aos últimos; ficou só Jesus e a mulher que estava no meio. E, endireitando-se Jesus, e não vendo ninguém mais do que a mulher, disse-lhe: Mulher, onde estão aqueles teus acusadores? Ninguém te condenou? E ela disse: Ninguém, Senhor. E disse-lhe Jesus: Nem eu também te condeno; vai-te, e não peques mais.” (João, 8, 1-11).

Tentado pelo coro de Fariseus, comandados pelo maligno Tio Raul, Gilberto protagoniza um ato de exortação à piedade, oferecendo a outra face à Judite. No mundo às avessas, a família “cristã” despreza as palavras de seu próprio Messias. Dessa forma, o discurso de Gilberto só pode ser tomado como manifestação de insanidade.

Na obra de Nelson também observamos a proliferação do que podemos caracterizar como personagens-serpente. A serpente, que batiza a última peça do autor, é o personagem que aparece no Jardim do *Gênesis*, personificando Satanás, e promove a desgraça do casal primordial no Jardim do Éden. Atuando nas sombras e sempre pelo método espúrio da tentação, a serpente representa o personagem desagregador por excelência na tradição cultural judaico-cristã. No universo rodrigueano, este arquétipo encontra uma de suas representações mais altas no maléfico Werneck, de *Bonitinha, mas ordinária*. O cheque de cinco

---

<sup>44</sup> Em outro momento, descrito no evangelho de São Mateus, Cristo amaldiçoa novamente a hipocrisia dos fariseus: “Ai de vós, escribas e fariseus, hipócritas! Pois que limpais o exterior do copo e do prato, mas o interior está cheio de rapina e de iniquidade. Fariseu cego! Limpa primeiro o interior do copo e do prato, para que também o exterior fique limpo. Ai de vós, escribas e fariseus, hipócritas! pois que sois semelhantes aos sepulcros caiados, que por fora realmente parecem formosos, mas interiormente estão cheios de ossos de mortos e de toda a imundície. Assim também vós exteriormente pareceis justos aos homens, mas interiormente estais cheios de hipocrisia e de iniquidade.” (Mateus, 23, 25-28).

milhões é a tentação que o vilão impõe ao pobre contínuo Edgard. Em Nelson, Adão (Edgard) é contínuo e Eva (Ritinha) prostituta. No final, ao contrário do que ocorre no mito bíblico, o casal expurga o espírito maligno e constrói o seu Jardim do Éden particular em plena praia de Copacabana. Em *Bonitinha*, a queda vem antes da ascensão. A inversão é sempre a regra.

O profeta, outra figura bíblica recorrente, talvez represente a obsessão mestra de nosso autor. Os únicos que enxergam o óbvio. Arquétipo que concerne tanto à tragédia ática quanto a literatura bíblica, marcando um ponto de união entre dois gêneros que a princípio parecem tão distintos. Nas palavras do professor Luiz Felipe Pondé:

“O pensamento mitológico em geral não ignora as coisas inanimadas, mudas. A adivinhação da vontade da divindade, do demônio (bom ou mau), a interpretação dos signos da cólera ou da boa vontade, os presságios, as instruções e, finalmente a transmissão e a exegese das palavras diretas de Deus (a revelação) de seus profetas, santos, anunciadores — e de modo geral a repercussão e a interpretação da palavra inspirada por Deus (diferente da palavra profana) — eis os atos muito importantes do pensamento e da palavra religiosos. Todos os sistemas religiosos, mesmo os primitivos, possuem a sua disposição um imenso aparato especial e metodológico que transmite e interpreta os diferentes aspectos da palavra divina.” (Ponde, 2003, 150).

Elias, Jonas e Ismael são nomes de profetas bíblicos. Mas não pára por aí. Ao contrário, a figura do profeta será carregada por Nelson, como uma espécie de amuleto, para todos os âmbitos de sua produção cultural e terminará se fundindo à sua *persona* mítica. Por mais incrível e engraçado que possa parecer, as crônicas futebolísticas serão um dos espaços mais privilegiados à aparição do profeta, devidamente carnavalizado: “Amanhã, quando desaparecer a primeira estrela da tarde, o Brasil será o campeão do mundo”. (Rodrigues, 1994b, 67).

### 4.3

#### Idade Média

O profeta também é um personagem da tradição cultural da Idade Média, época, segundo a perspectiva rodrigueana, de trevas relativas. A Idade Média também se tornaria uma das facetas da *persona* múltipla, que decide buscar nas “trevas” os “seus valores formidáveis”. Assim, o medievo surge, em algumas das crônicas e entrevistas, em divertidas blagues ideológicas:

“OTTO LARA RESENDE — Nelson, você é a própria Idade Média

NELSON RODRIGUES — Sou Idade Média com muita honra. E você que é o Século XIX? O Século XIX é muito anterior à Idade Média!

PEDRO PORFÍRIO — Nelson, você gostaria de viver agora ou na Idade Média?

NELSON RODRIGUES — Em primeiro lugar, eu não vejo nada de ruim na Idade Média, como você está insinuando. Foi uma etapa história da humanidade, simplesmente. A Idade Média tinha seus valores formidáveis.” (Rodrigues, apud. Oiticica, 1988, 118).

“E de repente, não sei a troco de que, falei em ‘Educação Sexual’ e pílulas. Condenei uma e outra. Foi então que o Otto, que é um temibilíssimo sarcasta, me fulmina: — ‘Nelson, você é a própria Idade Média’. Pergunto: ‘E por que Idade Média?’ Começa a explicação. Sempre me achara parecido com alguém e não sabia quem. Até que, naquele momento e tardiamente, descobre a minha total semelhança com a Idade Média. Desta vez, zanguei-me: ‘Sou Idade Média com muita honra. E você, que é século XIX’. Na minha ira, disse-lhe as últimas: — ‘O século XIX é muito anterior à Idade Média!’ . A partir de então, sempre que cruza comigo e eu com ele, chama-me de Idade Média e eu o chamo de Século XIX. Pois bem. Fiz toda esta introdução para chegar ao Gilson Amado. Segundo li numa entrevista desta figura admirável, ele acha, como o Otto, e pelos mesmos motivos do Otto, que eu sou a própria Idade Média. Não o diz concretamente, mas insinua. Tenho escrito que a Educação Sexual é a maior impostura da nossa época. Ai está o meu traço medieval. Quanto à pílula é, a meu ver, algo como a ‘Fera da Penha’ e um milhão de vezes pior do que a ‘Fera da Penha’.” (id., 1997, 168).

“Se a Rússia — onde não existe o direito de greve, onde Stalin, de uma só cajadada, matou 12 milhões de camponeses de fome punitiva, onde toda a experiência socialista tem 100 milhões de mortos a pauladas —, se a Rússia se considera libertária e se acha que é o futuro, então, nesse caso, eu sou reacionário, sou o passado, sou a Idade Média. E, assim mesmo, estou na frente da Rússia, que é a pré- Idade Média.” (id., 1997, 147).

Em outros momentos, o espírito da Idade Média encarna no próprio Otto, que antes era o século XIX, ou então num amigo misterioso: “Tenho um amigo que é um retrógrado, um obscurantista, que os íntimos chamam de Idade Média. Ele mesmo, antes de opinar, faz sempre a ressalva: ‘Eu que sou a Idade Média etc, etc’”. (id., 1977, 153).

Utilizando-se do seu famoso jogo de inversões, Nelson atribui ao Século passado os adjetivos que são costumeiramente atribuídos à época medieval: “Não sei se há outros casos de épocas que por um lapso misterioso e fatal da história não nasceram. Como explicar esses períodos falhados, sem nenhuma vitalidade histórica e criadora?” (ibid., 456). Segundo Ricardo Oiticica:

“Ele faz ‘Tábula rasa’ não dos chamados ‘dez séculos de trevas’, mas exatamente do que Noel Rosa chamou de ‘o século do progresso’, que assistiu à reificação do indivíduo. É a herança imediata do Século XIX, berço tanto do marxismo quanto do positivismo, base ideológica de Foice e Martelo, de Ordem e Progresso, ou, numa linguagem esportiva, do time vermelho e do time verde, no confronto ideológico que nos anos 40 atribuiu a Nelson a condição de comunista e nos anos 60 e 70 a de artífice da Direita.” (Oiticica, 1988, 118).

Em *Nelson Rodrigues, o bobo da corte de Médici* (1988), Ricardo Oiticica compara, numa perspectiva de atuação política, a *persona* rodrigueana à figura dos bobos medievais:

“Um estudo do papel do Bobo nas Cortes medievais mostra essa figura como único espírito livre para dizer o que pensasse, contra tudo e contra todos. Teatralmente, foi o precursor da ‘Commedia dell’Arte’, expressando-se através de farsas improvisadas a partir de meros roteiros. Nelson Rodrigues, que mencionava com obsessão os bobos do pintor Velásquez (o anão) e do compositor Verdi (o rigolletto), valeu-se desta ‘persona’ de origem medieval para criticar o Poder às barbas do Poder. Não sem desvios psicológicos (o que é próprio dos Bobos): esquizofrenicamente, falava para não ser compreendido por seus contemporâneos (...) Foi assim que se deslocou quase imperceptivelmente da condição de Escriba Real, com que ridicularizava a Esquerda, para a de Bobo da Corte, com que também expunha ao ridículo, embora sutilmente, a própria Direita.” (ibid., 13-14).

Oiticica também estende a sua análise em direção à *persona* mítica de gênio intuitivo:

“O irracionalismo, o anti-intelectualismo, o primitivismo com que faz questão de ostentar sua condição pré-moderna valoriza os desvios de uma inteligência carnalizada. A vidência do Profeta e a fantasmagoria do Sobrenatural de Almeida são encarnadas pelo próprio autor, aproximando o que é personagem do que é ‘alter-ego’ através da comunhão de um mesmo ponto-de-vista narrativo.” (ibid., 119).

O pierrô, outra figura da tradição medieval, é utilizada como ilustração para mais uma faceta da *persona*: “Sou, acima de tudo, um pierrô de subúrbio, um pierrô de velhos Carnavais.” (Rodrigues, 1997, 37). Na tríade do gênero teatral do baixo medievo conhecido como *Comédia dell’Arte*, o Pierrô é o personagem lunar, em oposição à solaridade do Arlequim. Na disputa pelo amor da Colombina, o Pierrô leva sempre a pior. Por isso, representa a imagem do “bobo triste”, em cuja máscara pende uma eterna lágrima. Segundo Maria Cristina Batalha, “ao definir-se como ‘pierrô’, Nelson alude a seu temperamento romântico tendendo ao pessimismo; ao mesmo tempo em que o lado ‘suburbano’ deixa extravasar sem

comedimentos os arroubos das paixões exacerbadas.” (1995, 144). O Nelson-pierrô representa a vertente quixotesca da *persona* rodrigueana, um Nelson manchego, “cavaleiro da triste figura”, na busca eterna de sua Dorotéia impossível.

Além do “bobo triste”, surge também a figura do “bobo santo”, cuja graça divina é manifestada através do “transe místico”, ou *metanóia*, que em linguagem psiquiátrica seria caracterizado como “surto esquizofrênico”. Em situação já apontada acima, referente ao enredo de *Perdoa-me por me traíres*, o “surto” que acomete Gilberto guarda estreita relação com a descrição dos transe místicos de santos medievais como Santa Teresa d’Ávila. Assim como Gilberto é considerado louco e enviado pela família para o hospício, muitos desses “bobos santos”, apesar de amados pelo povo, eram considerados hereges pela Igreja Católica, que sob o argumento de “possessão demoníaca” os despachava de forma inclemente para a fogueira. Na ótica de Nelson, o discurso patologizante da psiquiatria pode surgir como a pior forma de inquisição, a partir do momento em que aceita contribuir para a manutenção dos costumes hipócritas da família burguesa. A pergunta surge de forma inevitável: será que o nosso honorável Foucault andou lendo Nelson às escondidas?

O “pobre-diabo” é mais um dos tipos explorados à exaustão no universo rodrigueano (Seu Noronha, Edgard, Toninho, o próprio Nelson, os representantes da classe dos “humilhados e ofendidos”), que encontram suas origens no temário medieval. São os diabinhos maltratados e apedrejados, por crianças peraltas ou velhos rabugentos, que marcam presença constante nas narrativas populares do período. O decadente Seu Noronha (o que chora por um olho só), é fusão de diabo e pierrô. Até o “coisa-ruim” em pessoa (Diabo da Fonseca), no fim das contas, não passa de “um pobre-diabo”, um satã contaminado pelos ares “indolentes” dos trópicos.

Outro costume medieval que paira no subtexto de diversas crônicas diz respeito à “Festa dos Jovens Prelados”, que consiste na paródia das missas oficiais encenada em festas medievais de origem pagã. É a “missa cômica”, idealizada por D. Hélder Câmara. A comparação do Arcebispo com o palhaço Chacrinha aparece sob medida para ilustrar as intenções satíricas do autor:

“Muitos abominam o Chacrinha e adoram d. Hélder. E há coisas que d. Hélder faz e que o Chacrinha jamais ousou. Por exemplo: — um dia, abro *O jornal* e vejo na seção ‘Eles disseram’ algumas declarações do grande arcebispo. Dizia ele, em resumo, que era perfeitamente legítima a ‘missa ao som de cuíca, tamborim, reco-reco’ etc. etc. Um católico e, ainda mais, um sacerdote propunha a ‘missa de gafeira’. Portanto, é lícito dizer-se que certas posições de d. Hélder estão abaixo do nível do Chacrinha.” (Rodrigues, 1995b, 226).

Em outra crônica, Nelson descreve as minúcias desse ritual cômico-religioso: “Por que apenas os órgãos, os violinos, apenas os címbalos podem louvar a Deus, e não o reco-reco, a cuíca e o tamborim?” (id., 2007, 401). A partir daí, ele se dá a liberdade de imaginar uma missa que atinge o paroxismo do ridículo, com o fundo musical de “mamãe, eu quero mamar”, celebrada por padres e coroinhas (jovens prelados) com “toda uma ginga de ventre e quadris”, em que as beatas se sacodem como patas no “tanque” e os santos “também entram no brinquedo”. E eis que surge na avenida a ala dos santos, com “números espetaculares” tipicamente carnavalizados: “São Benedito revela-se um passista emérito. Com um dedo roda o pandeiro. Outro santo equilibra laranjas no focinho, como uma foca amestrada. Ainda outro planta bananeira e põe labaredas pelas ventas” (ibid., 402). Tudo isto porque a “igreja já não pode sentir, pensar, agir como na Idade Média” (ibid., id.). Segundo Oiticica:

“A idéia de que Nelson não desconhece a referência histórica da ‘missa cômica’ de D. Hélder se reforça na citação ao único santo mencionado pelo nome nas variantes do tema em sua obra. É São Benedito, que a onomástica revela ambíguo como a questão medieval do sagrado e do profano. Benedito, etimologicamente, remete não só a ‘bendito’ como a ‘bobo’, pelo francês ‘benêt’, na mesma dicotomia entre ‘cristão’ e ‘cretino’, devido ao mau conceito (‘crétin’) dos seguidores de Cristo à época das perseguições religiosas.

Há também a questão dos ‘padres de passeata’, expressão de Nelson Rodrigues que encontra paralelo nos padres medievais chamados ‘Goliards’, que com suas práticas mundanas e itinerantes em muito se assemelham aos padres do final dos anos 60, dados às coisas do mundo leigo e as caminhadas com os jovens.” (Oiticica, 1988, 132-133).

### 4.3.1

#### Jansenismo<sup>45</sup>

<sup>45</sup> “Doutrina do Bispo Cornélio Jansênio (1585-1638), exposta na obra *Augustinus*. Trata-se de uma tentativa de reforma católica através do retorno às teses de Santo Agostinho sobre a graça. Segundo Jansênio, a doutrina agostiniana implica que o pecado original tirou do homem a liberdade do querer, tornou-o incapaz para o bem e inclinado necessariamente ao mal. Deus só

Passando ao plano da filosofia medieval, chegamos ao Jansenismo, a doutrina da *graça* (predestinação) de Santo Agostinho, que guarda uma série de relações com as concepções “metafísicas” do Nelson filósofo-teólogo. Em seu livro *Nelson Rodrigues e a obscena contemporânea*, Victor Hugo Pereira, delinea alguns pontos dessa doutrina das “trevas”, iluminando-os, brilhantemente, sob um potente archote de luz “deleuziana” tão cara a seus gostos hermenêuticos (e que faz valer a longa citação):

“(...) sob o prisma da religiosidade cristã, Santo Agostinho, nas Confissões, trata do perigo do descontrole da visão, como uma das ‘tentações da concupiscência da carne’, incluindo-o na seção intitulada ‘A sedução dos olhos’. Seguindo a tradição judaica, considera que o apelo das coisas, das aparências do mundo exterior, pode ser uma fonte perigosa de sedução, aprisionando o homem à instância inferior do mundo sensível, implicando o desvio dos ideais e projetos superiormente inspirados. Pautado nessa perspectiva, associa à sensualidade da luz à sedução amorosa.

‘A própria rainha das cores, esta luz que se derrama por tudo o que vemos e por todos os lugares em que me encontro no decorrer do dia, investe contra mim de mil maneiras e acaricia-me, até mesmo quando me ocupo de outra coisa que dela me abstrai. Insinua-se com tal veemência que, se de repente me for arrebatada, procuro-a com vivo desejo. Se se ausenta por muito tempo, a minha alma cobre-se de tristeza.’

Toma-se, portanto, semelhante à figura feminina, dotada dos poderes diabólicos da sedução: capaz de proporcionar a vida e a alegria; no entanto, evasiva e poderosa a ponto de escravizar o homem. O trecho continua com um elogio às possibilidades de uma atuação benfazeja da luz. Percebe-se, entretanto, que se trata, neste caso, de uma outra luz:

‘Ó luz que Jacó contemplava quando impôs as mãos, misteriosamente cruzadas, sobre os netos, filhos de José, não segundo a ordem por que os colocara o pai que via com os olhos externos, mas segundo uma outra ordem que ele discernia no seu interior! Eis a verdadeira Luz, a única Luz que, de todos os que a vêem e amam faz um todo único.

Evidencia-se, portanto, no texto de Santo Agostinho, um regime discursivo que opõe uma falsa e uma verdadeira luz. E também uma clivagem entre o visível “com os olhos externos” e aquele ligado a uma outra ordem de coisas ou fenômenos, que somente alguém que se assemelhasse a Jacó ‘discernia em seu interior’. Releve-se, além disso, que essa ‘ordem’ se refere a uma luz caracterizada como ‘verdadeira’ e ‘única’. Esta, por homologia à sua natureza, dilui as diferenças entre os ‘que as vêem’, fazendo deles ‘um todo único’. O desprezo pela proliferação, abundância,

---

concede aos eleitos, pelos merecimentos de Cristo, a graça da salvação. Jansênio confrontava essas teses com o relaxamento da moral eclesial, especialmente jesuítica, segundo a qual a salvação está sempre ao alcance do homem que, vivendo no seio da Igreja, possui uma *graça suficiente*, que o salvará se for favorecida pela boa vontade. (...) No dia 31 de maio de 1653 uma bula do Papa Inocêncio X condenou cinco proposições nas quais a Faculdade Teológica de Paris condensara a doutrina do *Augustinus* de Jansênio. A favor de Jansênio estavam Antoine Arnauld e os denominados “solitários de Port-Royal”. Estes julgaram que as cinco proposições condenadas não expressavam o pensamento de Jansênio e que, portanto, a condenação não dizia respeito ao jansenismo. Em favor disto Pascal publicou (...) as *Cartas provinciais*.” (Abbagnano, 2007, 677).

justifica-se um pouco adiante, no mesmo texto, pelo perigo da dispersão quanto ao projeto divino.

As heranças do platonismo, como também da tradição judaica, manifestam-se na condenação, como inferior, do mundo das aparências, apontando para uma disciplina do olhar e das relações com o mundo dos objetos, com uma contenção da volúpia de reproduzi-los além do necessário.

(...) no capítulo intitulado ‘A Curiosidade’, alerta que, além da ‘concupiscência da carne’, o deleite dos sentidos e prazeres, havia uma tentação ainda mais perigosa: o ‘desejo de conhecer tudo, por meio da carne’. A condenação dessa ‘paixão de conhecer’ tudo inclui uma admoestação contra o disfarce de ‘conhecimento’ e ‘ciência’ com que ela se apresenta; condenando, portanto, um modo de ver, uma determinada visibilidade associada ao conhecimento racional.” (Pereira, 1999, 26-28).

O cristianismo platônico e dualista de Santo Agostinho ganhará nova roupagem, dois séculos à frente, pelas mãos de Blaise Pascal. O filósofo e matemático que redimensionou as bases do Jansenismo ficou celebrado, popularmente, pela máxima “O coração tem razões que a própria razão desconhece”, que, por si, já seria uma excelente síntese da obra rodrigueana.

No prefácio à nova edição dos *Pensamentos* (2005), o professor Franklin Leopoldo Silva assinala as diferenças fundamentais entre a doutrina de Pascal e o racionalismo cartesiano, que foi a corrente de pensamento hegemônica no século XVII:

“Embora tenha vivido no contexto histórico do século XVII, cuja característica mais forte é o racionalismo cartesiano, (Pascal) distingue-se profundamente, nos princípios e nas conseqüências, do estilo de pensamento que marcou de maneira decisiva os rumos da filosofia moderna. Pois em Descartes também vemos a presença dos grandes temas metafísicos, Deus, Homem e Mundo, articulados segundo um método de conhecimento dedutivo que pretende alcançar a certeza das representações objetivas que se referem a essas realidades fundamentais. A confiança que Descartes deposita na razão permite-lhe esperar que tais conhecimentos, se corretamente procurados, serão encontrados com a plena positividade que caracteriza as verdades claras e distintas. Em Pascal o que temos, em vez desse otimismo metódico fundamentado no poder da razão, é a consciência intensa de que tudo que o homem possa a vir a saber de si mesmo e de Deus está irremediavelmente atravessado por oposições irreduzíveis, que fazem do nosso conhecimento uma mescla inextrincável de positivo e de negativo, isto é, em tudo que conhecemos está também sempre presente aquilo que não podemos conhecer, de tal forma que qualquer conhecimento que não seja acompanhado da consciência dessa oposição e dessa contrariedade será fatalmente uma ilusão. É impossível que nossos esforços nos conduzam, portanto, à clareza, à exatidão e à distinção absolutas; todos os resultados que alcançarmos estão inelutavelmente afetados pela ambigüidade e pela contradição.” (Silva, In: Pascal, 2005, VIII).

As evocações de Pascal acerca da insignificância do lugar do homem no cosmo (“O silêncio eterno desses espaços infinitos me apavora.” *ibid.*, 86), assim

como seus comentários em relação à arbitrariedade e iniquidade da justiça dos homens e o vazio de uma vida de riquezas e lazer, desperdiçada em passatempos sem sentido, demonstram a intenção de falar mais aos corações de seus leitores do que às suas mentes.

Como agostiniano e herdeiro da corrente jansenista, Pascal achava que a *Bíblia* alertava para os dois traços fundamentais e contrários da identidade humana, sua grandeza e sua miséria, que ele explicava fazendo referência à Queda relatada no *Gênesis*: o pecado de Adão e Eva havia redundado numa terrível corrupção da natureza humana, ainda que traços iluminados de sua inocência anterior permanecessem. Essa contradição representa a marca distintiva da natureza humana.

Segundo o filósofo, a grandeza inerente ao ser humano deriva de sua origem divina e do destino que deve cumprir, retornando ao seu Criador. Já a miséria, proveniente do pecado original, representa o caminho de pecado trilhado pelo homem, que optou pela afirmação de sua soberba em detrimento da harmonia que deveria caracterizar a sua relação com Deus. Assim, o ser humano aparece no sistema “pascaliano” como um amálgama constituído tanto pela natureza perfeita de sua criação, como pela condição de pecado que o marca desde a opção de seus primeiros antepassados pelo afastamento de Deus. E é justamente devido à sua grandeza divina que o homem pode se reconhecer como decaído:

“A grandeza do homem é tão visível que ela se extrai até mesmo de sua miséria, pois aquilo que é natureza nos animais, chamamos miséria no homem, e por aí reconhecemos que, sendo a sua natureza hoje semelhante à dos animais, ele está decaído de uma natureza melhor que lhe era própria anteriormente.” (ibid., 40).

“(…) Eis aí o estado em que os homens estão hoje. Resta-lhes um vago instinto impotente da felicidade da sua primeira natureza, e estão mergulhados nas misérias de sua cegueira e de sua concupiscência, que se tornou a sua segunda natureza.” (ibid., 63).

“O homem não sabe em que posição se colocar, está visivelmente extraviado e decaído de seu verdadeiro lugar sem poder reencontrá-lo. Busca-o por toda parte com inquietação e sem sucesso em meio a trevas impenetráveis.” (ibid., 154).

“Anelamos pela verdade e só encontramos em nós incerteza.

Buscamos a felicidade e só encontramos miséria e morte.

Somos incapazes de não desejar a verdade e a felicidade e somos incapazes de certeza e felicidade.

Esse desejo nos é deixado tanto para nos punir como para fazer-nos sentir de onde caímos.” (ibid., id.).

Partindo de uma perspectiva essencialmente temporal, baseada na linha do tempo das escrituras bíblicas, ele conclui que os aspectos dualistas inerentes à natureza são inteiramente irreconciliáveis. O resultado de seu raciocínio se manifesta na condenação da maioria das escolas filosóficas, que no decorrer da história não cessavam de guerrear entre si, em busca de uma concepção de verdade que não existe. Segundo Pascal, a maioria das doutrinas filosóficas acabava caindo sempre no erro primordial de enfatizar apenas um dos lados da natureza humana. Algumas enxergam apenas as suas baixas qualidades, outros a sua grandeza: “Sem esses conhecimentos divinos, que podem os homens fazer senão se exaltarem pelo sentimento interior que lhes resta de sua grandeza passada ou se abaterem diante da visão de sua fraqueza presente?” (id., 88).

De um lado, estava o otimismo dos *estóicos*<sup>46</sup> e *dogmáticos*<sup>47,48</sup> que assumiam uma visão altamente positiva do potencial humano (representados em

---

<sup>46</sup> **Estoicismo** (...) Uma das grandes escolas filosóficas do período helenista, (...) fundada por volta de 330 a.C., por Zenão de Cício. Os principais mestres dessa escola foram, além de Zenão, Cleante de Axo e Crisipo de Soles. Com as escolas da mesma época, (...) o Estoicismo compartilhou a afirmação do primado da questão moral sobre as teorias e o conceito de filosofia como *vida contemplativa* acima das ocupações, das preocupações e das emoções da vida comum. Seu ideal, portanto, é de *ataraxia* ou *apatia*.

(...) Ao lado do aristotelismo, o estoicismo foi a doutrina que maior influência exerceu na história do pensamento ocidental.” (Abbagnano, 2007, 437-438).

<sup>47</sup> **Dogma** (...) Opinião ou crença. Nesse sentido, essa palavra é usada por Platão e contraposta pelos cétricos à *epoché*, ou suspensão de assentimento, que consiste em não definir a própria opinião em um sentido ou em outro.

(...) Decisão, juízo e, portanto, decreto ou ordem. Nesse sentido, essa palavra foi entendida na Antiguidade para indicar as crenças fundamentais das escolas filosóficas (...)

**Dogmatismo** (...) O significado desse termo foi fixado pela contraposição que os cétricos estabeleceram entre os filósofos *dogmáticos*, que definem sua opinião sobre todos os assuntos e os filósofos *cétricos*, que não a definem. (ibid., 344).

<sup>48</sup> “A imagem dogmática do pensamento aparece em três teses essenciais: 1.º Dizem-nos que o pensador, enquanto pensador, quer e ama o verdadeiro (veracidade do pensador); que o pensamento como pensamento possui ou contém formalmente o verdadeiro (inatismo da idéia, a **priori** dos conceitos); que pensar é o exercício natural de uma faculdade, que basta então ‘pensar verdadeiramente’ para pensar com verdade (natureza reta do pensamento, bom-senso universalmente partilhado). 2.º Dizem-nos também que somos desviados do verdadeiro por forças estranhas ao pensamento (corpo, paixões, interesses sensíveis). Por não sermos seres apenas pensantes, caímos no erro, tomamos o falso pelo verdadeiro. **O erro**: tal seria o único efeito, no pensamento como tal, das forças exteriores que se opõe ao pensamento. 3.º Dizem-nos finalmente que basta um método para pensar bem, para pensar verdadeiramente. O método é um artifício pelo qual reencontramos a natureza do pensamento, aderimos a essa natureza e conjuramos o efeito das forças estranhas que a alteram e nos distraem. Pelo método nós conjuramos o erro. Pouco importa a hora e o lugar se aplicamos o método: ele nos faz penetrar no domínio do “que vale em todos os tempos, em todos os lugares.” (Deleuze, 1976, 85).

sua época por Descartes). Em sua postura de extrema arrogância e autoconfiança, declaravam que o homem, através da disciplina, poderia adquirir um conhecimento seguro da natureza e, por meio deste, atingir também a compreensão de Deus.

Do outro lado, havia os *céticos*<sup>49</sup> e *epicuristas*<sup>50</sup>, representados por Montaigne, que assumiam uma visão altamente negativa acerca do potencial do homem, enxergando apenas a sua ignorância da verdade e da justiça, sua fragilidade física e a fraqueza de sua vontade. Se os *estóicos* e seus aliados pintavam o homem como um anjo, os céticos o apresentavam como uma fera.

“Considera-se a natureza do homem de duas maneiras: uma segundo o fim, e então ele é grande e incomparável; a outra segundo a multiplicidade, como se julga a natureza do cavalo e do cachorro pela multiplicidade, vendo nele a corrida *et animum arcendi*, e então o homem é abjeto e vil. E aí estão as duas vias que fazem ter dele julgamentos diversos e que causam tanta disputa entre os filósofos.” (ibid., 43).

“É perigoso mostrar demais ao homem quanto ele é igual aos animais sem lhe mostrar a sua grandeza. E é também perigoso mostrar-lhe demais a sua grandeza sem a sua baixaza. É mais perigoso ainda deixá-lo ignorar uma e outra coisa, mas é vantajosíssimo representar-lhe uma e outra. O homem não deve acreditar que é igual aos animais nem aos anjos, nem ignorar uma e outra coisas, mas deve conhecer uma e outra.” (ibid., 42).

“Uns, que conheceram bem a realidade da sua excelência, tomaram por covardia e por ingratidão os sentimentos baixos que os homens têm naturalmente em si mesmos; e outros, que conheceram bem quanto essa baixaza é efetiva, trataram de soberba ridícula esses sentimentos de grandeza que são também naturais ao homem.” (ibid., 174).

“Levantai os olhos para Deus, dizem uns; vede aquele a quem vos assemelhais e que vos fez para adorá-lo. Podeis tornar-vos semelhante a ele; a sabedoria vos igualará a ele se quiserdes segui-lo. ‘Levantai a cabeça, homens livres’, diz Epiteto.

<sup>49</sup> “**Ceticismo** (...) Com esse termo, que significa *busca*, entende-se a tese de que é impossível decidir sobre a verdade ou a falsidade de uma proposição qualquer. (...) Sexto Empírico definiu com muito rigor a natureza do Ceticismo, ao afirmar que (seu) princípio fundamental é o seguinte: ‘A toda razão opõe-se uma razão de igual valor’. O Ceticismo foi defendido na Antiguidade (principalmente,) pela escola de Pirro, à qual se ligava explicitamente Sexto Empírico.” (Abbagnano, 2007, 151).

<sup>50</sup> “**Epicurismo**. Escola filosófica fundada por Epicuro de Samos, no ano 306 a.C. em Atenas. Suas características, que têm em comum com as demais correntes filosóficas do período alexandrino a preocupação de subordinar a investigação filosófica à exigência de garantir a tranquilidade do espírito ao homem, são as seguintes: 1º *sensacionismo*, princípio segundo o qual a sensação é o critério da verdade e do bem (...) identificado (...) com o prazer; 2º *atomismo*, com que Epicuro explicava a formação e a transformação das coisas por meio da união e da separação dos átomos, e o nascimento das sensações como ação dos estratos de átomos provenientes das coisas sobre os átomos das almas; 3º *semiatismo*, pelo qual Epicuro acreditava na existência dos deuses, que, no entanto, não desempenham papel nenhum na formação e no governo do mundo.” (ibid., 390).

E os outros lhe dizem; ‘Baixai os olhos para o chão, frágil verme que sois, e olhai para os bichos de que sois companheiro’.” (ibid., id.).

“Que se tornará o homem? Será igual a Deus ou aos bichos? Que espantosa distância! Que seremos nós então? Quem não vê que tudo isso que o homem está extraviado, que caiu do seu lugar, que o busca com inquietação, que não consegue mais encontrá-lo? E quem o dirigirá para esse lugar? Os maiores homens não puderam fazê-lo.” (ibid., id.).

Ao estabelecer essa comparação, o objetivo de Pascal era demonstrar que o resíduo de verdade em cada postura operava como desqualificadora do resíduo da postura contrária, o que impedia que os dois lados chegassem a uma compreensão exata do homem, que é, na realidade, uma mistura paradoxal de baixas e altas qualidades: nem anjo nem fera, embora exiba as características de ambos. Desse modo, os estóicos tinham razão em argumentar que o homem tem, dentro de si, a capacidade para conhecer a verdade e ser feliz, mas erravam ao ignorar o estado de alienação cultivado e a insatisfação latente que fazem parte da natureza humana. Também estavam certos ao concluir que o homem é capaz de grandes e maravilhosos feitos, mas se equivocavam em acreditar que “o que alguém pode fazer às vezes pode fazer sempre”. (ibid., 59).

Os *céticos*, por sua vez, acertavam quando diziam que a razão, por si, não podia assegurar nenhum tipo de verdade. Contudo, eles esqueciam que o conhecimento pode ser apreendido fora da esfera da razão, através da percepção. Do mesmo modo, estavam certos quando salientavam a vulnerabilidade física do ser humano frente às forças da natureza, mas errados ao desprezar a dimensão divina deste, quando circunscreviam sua existência à esfera material.

“Os filósofos não prescreviam sentimentos proporcionados aos dois estados.

Inspiravam movimentos de grandeza pura e não é esse o estado do homem.

Inspiravam movimentos de baixeza pura e não é esse o estado do homem.

São necessários movimentos de baixeza, não de natureza, mas de penitência, não para aí permanecer, mas para ir rumo à grandeza. São necessários movimentos de grandeza, não de mérito, mas de graça, e depois de ter passado pela baixeza.” (ibid., 153)

Esta justaposição, quase matemática, de visões rivais acerca da natureza humana nos ensina, sobretudo, que a redenção está na aceitação de que permaneceremos eternamente esse paradoxo miserável: “Se ele exaltar a si

mesmo, eu o humilho. Se ele se humilhar, eu o exalto. E eu o contradigo continuamente. Até que ele compreenda que é um monstro incompreensível. (ibid., 44)”.

“Que tipo criatura monstruosa é então o homem? Que novidade, que caos, que sujeito de contradições, que prodígio? Juiz de todas as coisas, imbecil verme da terra, depositário da verdade, cloaca de incertezas e de erros, glória e refugio do universo.

Quem desfiará esse nó? Certamente, isto ultrapassa o dogmatismo, o pirronismo e toda a filosofia humana.

A natureza confunde os pirrônicos (e os acadêmicos) e a razão confunde os dogmáticos. O que virá a ser de vós, ó homem, que procura qual é vossa verdadeira condição por meio de vossa razão natural, vós não podeis escapar a uma dessas (três) escolas nem sobreviver em nenhuma delas.

Conhecei então, orgulhoso, que paradoxo vós sois a vós mesmos. Humilhai-vos, razão impotente! Calai-vos, natureza imbecil, aprendei que o homem ultrapassa infinitamente o homem e escutai de vosso mestre vossa condição verdadeira, que ignorais.

Escutai Deus.” (ibid., 267).

“Se existe um Deus, não se deve amar senão a ele e não as criaturas passageiras. O raciocínio dos ímpios na *Sabedoria* só está fundamentado em que não existe Deus. Isso posto, diz ele, gozemos das criaturas. É o pior que pode acontecer. Mas se houvesse um Deus para amar, ele não teria concluído assim, mas bem ao contrário. E é a conclusão dos sábios: existe um Deus, portanto não gozemos das criaturas. Portanto, tudo o que nos incita a nos apegar às criaturas é mau, por isso nos impede, ou de servir a Deus, se o conhecemos, ou de buscá-lo, se o ignoramos. Ora, somos cheios de concupiscência, portanto somos cheios de mal, portanto devemos odiar a nós mesmos e a tudo aquilo que nos excita a outro apego que não seja a Deus só.” (ibid., id.).

Seguindo pelo caminho da fé, os argumentos pascalianos centram-se nessa enigmática combinação entre baixeza e grandeza que é o homem, a fim de levantar um número considerável de questões que só o cristianismo seria capaz de responder, através da figura de seus Messias, uma síntese aperfeiçoada desse dualismo inerente ao homem. Nesse sentido, a religião cristã poderia explicar a ignorância humana com relação à justiça e sua infelicidade pela referência à Queda, tornando essas angústias suportáveis pela apresentação destas como uma punição justa pelos pecados. Por outro lado, também seria capaz de oferecer à comunidade dos “salvos”, um reino de pura justiça e uma fonte genuína de felicidade duradoura, infinitamente superior a qualquer felicidade passageira encontrada nesse mundo imperfeito.

“O cristianismo é estranho; ordena ao homem que se reconheça como vil e até abominável, e lhe ordena que queira ser semelhante a Deus. Sem esse contrapeso, essa elevação o faria horrivelmente vaidoso, ou esse rebaixamento o faria horrivelmente abjeto.” (ibid., 137).

“Não há doutrina mais própria para o homem do que essa que o instrui sobre a sua dupla capacidade de receber e de perder a graça por causa do duplo perigo a que está sempre exposto de desespero ou de orgulho.” (ibid., id.).

“Por mim confesso que logo que a religião cristã desvenda esse princípio de que a natureza humana é corrompida e decaída de Deus, abre os olhos para ver por toda parte o caráter dessa verdade; pois a natureza é tal que aponta por toda parte um Deus perdido, quer no homem, quer fora do homem, e uma natureza corrompida.” (ibid., 194).

“A natureza é corrupta.

Sem Jesus Cristo, o homem tem de ficar no vício e na miséria. Com Jesus Cristo, o homem fica isento de vício e de miséria.

Nele está toda a nossa virtude e toda a nossa felicidade. Fora dele só há vício, miséria, erro, trevas, morte, desespero.” (ibid., 157).

“Eu sou o caminho, e a verdade e a vida; ninguém vem ao Pai, senão por mim” (João, 14,6).

A primeira semelhança entre a doutrina de Pascal e a visão de mundo de Nelson Rodrigues reside na postura corajosa dos respectivos autores, que nunca demonstraram receio em se afirmar como “cristãos medievais” em contextos que não escondiam sua hostilidade com relação a este tipo de posicionamento. Em segundo lugar, podemos ressaltar a afinidade mútua no que diz respeito à consciência de uma dualidade inerente a natureza humana.

Assim como Pascal, Nelson enxergava o homem como um ser composto, essencialmente, por aspectos demoníacos e divinos, por instintos animais e sentimentos sublimes, pelo mal e pelo bem, por uma face linda e outra hedionda<sup>51</sup>. Não há quem escape desse destino trágico, que nos condena a uma existência eternamente marcada pelo conflito dessa oposição: “Alguém poderá perguntar:

<sup>51</sup> Partindo de uma perspectiva jungiana, baseada na tradição do hermetismo gnóstico, Fernando Marques analisa esse caráter dualístico que marca o universo rodrigueano: “No seu livro, *Os sete sermões aos mortos*, livro gnóstico e hermético, Jung aprofunda o problema dos opostos. Deus e a vida são uma manifestação do pleroma, a essência divina, que é o nada ou a plenitude e não tem qualidades. Ao se manifestar, o pleroma o fez através dos pares de opostos e por isso Deus é Deus e Satã, macho e fêmea, e nós também temos o consciente e o inconsciente, o bem e o mal e a vida se caracteriza pelos pares de opostos. Através dos estudos de Jung, podemos perceber que a presença dos opostos no teatro de N.R. tem raízes gnósticas, herméticas. Através da tensão dos opostos, ele explora a essência da própria vida, vida que só se manifesta pelos contrários.” (In: *Cult*, 2000, 45).

afinal, eu acredito ou não no homem? Claro que sim. Mas em um homem que seja um deslumbrante centauro, metade Deus e metade Satã. Se, porém, falta ao homem a metade satânica, não teremos homem, não teremos ninguém.” (Rodrigues, 1997, 152).

Nelson, a exemplo de Pascal, também acreditava que a redenção dos seres humanos residiria na consciência da queda e, conseqüentemente, dessa “face hedionda” resultante de uma natureza separada de sua pureza primordial. Traduzindo em suas palavras: “É preciso ir ao fundo do ser humano. Ele tem uma face linda e outra hedionda. O ser humano só se salvará se, ao passar a mão no rosto, reconhecer a própria hediondez” (ibid., id.).

Esse clamor ao reconhecimento da ambigüidade da natureza humana se constitui num dos principais pilares de sua “doutrina”. É por isso que o personagem Monsenhor, o padre de *O Casamento*, exerce a sua função de conselheiro espiritual através do bordão: “Precisamos assumir a nossa lepra”. A idéia exposta no sermão do casamento de Glorinha, e que tanto angustia o protagonista Sabino, representa um recado de Nelson para a humanidade: “Assuma a sua lepra”.

Do ponto de vista do autor, a ignorância do homem acerca de sua essência dual gera uma sociedade corrompida, afundada na miséria e no caos, cujas relações são marcadas pelo cinismo e a hipocrisia. A negação dessa experiência trágica possui o efeito devastador de conduzir o ser humano a um patamar de baixa reserva às espécies inferiores. O rebaixamento a um estágio próximo à bestialidade é o castigo divino imposto à covardia humana. Segundo Franklin Leopoldo Silva:

“(…) como a razão e a vontade procuram antes fugir das oposições irredutíveis, o homem evita contemplar o caráter trágico de sua existência. Para isso elabora toda sorte de condutas desviantes, o *divertissement*, (...) as convenções sociais, o apego aos bens materiais, as honrarias de toda ordem, o lugar ocupado na hierarquia da sociedade, o juízo dos outros, mesmo a ciência e a filosofia são artifícios que o ser humano inventa para não estar verdadeiramente consigo mesmo. O que há de comum em todas essas *distrações* é aquilo que hoje chamaríamos de alienação: o ato de colocar o sentido da vida em algo alheio à própria vida, naquilo que ela tem de essencial. A causa desse empenho tão grande em viver fora de si é a condição de miserabilidade, de que tomamos consciência quando nos voltamos para nós mesmos do que da identidade que nossa alma pode encontrar em Deus, se entregar-se inteiramente a Ele.” (Silva, In: Pascal, 2005, XV).

Um mundo extremamente naturalizado, onde o mistério já se tornou *demodé*, é o cenário perfeito para o afloramento do lado satânico do ser humano, que se bestializa ao aceitar, passivamente, a escravização, seja dos instintos ou dos dogmas mundanos. Este é o mundo em que vagam os personagens rodrigueanos, selva de infortúnios, cujos habitantes são seres condenados à degradação e ao sofrimento eternos porque se recusaram a exorcizar os próprios demônios. A amoralidade é regra dominante, porque na selva rodrigueana o homem “só é solidário no câncer”.

A naturalização da existência<sup>52</sup> é a engrenagem que conduz à perdição do gênero humano, produzindo indivíduos que não hesitam em romper limites morais e éticos para afirmar a sua porção animalesca, seja pela via do ideologismo ou do hedonismo. Pois, como já dizia Pascal: “(miséria é) “baixeza do homem até submeter-se aos animais, até os adorar” (2005, 19). É o altar erigido pela “perversa” Senhorinha em adoração à besta Nonô:

“Todas as símiles a ele relacionadas aproximam-no do animal: ‘besta ferida’, ‘como um bicho’, ‘como um cavalo doido’. Suas características (incapacidade de emitir uma fala articulada, nudez, ligação com a terra) vão afastá-lo de seu grupo de origem (humano) e ligá-lo ao grupo animal.

Enquanto a linguagem humana é articulada e se faz ‘sob o controle de estímulos externos independentemente especificáveis e de estados internos motivacionais’ (...) a linguagem de Nonô não poder ser compreendida pelos membros da comunidade humana que a ela se referem como um ‘grito desumano’, uma gargalhada, como algo ambíguo. (‘gargalhada soluçante de Nonô’). Nesse exemplo se misturam as marcas do choro-soluço e do riso-gargalhada, indeterminável (‘ouve-se, então, o grito de Nonô, como um apelo’).

Ao se chamar a atenção na peça para a nudez de Nonô, o que se está ressaltando é a sua diferença com relação a uma das características da sociedade humana, ou seja, em *Álbum de Família*, a nudez está para o estágio natural assim como o vestir está para a cultura. Se a proibição do incesto é “um passo fundamental graças ao qual, pelo qual, mas sobretudo no qual se realiza a passagem da natureza à cultura”, sua transgressão é tomada como um retorno à antiga ordem, à natureza. Daí Nonô estar desprovido dos atributos culturais e ser descrito como ‘um bicho’, ‘um cavalo doido’, como a própria imagem da natureza: ‘Agora lambe a terra, ama a terra com um amor obsceno... de cama!’”. (Sussekind, 1981, 23-24).

Nonô é um arquétipo que só tem vida na ficção, representação pura da miséria humana, estágio que nunca poderá ser atingido pelo homem real, a quem o

---

<sup>52</sup> Partindo desse pressuposto, Nelson criticava tanto o *dogmatismo* marxista quanto o *ceticismo* burguês, pois acreditava que ambas as posturas conduziam o homem à perdição, a primeira pela crença ingênua na utopia de um futuro paraíso terrestre e a segunda pelo hedonismo egoísta e a hipocrisia.

Criador nunca concederá o abandono completo de sua fração divina, por mais que este se esforce em negá-la. Assim, no mais completo canalha sempre restará uma fagulha de pureza divina, que pode se manifestar a qualquer momento, mesmo a contragosto, pois “há em cada um dos homens e das mulheres que sofrem (...) uma violenta nostalgia de pureza. É como se eu dissesse: o degradado absoluto não existe e em cada um de nós há um santo enterrado como sapo de macumba.” (Rodrigues, apud. Batalha, 1995, 55).

No viés oposto, a mais santa das criaturas também guarda as suas trevas interiores: “O puro é capaz de abjeções inesperadas e totais, e o obscuro, 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). Canalhas santos e santos canalhas. A grande busca é pelo equilíbrio, “não um rebaixamento que nos torne incapazes do bem nem uma santidade isenta de mal.” (Pascal, 2005, 137).

Seguindo pelo mesmo caminho, Nelson também pinta os seus tipos femininos com as cores do dualismo. Nas meninas e mulheres rodrigueanas a “nostalgia da prostituta” sempre coexiste, em menor ou maior grau, com o “mínimo de inocência”, presente até na mais degradada das criaturas. A *femme fatale* Glorinha, protagonista de *O Casamento*, é uma das personagens que manifestam com precisão tais características (virgem/depravada, menina/mulher).

Na guerra empreendida contra a baixeza dos instintos, que submete a razão à suas vontades, o amor (cristão) é o único caminho a ser seguido. Em oposição à moda da “educação sexual”, o Nelson jansenista propõe uma educação sentimental, para o amor, antídoto para a salvação de uma espécie cada vez mais impotente do sentimento:

“Educação sexual só devia ser dada por um veterinário, entendeu? Porque os animais são de uma boa fé tremenda, eles tem aquele repertório de instintos, e daí não saem. Um animal não apunhala outro pelas costas, mas com o homem ocorre isto, compreendeu? Um veterinário, ao ensinar a uma cabra como se faz essa coisa, é natural, é da natureza. Mas eu quero que a natureza vá tomar banho. O homem só é homem e não anda de quatro porque consegue contrariar a natureza, contestar a natureza. (...) O sexo é o que restou da pré-história, do vil passado do homem. Então o homem andava de quatro e fazia o sexo na hora do cio, e a mulher não precisava ser a mulher amada, porque o amor não existia para ele. Ia lá e ficava esperando a ocasião de atracar a mulher. Aí, lá pelas tantas, vinha outro e atirava um jarro d’água em cima do casal para separá-los. (Rodrigues, In: *Playboy*, 1979, 43).

“A ‘educação sexual’ é uma das mais deslavadas imposturas de nosso tempo. Sexo, e apenas sexo, é coisa para, bodes, preás, jumentos. No homem, sexo é amor. Portanto, só se entenderia, não uma ‘educação sexual’, mas uma educação para o amor.” (ibid., 1997, 55).

#### 4.4

#### Shakespeare

Saindo, momentaneamente, do campo filosófico-teológico e retornando ao das Letras, recuamos um século no tempo, mais precisamente à Idade Renascentista, para falar de uma figura cuja omissão seria imperdoável. Trata-se, é claro, do bardo de Stratford, mais conhecido pelo nome de William Shakespeare.

Entre Shakespeare e Nelson observamos laços tênues e, ao mesmo tempo, indissolúveis. Tênuos porque Nelson sempre foi mais “Idade Média” do que “Renascimento”, indissolúveis porque o bardo inglês, volta e meia, também tinha seus rompantes medievais. Se Shakespeare nunca exerceu sobre o brasileiro a fascinação de um Dostoiévski, também nunca deixou de motivar uma reverência respeitosa: “É o seguinte: o sujeito que quiser saber quem é o homem, como é o homem, todas as suas possibilidades vitais, deve ler as obras completas de William Shakespeare. Lá estão os nossos amigos, os nossos inimigos, os nossos vizinhos, os nossos credores etc. etc. Qualquer sarau de grã-finos apresenta, também, todo um variadíssimo elenco shakespeariano.” (id., 1995b, 134).

Em outro momento, Nelson ressalta em Shakespeare o talento no manejo do jogo intertextual, que é o tema do presente capítulo: “Vocês se lembram de que, em *Hamlet*, acontece o seguinte: — de repente, o palco shakesperiano é invadido por um bando de comediantes. E os recém-chegados fazem piruetas, dão saltos mortais, dançam e declamam. A platéia fica atônita de beleza. É o teatro dentro do teatro, a poesia dentro da poesia, o sonho dentro do sonho.” (id., 1993, 269).

Caixinhas (chinesas) de surpresas, “borgeanos” antes ou depois de Borges, se revelam medievais quando deles se espera modernidade, e vice-versa. Medieval em Shakespeare é a proliferação de bobos geniais, que atinge a sua mais alta representação no palhaço da corte de Lear, contraponto racional à insanidade do monarca. Modernas são as lições ao aluno Sigmund:

“(…) para Freud, as obras de Shakespeare eram o centro secular da cultura, a esperança de uma glória racional na humanidade ainda por vir. (...) Em algum nível, ele entendia que Shakespeare inventara a psicanálise, ao inventar a psiquê, até onde Freud podia reconhecê-la e descrevê-la. (Bloom, 1995, 65).

“Choca-me cada vez mais o desaparecimento das originalidades de Freud na presença de Shakespeare, mas não teria chocado Shakespeare, que compreendeu que literatura mal se distinguem.” (ibid., 78).

“(T)udo que mais importa em Freud já está em Shakespeare, e com uma convincente crítica a Freud ainda por cima. O mapa da mente freudiano é de Shakespeare; Freud parece tê-lo apenas prosificado. Ou, para dizer de outro modo, uma leitura shakespeareana de Freud ilumina e arrasa o texto de Freud; uma leitura freudiana de Shakespeare reduz Shakespeare, ou reduziria, se ele pudesse tolerar uma redução que cruza o limite dos absurdos de perda.”(ibid., 32).

Shakespeare, tal qual Nelson, é tão moderno que se revela um exímio romancista-parodista mesmo escrevendo teatro. Universal, como o bardo suburbano, apresenta uma admirável legião de canalhas (Edmundo<sup>53</sup>, Macbeth, Iago), de megeras cruéis (Goneril e Regan) e de bobos; um punhado de loucos (Lear), de suicidas (Romeu e Julieta), de santos-canalhas (Hamlet), canalhas-santos (Falstaff); e até um anjo... negro (Otelos).

## 4.5

### Schopenhauer

Passamos de Shakespeare ao século XIX, que, não por acaso, é a mais shakesperiana das épocas. Do século XVIII nada mencionaremos, até porque não há nada mais anti-Nelson do que o Iluminismo. Nelson também é a anti-Revolução Francesa, incapaz de decapitar uma simples barata, quanto mais uma

---

<sup>53</sup> Bloom reconhece nos vilões shakespeareanos, principalmente em Edmundo de *Lear*, as matrizes dramáticas para os futuros niilistas de Dostoiévski: “Edmundo é o extremo limite do mal, a primeira representação absoluta de um niilista que a literatura ocidental oferece, e ainda o maior. Como diz Hegel, Edmundo distingue-se tanto em imaginação quanto intelecto; muito mais que Iago, poderia ser um páreo para o maior dos contra-Maquievéis, Hamlet. Graças a seu supremo intelecto - infinitamente fértil, rápido, frio, preciso — Edmundo projeta uma imagem de si mesmo como bastardo seguidor da deusa Natureza, e por meio dessa imagem se contempla objetivamente como uma obra de arte.” (Bloom, 1995, 75).

“Edmundo tem garra, grande humor, enorme intelecto, e uma gélida alegria, levando sua animação aos domínios da morte. Também não tem nenhum grande afeto, e talvez seja a primeira figura na literatura a manifestar as qualidades de niilistas dostoiévskianos como Svidigailov em *Crime e Castigo* e Stavrogin em *Os Possessos*.” (ibid., 56).

Maria Antonieta. Já uma comparação mais profunda com a obra *Sade*, apesar de tentadora, não nos parece muito apropriada.

Voltando ao legado shakesperiano, nenhum artista ou pensador problematizou com tanta acuidade a questão existencial proposta em *Hamlet* (“ser ou não ser”) como Arthur Schopenhauer, conhecido popularmente como o filósofo do pessimismo. A charada lançada por Shakespeare se constitui na essência do sistema filosófico desse alemão de Danzig, que se apoiará nos mitos religiosos cristãos e orientais para oferecer uma resposta ao enigma “hamletiano”.

Na visão de Schopenhauer, a existência humana carrega um sofrimento inerente que está acima de qualquer causa particular, residindo na própria essência da vida. A força que impulsiona a existência é a própria causa desse sofrimento eterno a que está condenado o homem: “Querer é essencialmente sofrer, e como o viver é querer, toda existência é essencialmente dor.”

“Nem uma ordem moral, nem a vontade individual servem como explicação à prevalência da dor e do absurdo no mundo. (...) A concepção de vontade schopenhaueriana não coincide com uma escolha individual, ao contrário, corresponde a uma força vital que atropela a consciência do sujeito e age a despeito dessa. A integridade do sujeito dilui-se pela ação dessa força, perspectiva que demonstra o cruzamento do biologismo com a herança metafísica e sua doutrina. Schopenhauer atribui a determinação dos desígnios da espécie ‘a atuação dessa força vital: ‘O indivíduo é um vaso demasiado frágil para conter a aspiração infinita da vontade da espécie concentrada num objeto determinada.’” (Pereira, 1999, 119-120).

Nesse sentido, o conceito de *Vontade* surge como uma força infinita, una, indizível, e não uma vontade finita, individual, ciente. Por ser infinita, a *vontade* sempre gera o sentimento de insaciabilidade, pois é apenas o ponto de partida de um novo anseio: “nenhuma satisfação dura; ela é apenas o ponto de partida de um novo desejo. Vemos o desejo em toda parte travado, em toda parte em luta, portanto sempre no estado de sofrimento: não existe fim último para o esforço, portanto não existe medida, termo para o sofrimento”. (Schopenhauer, 2001, 225). Portanto, toda ação determinada pela vontade, leva infalivelmente ao sofrimento, pois ela é insaciável, sempre carente.

A satisfação de um desejo está longe de pôr fim ao querer, pois para cada desejo satisfeito, dez permanecem irrealizados. Ademais, as exigências da vontade se prolongam ao infinito, enquanto a satisfação é curta e de medida escassa. O contentamento finito é somente aparente, visto que o desejo satisfeito

imediatamente dá lugar a um outro. Desse modo, nenhum *objeto* do querer pode fornecer satisfação duradoura.

Enquanto nossa consciência for preenchida pela *vontade* não nos será concedido bem-estar nem repouso permanente. Caçar ou fugir, temer desgraças ou perseguir o prazer, tudo ocorre essencialmente pelo mesmo motivo: escravidão à *vontade*. Em Schopenhauer, a constatação da vida como sofrimento atinge proporções cósmicas: “A vontade deseja infinitamente, mas só se objetiva na finitude e se satisfaz apenas o efêmero, por isso seu sofrimento é infinito.” (ibid., 71).

No incessante fluxo do tempo observamos continuamente o presente esvair-se num passado inerte, o futuro, por sua vez, é sempre incerto e esconde os mais terríveis desgostos. Ainda assim, continuamos nos apegando a essa ilusão fenomenológica. Aonde nos levará esse esforço? A nenhum resultado objetivo, já que a vida é apenas uma morte afastada a cada momento, a cada aspiração. É uma batalha que conhecemos de antemão o resultado: a derrota. Segundo Schopenhauer, os homens se assemelham a “carneiros a brincar sobre a relva, enquanto o açougueiro já está a escolher um ou outro com os olhos, pois em nossos bons tempos não sabemos que infelicidade justamente o destino nos prepara — doença, perseguição, empobrecimento, mutilação, cegueira, loucura, morte etc”. (ibid., 217).

Partindo desse mesmo raciocínio, ele também compara a vida ao movimento de andar, pois assim como este é uma queda constantemente adiada, a vida é uma morte constantemente adiada: “Por que há de orgulhar-se o homem? (...) sua concepção é uma culpa, o nascimento, um castigo; a vida, uma labuta; a morte, uma necessidade” (ibid., 189).

Assim, a vida se constitui num pêndulo a oscilar eternamente entre o sofrimento e o tédio. Para Schopenhauer a existência é, na realidade, uma condenação ao infortúnio. Essa idéia é manifestada na constante referência aos versos de *A vida é um sonho*, poema de Calderón de La Barca: “Pues el delito mayor/ Del hombre, es haber nacido”. Se a vida não passa um sonho, é decerto um sonho ruim, um pesadelo, como no mito hindu.

As expressões da afirmação da *vontade* no corpo visam apenas a conservação do indivíduo e a propagação da espécie, tendo nos órgãos genitais o seu verdadeiro foco. A partir daí, é possível entender porque o filósofo define este

sentimento como uma grande ilusão, o maior dos engodos que a vontade se utilizará como uma artimanha cruel para satisfazer-se e propagar a vida através de outras individualidades:

“Que uma criança seja gerada, é esse o alvo único, verdadeiro, de todo romance de amor, embora os namorados não dêem por isso: a intriga que conduz ao desenlace é coisa acessória. As almas nobres, sentimentais, ternamente apaixonadas, podem protestar contra o áspero realismo da minha doutrina. Os seus protestos não têm razão de ser. Não é a constituição e o caráter preciso e determinado da geração futura, um alvo infinitamente mais elevado. Infinitamente mais nobre que seus sentimentos impossíveis e as suas quimeras ideais?” (id., 42, s/d)

A frustração, a sensação de vazio que segue ao ato sexual representa um recado da *vontade*, que já atingiu a sua finalidade imediata, que é a procriação. O que gera a atração de um macho por uma fêmea, ou vice-versa, é tão somente esta nova vida que está por vir e que se encontra em potência em ambas as partes. Daí adviria a razão de o ato sexual ser sempre executado às escondidas: a vergonha do casal, ciente de que seu ato trará a este mundo de sofrimento mais uma vítima, pronta para o sacrifício.

Todo aquele que molda suas atitudes pelo seu *daimon*, que inconscientemente e sem reflexão segue desenfreadamente a satisfação dos desejos advindos dessa disposição natural, acaba por transformar a linha de sua vida num zig-zague, repleto de frustrações e sentimentos infelizes de todos os matizes. Pois, na verdade, o ser humano não tem a clara consciência do que quer e do que pode e, conseqüentemente, do que lhe convém querer.

Seguindo as ordens do desejo cego, o homem dificilmente procura renunciar a alguns bens em nome de outros, e dificilmente procura restringir suas ações aos *objetos* que estão ao seu alcance. E isto porque a *vontade*, insaciável, o impede de sequer ponderar sobre o assunto. Desse modo, comenta o filósofo: “estendemos as mãos como as crianças, na feira, em direção a tudo o que, a nossa volta, nos apetece.” (id., 2001, 358). E é na satisfação sexual que se verifica o ponto máximo de afirmação da vontade. Nos órgãos sexuais percebe-se uma submissão completa à *vontade* e a independência absoluta da inteligência.

Em seu belo artigo sobre Schopenhauer, o compatriota Thomas Mann define poeticamente essa visão trágica da vida manifestada pelo pensador:

“Num mundo que é inteiramente obra da vontade, do instinto de viver absoluto, gratuito, ignorando razões e juízos de valor, não poderia a inteligência necessariamente pretender senão segundo lugar. (...) Essas relações da inteligência e da vontade, essa afirmação (...) de que a primeira era apenas o dócil instrumento da segunda implicam muito de cômico e de humilhante angústia; determinam o conteúdo de todas as inclinações e aptidões do homem para se iludir e imaginar que sua vontade recebe instruções e dados da inteligência, ao passo que, segundo o nosso filósofo, é precisamente o contrário; a inteligência — independentemente de sua tarefa, que consiste em projetar um pouco de luz na vizinhança imediata da vontade e em ajudá-la em sua luta pela existência num grau mais elevado — tem por única missão servir de porta-voz à vontade, justificá-la, provê-la de motivos ‘morais’, em suma, racionalizar nossos instintos.

Era uma apreciação notavelmente pessimista; e, de fato, todos os compêndios nos ensinam que Schopenhauer foi em primeiro lugar o filósofo da vontade e, em segundo lugar, o do pessimismo. Mas, não há primeiro nem segundo; as duas coisas não são mais que uma: ele foi a segunda, porque foi a outra e ao mesmo tempo; ele foi necessariamente pessimista, porque era o filósofo e o psicólogo da vontade. Se a encaramos como o oposto da satisfação beata, a vontade é em si mesma uma infelicidade fundamental: é insatisfação, esforço em vista de algo, inteligência, sede ardente, cobiça, desejo, sofrimento, e um mundo da vontade outra coisa não pode ser senão o mundo do sofrimento. Objetivando-se em tudo que existe, a vontade expia no mundo físico sua alegria metafísica e a expia no sentido próprio da palavra: ‘expia’ da maneira mais terrível no mundo que ela criou e que, sendo o mundo do desejo e do tormento, se revela sinistro.

Deve o mundo vegetal servir de alimento ao mundo animal e cada animal, por sua vez, de presa e alimento a outro, e assim a vontade de vida não cessa de se devorar a si mesma. O homem, enfim, considera o todo como criado para seu uso e contribui por seu lado para assinalar com a mais espantosa evidência o horror do combate de todos contra todos, o auto-estragalhamento da vontade, segundo a máxima *Homo hominis lupas*.

Todas as vezes que Schopenhauer evoca o sofrimento do mundo, a lamentável angústia e a fúria de viver das múltiplas encarnações do querer (ele trata disso freqüentemente e com minúcias), sua já excepcional eloquência e seu gênio de escritor atingem os cimos mais resplandecentes e mais gélidos de sua perfeição. Fala com uma veemência decidida, com o cunho da experiência, no tom de quem sabe, de quem com isso se aterroriza e é arrebatado pela sua verdade potente. Há em certas páginas uma zombaria sarcástica que ele lança à vida, o olhar faiscante, os lábios apertados, mesclando-a com citações gregas e latinas; cheio de piedade e sem piedade, ata ao pelourinho a miséria do mundo, lavra o respectivo certificado, faz-lhe a conta e presta-lhe contas; aliás, muito longe de esmagar tanto como se deveria esperar de tal precisão e de tão sombrio talento de expressão, ao contrário, enche de satisfação estranhamente profunda pelo protesto do espírito pela revolta humana, que aí se revela num contido tremor de voz. Esta satisfação todos a experimentam, porque, quando esse homem, ao mesmo tempo espírito que ajuíza e grande escritor, fala do sofrimento do mundo em geral, fala também do teu e do meu sofrimento, e nós regozijamos por nos sentirmos vingados pelo verbo grandioso. Miséria, aflição, preocupação de conservar a vida, primeiro; depois, quando estas foram penosamente banidas, instinto sexual, dor de amar, ciúme, inveja, ódio, angústia, ambição, avareza, cupidez, doença e assim, inesgotavelmente, todos os males oriundos da contradição interna da vontade surgem da boceta de Pandora.” (Mann, s/d, 7-11).

Apesar da visão extremamente pessimista, Schopenhauer nos oferece algumas alternativas à tirania cruel da *vontade*. O caminho para a salvação se encontrará, em primeiro lugar, num estado no qual o intelecto predomina sobre a *vontade*, no qual esta é eliminada, mesmo que momentaneamente da consciência: “no momento mesmo em que, arrancados do querer nos abandonamos ao conhecimento puro independente da *vontade*, penetramos em um outro mundo (o da *representação*<sup>54</sup>), em que tudo que movimenta nossa vontade, e por isto nos abala com tal intensidade, não mais existe” (Schopenhauer, 1982, 128). Estando separados o conhecimento e a vontade, “o grau desta separação estabelece grandes diferenças intelectuais entre os homens; pois o conhecer é tanto mais objetivo e exato quanto mais se desligou da vontade; como é melhor o fruto que não tem o gosto do solo em que nasceu”. (ibid., id.)<sup>55</sup>.

Para Schopenhauer, a *contemplação estética* é um tipo de atitude livre do princípio de *razão suficiente* (espaço, tempo e causalidade), que torna possível o conhecimento das *Idéias*<sup>56</sup>; estas são objetivações imediatas da *vontade*. Tal objetivação possui graus numerosos, porém determinados, que constituem as formas e propriedades invariáveis originárias de todos os corpos naturais, orgânicos ou inorgânicos, como também as forças genéricas que se manifestam conforme as leis naturais.

A transição do conhecimento comum ao conhecimento da *Idéia* é possível, porém excepcional, e só ocorre quando não se considera nas coisas o *onde*, o *quando*, o *por quê* e o *para quê*, descartando também os pensamentos abstratos e os conceitos. Nesse estado, a consciência permanece completamente preenchida pela tranqüila contemplação do *objeto*, de modo que o sujeito, ao se perder neste estado contemplativo, esquece sua individualidade, ficando assim

---

<sup>54</sup> Para Schopenhauer o conceito de *representação* consiste em todos os fenômenos o que se encontram fora do domínio da vontade. Como só podemos conhecer a vontade enquanto individuação, já que esta manifesta seus desígnios através dos desejos individuais, todos os fenômenos que estão ausente dessa esfera surgem como *representação*.

<sup>55</sup> Ver Anexos (7.1).

<sup>56</sup> O termo deve ser compreendido em seu sentido platônico. Segundo Nicola Abbagnano: “Este termo foi empregado (...) como a espécie única intuitiva numa multiplicidade de objetos. (...) a *Idéia*, como unidade visível na multiplicidade, tem caráter privilegiado em relação à multiplicidade, pelo que é freqüentemente considerada a essência ou a substância do que é múltiplo e, por vezes, como o ideal ou o modelo dele. (...) Platão (...) atribui a Sócrates o conceito de que a *Idéia* é a unidade visível na multiplicidade dos objetos e, por isso, também a sua espécie (*eidós*). ‘Creio que acreditas haver uma espécie única toda vez que muitas coisas te parecem (...) grandes e tu podes abrangê-las com um só olhar: parece-te então que a única e mesma *Idéia* está em todas aquelas coisas e por isso julgas que o grande é uno’.” (2007, 608-609).

momentaneamente livre da influência da *vontade*. Numa tal contemplação, a coisa individual se torna a idéia de sua espécie, o indivíduo que intui se transforma no *sujeito puro do conhecimento*, e tudo acontece como se existisse unicamente o objeto, sem o *sujeito cognoscente* individual.

Portanto, quando o *objeto* abandona toda relação com algo externo a ele, e o sujeito toda a relação com a sua *vontade*, o que passa a ser percebido não é mais a coisa individual como tal, mas a *Idéia*, a forma eterna, imutável. Precisamente por isso, este estado não faz referência ao indivíduo em si, mas a um *puro sujeito do conhecimento* que, sem a influência da *vontade*, encontra-se livre de toda dor e sofrimento, usufruindo unicamente o prazer estético, visto que tal espécie de contemplação provê o abandono do princípio de individuação.

O *puro sujeito do conhecimento*, também chamado por Schopenhauer de *gênio*, é capaz de separar-se da esfera do *conhecimento* a serviço da *vontade*, abstraindo-se por completo de seu querer e de seus objetivos, de modo que seu estado de contemplação encontra-se livre de qualquer interesse egoísta.

Segundo o filósofo, a arte é, acima de tudo, um conhecimento, uma apreensão e comunicação de um *objeto*<sup>57</sup>. Mas este *objeto* não é um *fenômeno*, uma coisa individual situada no tempo e no espaço, mas é, de acordo com o sentido que deu Platão a este conceito, o modelo *Ideal*, do qual surgem todas as individualidades fenomênicas. São os graus intermediários de objetivação da *vontade*, situados entre a *coisa-em-si*<sup>58</sup> e o *fenômeno*<sup>59</sup>. De todas as formas do conhecimento apenas uma pertence às *Idéias*, a *forma da representação em geral*:

<sup>57</sup> Em suas interpretações da arte como objeto de conhecimento, Schopenhauer antecipa uma visão que será bastante difundida nas teorias estéticas posteriores.

<sup>58</sup> “O que a Coisa é, independentemente da sua relação com o homem, para o qual é um objeto de conhecimento.

(...) Kant (diz) que o conhecimento humano é conhecimento de fenômenos, não de Coisa-em-si, visto que ele não se baseia na *intuição intelectual* (...), mas na *intuição sensível*, para a qual as coisas são *dadas* sob certas condições (espaço e tempo).” (ibid., Pp.177-178).

<sup>59</sup> “O mesmo que *aparência*. Nesse sentido, o Fenômeno é a aparência sensível que se contrapõe à realidade, podendo ser considerado manifestação desta, ou que se contrapõe ao fato, do qual pode ser considerado idêntico.

A partir do século XVIII, em virtude da reabilitação da aparência como manifestação da realidade aos sentidos e ao intelecto do homem, a palavra (...) começa a designar o objeto específico do conhecimento humano que *aparece* em condições particulares, características da estrutura cognitiva do homem. Nesse sentido, a noção (...) é correlativa com a de *coisa-em-si*, a ela remetendo por oposição contrária. À medida que se reconhece que os objetos do conhecimento se revelam segundo os modos e as formas próprias da estrutura cognitiva do homem, e que por isso eles não são as ‘coisas em si mesmas’ (...), o objeto do conhecimento humano configura-se como Fenômeno, ou seja, como coisa aparente nessas condições (...). (...) Segundo Kant, o Fenômeno é, em geral, o objeto do conhecimento enquanto condicionado pelas formas da intuição (tempo e espaço) e pelas categorias do intelecto.” (ibid., 510).

a de *ser-objeto-para-um-sujeito*. O *sentimento do belo*, a contemplação estética, e a produção da obra de arte (tarefa do gênio), nada mais são que o acesso de um sujeito a um mundo Ideal.

Esta é a condição objetiva do conhecimento aqui descrito: que a coisa individual, o fenômeno espaço-temporal, se converta na *Idéia* de sua espécie. A condição subjetiva é aquela em que o sujeito que conhece também precisa modificar-se, despir-se de sua individualidade empírica, tornando-se puro *conhecimento*, não determinado pelo princípio de razão e livre do jugo da *vontade*. Assim, os *objetos* passam a ser conhecidos fora de toda relação entre si ou com o querer.

Schopenhauer explica da seguinte maneira a diferença entre estas duas formas de conhecimento: a consciência se divide em dois lados, o primeiro é a consciência do *eu próprio*, em que o conhecimento é determinado pela vontade. É um conhecimento subjetivo, pois o cérebro, o intelecto, funciona *a priori* de acordo com a sua natureza, já que foi criado pela vontade, exclusivamente para satisfazê-la. O outro lado é a consciência intuitiva do mundo, um conhecimento objetivo, em que o intelecto alforria-se de seu algoz, dirigindo toda a sua atividade em direção ao *objeto* externo, alheio à existência da *vontade*, pois esta foi suprimida da consciência.

O primeiro é um conhecimento motivado pelo interesse, e só vê nas coisas as razões e as relações diretas ou indiretas com a vontade individual do sujeito. O segundo é um conhecimento desinteressado, pois conhece objetivamente, ou seja, fora de toda relação. Trata-se de uma forte excitação da atividade cerebral intuitiva, sem qualquer excitação das paixões. Quanto mais uma destas partes da consciência se destaca mais a outra se afasta.

No primeiro caso não se ultrapassa o mundo dos *fenômenos*, no qual obtemos os conhecimentos típicos das ciências. Já o mundo das *Idéias*, em oposição ao fenomênico, só existe fora da dimensão espaço-temporal e do princípio de *causalidade*, de modo que só pode ser penetrado pelo gênio, o indivíduo que consegue se manter nesta contemplação desinteressada, que lhe permite comunicar o seu conhecimento através da obra de arte, operando assim a reprodução das *Idéias*.

Schopenhauer não admite uma atitude genial na ciência. Quando muito, aquele que obtém um bom domínio do conhecimento pode vir a tornar-se um

especialista, que só conhece em profundidade as particularidades de sua matéria. O dom no gênio é inato, enquanto a técnica no homem de ciência é adquirida. Os conceitos da razão, *objetos* da ciência, são representações abstratas, princípios universais que são extraídos do particular, enquanto que as *Idéias*, objetivo da arte, são anteriores ao *fenômeno*, representando o princípio universal de onde são extraídas as particularidades. A ciência conhece sempre o como e o porquê das coisas. A arte procura o quê das coisas.

Dessa forma, o conhecimento intuitivo, objetivo, é oposto ao conhecimento racional. Por isso os gênios “são dominados freqüentemente por afecções violentas e paixões irracionais”. Mas não se trata aqui de uma dominação da vontade em relação ao intelecto, mas o contrário, pois por mais forte que seja no gênio a manifestação da *vontade*, a energia intelectual é sempre predominante. Destarte, o que caracteriza o estado genial é uma vontade intensa, um caráter violento e apaixonado e, no entanto, uma energia cerebral mais forte ainda; uma violência apaixonada aliada a uma exaltação da vida nervosa, que resultam num “excesso anormal de inteligência”. Schopenhauer chega a propor a tese de que a consciência do gênio é constituída de 2/3 de intelecto e 1/3 de vontade.

De acordo com o filósofo, não é possível interpretar o repouso da *contemplação estética*, ou a paz perpétua da negação do querer, que são fundamentalmente o mesmo fenômeno em graus diversos, como uma diminuição ou rarefação da vontade no indivíduo. Trata-se, antes, da disposição de não submissão do intelecto em relação à vontade. Esta disposição leva os indivíduos de gênio a uma relação bem diferente com o mundo que os rodeia. Por não perceber mais nas coisas as relações causais a que se atém a ciência e o *populacho* (o senso comum), e devido ao seu comportamento excêntrico, os gênios são freqüentemente solitários, e por estarem distantes da vida comum, alheios aos problemas do cotidiano, são sempre enganados, incompreendidos e, muitas vezes, rejeitados. Sendo assim, observamos uma relação entre o grau da consciência e o da dor, de forma que o gênio estaria mais propenso ao sofrimento do que o homem de inteligência mediana.

Estas reflexões nos permitem uma comparação entre a genialidade e a loucura. O louco é aquele cuja violenta adversidade contra a vida fez com que a *vontade*, num ato de fuga por instinto de sobrevivência, interrompesse o fio da lembrança, esvaziando da memória o seu conteúdo infeliz e substituindo as

lacunas por intermédio da imaginação. Nesta desarticulação do seu encadeamento necessário, “o intelecto renunciou à sua natureza, para agradar à vontade”. No gênio, através de seu olhar contemplativo sobre as coisas e os fenômenos, o intelecto também renuncia à sua natureza, não para agradar a vontade, como no caso do louco, mas para dominá-la e negá-la.

A genialidade na arte representa um estado da consciência, ainda que momentâneo (pois mesmo o indivíduo mais genial tem suas recaídas), em que nos despojamos do “eu sofredor”. Desse modo, “nos tornamos, como sujeito puro do conhecimento, completamente unos com aqueles objetos, e assim como nossa miséria lhes é estranha, do mesmo modo será estranha, por estes momentos, a nós mesmos. Somente o mundo da representação perdura, o mundo como vontade desapareceu” (Schopenhauer, 2001, 197).

No entanto, esta revolução não se dá de forma pacífica, pois “o acidente (o cérebro) deve dominar e anular de algum modo a substância (a vontade)” (ibid., 201). O nada parece se instaurar no âmago da Vontade, justamente onde o mundo como representação parece quase tocar o mundo *numênico* (das *Idéias*): na consciência do homem. Assim, Schopenhauer acredita que o ser humano é a única espécie na natureza capaz de perceber manifestação do *Nada* que domina a existência. A esse respeito, afirma Thomas Mann:

“Com efeito, conceber o mundo como uma fantasmagoria, multicolor e móbil de imagens que deixam transparecer a Idéia, o Espírito, é atitude eminentemente artística, que, por assim dizer, de pronto restitui o artista a si mesmo. Na verdade, é ele quem, pleno de alegria sensual e pecaminosa, pode sentir-se preso aos fenômenos do mundo, às imagens do mundo, pois sabe que pertence ao mesmo tempo ao mundo da Idéia e do Espírito, porque é o Mago, graças ao qual podem estes nos aparecer através dos fenômenos. Surge aqui a missão mediatária do artista, seu papel de mediador nas encantações herméticas entre o mundo do alto e o mundo de baixo, entre a Idéia e o fenômeno, o espírito e a sensualidade; porque tal é, de fato, a posição verdadeiramente cósmica da arte; sua estranha situação e a comprometida dignidade de sua ação no mundo não podem definir-se nem explicar-se de outra maneira. O símbolo da lua, este emblema cósmico de toda mediação, é próprio da arte.” (Mann, s/d, 3-4).

O acabamento do artista seria o santo ou asceta:

“Como definir o santo? Aquele que não faz nada de tudo que deseja e faz tudo que não deseja. Ora, a castidade ascética, tornada regra geral, acarretaria o fim da espécie humana. Mas, dada a estreita ligação de todas as manifestações da vontade, a mais alta de todas, o homem, em sua queda, arrastará também seu débil reflexo, a animalidade, e, como assim todo conhecimento se suprimiria, o mundo inteiro —

pois sem sujeito não há objeto — por si mesmo cairia no Nada. O homem é, em potência, o salvador da natureza. É por isso que Angelus Silesius, o místico, exclama:

Homem! Todas as coisas te amam e correm para ti:  
Tudo corre para ti para chegar a Deus.

Por paradoxal que possa parecer, malgrado toda a sua misantropia e todas as suas palavras e queixas sobre o estado de corrupção da vida em geral, como sobre o caráter grotesco do gênio humano em particular, apesar do desespero que o acabrunha quando vê a miserável companhia em que caímos pelo fato de termos nascido homens, Schopenhauer tem, no entanto, o culto do homem, tal como o concebe. Enche-se de altiva veneração humana em presença deste ‘coroamento da criação’ que, para ele, como para o autor da Gênese, significa o homem, a mais alta e a mais adiantada objetivação da vontade.” (ibid., 19-20).

Para Schopenhauer, o último passo do ser humano no caminho da perfeição é a *ataraxia*<sup>60</sup> ou completa negação da *vontade*. Neste estágio, em que *o véu de Maya* já foi totalmente ultrapassado, o sujeito sente que as dores do mundo são também as suas dores, pois já não se vê diferença entre ele o outro: “Tat twan asi” (“isto és tu”), diz a fórmula extraída do *Upanixade*<sup>61</sup>:

“Para designar esta ilusão, serve-se Schopenhauer dum nome emprestado à sabedoria hindu, que ele admira muito, dada a concordância dela com a sua própria visão do mundo; chama-a ‘o véu de Maya’. Mas já muito antes, segundo o costume dos sábios ocidentais, tinha-se expressado em latim; esta grande ilusão que representa a injusta desigualdade das fortunas, dos caracteres, das situações e dos destinos repousa no ‘principium individuationis’. Diferença e injustiça não são mais do que as conseqüências que a multiplicidade no seio do tempo e do espaço implica, mas aquela que não é mais que aparência, ‘é a representação que nós, seres individuais, graças à organização de nossa inteligência, podemos ter dum mundo que, em sua vera realidade, é a objetivação da vontade de viver una e única no todo e nas partes, em mim e em ti.’” (ibid., 15).

Assim, podemos apresentar o imperativo da moral altruísta schopenhaueriana como “Não faças mal a ninguém, mas antes ajuda a todos que puderes”, uma variação da sentença bíblica “Ama o próximo como a ti mesmo”. Não é à toa que o próprio Schopenhauer confessa que sua filosofia, enquanto negadora da vida, é a única genuinamente cristã, dentre todas as correntes do pensamento europeu contemporâneas a si. Quanto à influência das doutrinas religiosas do extremo Oriente, em especial o hinduísmo e o budismo,

<sup>60</sup> “Termo usado (...) para designar o ideal da imperturbabilidade ou da serenidade da alma, em decorrência do domínio sobre as paixões ou da extirpação destas.” (ibid., 98).

<sup>61</sup> Livro védico.

Schopenhauer acredita que o mito védico acerca do mundo de Maya (o mundo da ilusão fenomênica) se aplica perfeitamente à sua visão do mundo como um lugar de ilusão e eterno sofrimento (o vale de lágrimas cristão). No que concerne ao Budismo, ele coloca a utopia do *Nirvana*<sup>62</sup> como o ponto mais alto a ser alcançado pelo ser humano. O *Nirvana*, que no mito hindu é personificado pelo deus Xiva<sup>63</sup>, representa a completa negação do ser, a comunhão completa com o *Nada*, a única forma de alcançar a ausência total de sofrimento. Essa estreita afinidade valeu ao filósofo o título de “budista extraviado no Ocidente”. Sobre isso, ele afirma:

“eu me alegro em constatar um acordo tão profundo entre minha doutrina e uma religião que, sobre a terra, conta com mais adeptos que qualquer outra. Este acordo me é tão mais agradável por meu pensamento filosófico ter sido certamente independente de toda influência budista, pois, até 1818, data da aparição de minha obra, só possuíamos na Europa raros relatos, insuficientes e imperfeitos, sobre o budismo.” (Schopenhauer, s/d, 27).

Assim, o asceta é o único que atinge à verdadeira paz de espírito, alcançada pela negação completa da *vontade*. Esta *ataraxia* não promete o Paraíso cristão, mas uma comunhão com o mais profundo silêncio. Em Schopenhauer, “o êxtase e a compaixão são sentimentos que, se levam à ‘morte do homem’, não o fazem para gerar um homem superior, um mundo melhor, senão para um mergulho no Nada”. (Maia, 1991, 21).

Após ter atingindo esse grau, o *sujeito cognoscente* se torna um Iluminado, totalmente imune ao sofrimento e ao tédio dos homens comuns. É apenas neste instante que o conceito de liberdade torna-se possível para Schopenhauer. O santo que atinge o estado de *Graça* e o monge no estado do *Nirvana* são exemplos deste estado de não-querer. No estado de santidade, o conhecimento não percebe mais nas coisas ao seu redor qualquer relação com a *vontade* cruel. Somente sem a determinação desta é possível conceber o mundo em si. O mundo dos *fenômenos* assume o seu caráter de ilusão passageira e perde-se no *Nada*. Está respondido o enigma hamletiano:

<sup>62</sup> “Extinção das paixões e do desejo de viver, portanto da corrente dos nascimentos, na doutrina budista. ‘Essa ilha incomparável em que tudo desaparece e todo apego cessa, chamo de Nirvana, destruição da velhice e da morte. (ibid., 833).

<sup>63</sup> No mito hindu, a vida e a morte são representados através dos princípios feminino (Maya) e masculino (Xiva).

“Se, contudo, fosse preciso, a qualquer preço, dar uma idéia positiva daquilo que a filosofia apenas pode exprimir dum modo negativo, chamando-lhe negação da Vontade, não haveria outro meio senão reportarmo-nos àquilo que experimentam aqueles que chegaram a uma negação completa da vontade, àquilo a que se chama êxtase, arrebatamento, iluminação, união com Deus, etc., mas, para falar a verdade, não se poderia dar a esse estado o nome de conhecimento, visto que ele já não comporta a forma de objeto e sujeito e, aliás, pertence apenas à experiência pessoal; é impossível comunicar exteriormente a sua *experiência* (...) a outrem. (Schopenhauer, 2001, 319).

“E aquilo que traduzo aqui numa linguagem demasiado fraca, em termos gerais, não é, contudo, uma ficção de filósofos, inventada apenas hoje em dia: não! Esta doutrina foi a própria vida, vida muito invejável de tantos santos, de tantas belas almas que se encontraram entre os cristãos, e mais ainda entre os Hindus, os budistas, e ainda fiéis doutras religiões.” (ibid., 350).

Nas últimas páginas de *O Mundo como Vontade e Representação* (2001) ele traça à oposição entre o estado de santidade e o estado comum dos homens: “para aqueles a quem a vontade anima, aquilo que resta, após a supressão total da vontade, é efetivamente o nada. Mas, ao contrário, para aqueles que se convertera e aboliram a vontade, é o nosso mundo atual, este mundo tão real com todos os seus sóis e todas as suas vias lácteas, que é o nada.” (ibid., 429).

A proposição “a vida é dor e sofrimento, e não há saída”, surge como uma boa síntese do pensamento de Schopenhauer, que retrata o ser vivente, preso às paixões mundanas, como uma criatura irremediavelmente condenada a um terrível ciclo tal qual o do mítico Sísifo. Se não existe saída na vida, esta só pode ser a negação desta mesma vida.

Aqui vemos surgir à idéia de *Pecado Original*, associado à própria existência, numa perspectiva ainda mais pessimista do que a de Pascal. Ao romper a barreira do véu de Maya, o asceta atinge à salvação através de um renascimento para uma nova existência, liberto da ditadura inerente aos instintos de preservação da vida. Desse modo, a atitude ascética é a única que oferece o verdadeiro quietivo à *vontade*, que deixa de se manifestar como afirmação. A *vontade*, quando motivada pelo ascetismo, alcança um estado exatamente oposto àquele em que ela se afirma, visto que esta motivação anula o estado de desejo permanente, que se constitui como *vontade de vida*.

A atitude do asceta perante à vida é diametralmente oposta à do homem movido pelos desígnios primitivos da vontade. O que permite que determinado indivíduo passe a agir por um motivo que se contrapõe ao anterior, é que o estado

de *Iluminação* proporciona uma supressão da essência vital enquanto *vontade*. Este comportamento tem características muito bem definidas, que variam pouquíssimo de uma cultura para outra. Schopenhauer descreve quais são os procedimentos que tornam concreta à negação da vontade: castidade, pobreza voluntária, aceitação do sofrimento, casual ou provocado por outrem, e mortificação do corpo, que não pode ser ativa, violenta, como no suicídio vulgar, mas passiva, atingida através de jejuns ou, em maior grau, pelo martírio voluntário.

O filósofo esclarece que aquele que consegue percorrer as duas primeiras etapas desse processo ainda continua vítima dos desejos mundanos, na medida em que ainda é um corpo animado e, por conseqüência, uma manifestação do querer. Nesse momento, o homem ainda pode ser vitimado pelas tentações mundanas, pois “despertada da noite da inconsciência para a vida, a vontade se encontra, como indivíduo, em um mundo sem fim e sem limites, em meio a inumeráveis indivíduos, todos ansiando, sofrendo, enganando-se; e, assim como num sonho angustiante, a vontade se apressa para voltar para a sua antiga inconsciência” (ibid., 332).

Ultrapassadas estas duas etapas, o asceta, quando atinge o terceiro nível, passa a visar o extermínio do próprio corpo, não apenas negando todos os clamores advindos deste como também castigando-o sempre que possível. Assim, além de não fazer nada do que agrada aos homens comuns, o asceta radicaliza, partindo para o extremo oposto e realizando tudo o que o que comumente nos desagrada.

O primeiro estágio, que é atingido imediatamente após a retirada do véu de Maya, consiste na apreensão do sofrimento do mundo como sendo seu próprio sofrimento. Quando o indivíduo adentra por esta via, todos os tormentos (vividos, vistos e possíveis) fazem efeito sobre o seu espírito como se fossem seus. Já o segundo estágio consiste na apreensão do próprio sofrimento como aquele do mundo, sofrimento pessoalmente sentido e não meramente conhecido.

Porém, que fique claro que os procedimentos que caracterizam o ascetismo não são a sua causa, mas aparecem como conseqüências dele. Para Schopenhauer é impossível conceber que tais práticas façam um asceta, já que estas surgem como conseqüência direta do próprio estado. Portanto, o ascetismo surge não como uma mudança de caráter, mas como uma supressão completa deste mesmo

caráter que ocasiona uma transmutação radical, de forma que não há como aprender a ser asceta ou desenvolver uma capacidade ascética através de determinadas prescrições. Pois por mais diferenças que apresentem os caracteres dos homens num momento anterior à obtenção desta *Iluminação*, elas são totalmente suprimidas e estes seres, outrora tão diferentes, passam a agir de maneira exatamente igual, ultrapassando até mesmo a individualidade dos dogmas religiosos que defendem.

Assim, o homem que, a princípio, manifestava uma tendência voltada ao mal, pode tornar-se um santo, da noite para o dia, se for tocado pelos desígnios da *Iluminação*. Por desígnios misteriosos, o homem que antes afirmava violentamente sua *vontade* e, por isso, permanecia imerso no princípio de individuação, emerge repentinamente dessas trevas interiores transmutado no mais virtuoso dos santos. Nessa passagem, a negação da vontade surge como um ato livre e é exatamente essa liberdade que é misteriosa.

No momento em que o véu de Maya, que representa o princípio de individuação, é retirado dos olhos do homem, cessam imediatamente as diferenciações egoísticas entre o eu e o outro. Este novo ser, transformado pelo toque do *Inominável*, passa a compartilhar, de bom grado, a intensidade dos sofrimentos alheios como se fossem os seus próprios, tornando-se não apenas benevolente no mais elevado grau, mas também totalmente disposto ao auto-sacrifício, se este vier em benefício da salvação dos demais. Assim:

“(Ele) reconhece em todos os seres o próprio íntimo, o seu verdadeiro si mesmo, e desse modo tem de considerar também os sofrimentos infintos de todos os seres viventes como se fossem seus: assim toma para si mesmo as dores de todo o mundo. Nenhum sofrimento lhe é estranho. Todos os tormentos alheios que vê e raramente consegue aliviar, todos os tormentos dos quais apenas sabe indiretamente, inclusive os que conhece só como possíveis, fazem efeito sobre o seu espírito como se fossem seus.” (ibid., 414-15).

No terceiro livro do *Mundo como Vontade e Representação*, Schopenhauer ainda estabelece os graus intermediários de comportamento que separam o homem maligno do asceta virtuoso, são eles: o desejo, caracterizado pelos atos de egoísmo, e a bondade, representada pelos atos de justiça, compaixão ou caridade<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Ver Anexos (7.2).

O primeiro estágio, representado pelo sentimento do desejo ou egoísmo, se expressa no ímpeto para a existência e o bem-estar eternos. Como atesta a sua natureza, o egoísmo não conhece limites, de forma que o homem preso a este sentimento deseja apenas a conservação incondicional de sua existência, sempre liberta da dor e com maior quantidade possível de bem-estar. Ele anseia por todo gozo possível, e não satisfeito com isso ainda procura desenvolver em si outras aptidões para atingir ainda mais gozo. É no egoísmo que está fundamentado o cálculo maquiavélico de todos os meios pelos quais o homem pode ser conduzido a qualquer fim. Sua máxima é: “não ajude a ninguém, mas prejudica a todos, se isto te for útil” (Schopenhauer, 2001, 287). Desse modo, a avaliação moral do egoísta consiste na concepção de que as dores e os prejuízos a outrem são, para ele, apenas um meio e não um fim. Todo o mal que ele possa causar não ocorre senão por acidente, devido à lei da causalidade.

No sistema schopenhaueriano, a maldade, que é o sentimento oposto ao ascetismo, representa um grau excessivo e degenerado de egoísmo, que resulta em desejar o mal alheio. Neste estágio, o sofrimento e a dor do outro são fins em si, constituindo-se na meta de ação do homem, que a visa mesmo quando o sofrimento alheio não lhe trará nenhum benefício ou até quando possa prejudicá-lo. Sua máxima é: “prejudica a todos o quanto possas” (ibid., id.). A maldade transcende as raízes naturais do egoísmo, se afirmando pelo seu diabolismo. As ações provenientes deste tipo de sentimento são moralmente condenáveis, enquanto as atitudes provenientes do egoísmo são apenas indiferentes a qualquer espécie de desígnio moral. Admitindo a existência da maldade, Schopenhauer admite também a possibilidade da existência de um tipo de vontade que visa o mal sem nenhum interesse próprio, apenas pelo próprio sentimento de prazer em causá-lo. Segundo o filósofo, “alguns homens seriam capazes de assassinar um outro só para engraxar suas botas com a gordura dele. (id., 2003, 117).

Assim, o egoísmo e a maldade surgem como os grandes aliados da afirmação da *vontade* em seus graus mais baixos, geradores do combate, da discórdia, da *bellum omnium contra omnes* hobesiana e, por conseqüência, do ciclo eterno de sofrimento que os homens causam a si próprios e impõe a seus semelhantes.

No estágio da bondade, o sentimento de compaixão é a principal motivação que caracteriza os atos de verdadeiro valor moral perpetrados pelo homem. Este

sentimento compassivo se expressa pelo amor ao próximo, o humanitarismo, a justiça, a misericórdia e a caridade. Aqui, o véu de Maya já foi retirado, faltando apenas alguns passos para que se atinja o grau de ascetismo.

O que separa a compaixão do ascetismo é que a primeira ainda seria embasada num fundamento minimamente egoísta, visto que o sofrimento do próximo só nos toca na medida em que consideramos como se fosse o nosso próprio. Quando o homem compassivo equipara o seu sofrimento ao dos demais, ele ainda visa como objetivo máximo o seu próprio bem-estar, pois ao suavizar a dor do próximo ele estará, no final das contas, suavizando a sua própria dor. Desse modo, o homem compassivo é capaz de abdicar, momentaneamente, de sua própria felicidade para evitar o sofrimento alheio.

Como exemplo de tal comportamento, Schopenhauer cita o caso da criança que chora quanto lhe é relatada uma tragédia alheia. Nos velórios, diante do caixão de um morto, não é pelo destino deste que choramos, mas pelo nosso, de forma que a situação do morto não é mais do que a representação presente de uma tragédia futura que se abaterá irrevogavelmente sobre todos nós.

Apenas o asceta é capaz de negar o seu próprio bem-estar, não apenas para evitar o mal do próximo, mas para que este possa afirmar o seu próprio bem-estar em detrimento do seu. O asceta é o único que deseja e provoca o seu próprio sofrimento, colocando o seu bem-estar não em par de igualdade com o do próximo, mas como secundário a este.

Assim como o egoísmo e a maldade caminham juntos, também o fazem a compaixão e o ascetismo. Graus distintos de individuação da *vontade*, que atingem o seu ponto máximo na completa aniquilação desta.

Atingimos aqui o final desta explanação acerca do sistema filosófico de Schopenhauer. Relacionando-o ao campo da literatura, chegamos à obra Machado de Assis, que, muito provavelmente, foi o principal mediador entre Schopenhauer e Nelson. Como não podemos inferir, com certeza absoluta, que Nelson tenha tido acesso direto às idéias do filósofo alemão, é bem provável que estas tenham chegado a ele através da leitura de Machado.

O filósofo Clément Rosset analisa de forma interessante a relação entre esses dois autores (Machado e Schopenhauer):

“Pode parecer estranho que um país que deu nascimento àquele que foi talvez o romancista mais pessimista de todos os tempos, Machado de Assis, não se interesse muito por aquele que foi certamente o maior teórico do pessimismo na história da Filosofia<sup>65</sup>. Aliás, é provável que o grande leitor que foi Machado de Assis tenha tido conhecimento das idéias de Schopenhauer e que, aqui e ali, tenha delas tirado partido. De qualquer maneira, o parentesco entre os pontos de vista do pensador e do escritor é evidente, e o que escreve André Maurois<sup>66</sup> em seu prefácio à tradução francesa de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* convém igualmente a um e a outro: ‘seus primeiros versos são de amor desencantado, seus primeiros ensaios de um filósofo deliberadamente pessimista. O caráter absurdo do mundo, o esmagamento do homem por forças imensas e indiferentes, a ausência de todo finalismo no universo lhe parecem evidentes.’ (Rosset, In: Brum, 1998, 11).

Esse mesmo “Brás Cubas” aparece diversas vezes nas confissões de Nelson, que alude tanto ao personagem como ao livro. Em *Memórias Póstumas*, podemos observar essa visão de mundo schopenhaueriana no capítulo em que Machado descreve o diálogo delirante entre o protagonista e Pandora, a “deusa Natureza”<sup>67</sup>, que surge ao leitor como um conto fantástico dentro do romance.

Eis uma criativa releitura, tal como a de Mann, do sistema filosófico de Schopenhauer. Contudo, diferentemente do escritor alemão, Machado, num laivo de peraltice tupiniquim, omite a fonte que deu origem às idéias expostas nas

---

<sup>65</sup> A afirmação vem a calhar. O motivo disso consiste, em parte, na postura reinante no meio acadêmico, que continua praticamente ignorando a obra de Schopenhauer. Não é uma novidade para nós, que o integramos, o fato de que o meio acadêmico é, nos dias atuais, predominantemente nietzscheano (foucaultiano, deleuziano, etc.). Em decorrência disto, o estudante acaba, na maioria das vezes, sendo privado da fruição proporcionada pelo diálogo, em par de igualdade, dessas duas grandes vozes da filosofia universal. Assim, nos poucos momentos em que Schopenhauer é citado, é quase sempre na intenção de estabelecer uma comparação negativa de seu sistema com o de Nietzsche. Muitos acadêmicos chegam praticamente a ignorar as relações espaço-temporais, desenhando o sistema schopenhaueriano como um subsistema nietzscheano, quando na realidade o que ocorre é o contrário, como o prova o próprio título de um dos tratados de Nietzsche: *Schopenhauer como educador*. Mais adiante veremos que tal afirmação também se estende à área conceitual. Dessa forma, o filósofo de Danzig, tal qual em sua época com relação a Hegel, continua ocupando uma injustíssima posição secundária no espaço de discussão filosófica promovida pelo meio acadêmico, nos dias atuais, por motivos que quase nunca ultrapassam à esfera ideológica. Desse movimento, acabamos constatando uma adulteração não apenas de Schopenhauer, em aspectos negativos, como também de Nietzsche, pelo aspecto contrário. Assim, tornam-se cômicos, para não dizer trágicos, momentos em que nos deparamos com ensaios e monografias que unem assuntos tão adversos como a filosofia Nietzscheana e o movimento feminista, tendo em vista que não foi ninguém, senão o próprio Nietzsche, a pronunciar a célebre frase, pela boca de seu profeta-personagem: “Quando fores ter com uma mulher, não te esqueças de levar o chicote. Assim falou Zaratustra”. Fazer de Nietzsche um feminista *avant-la-lettre*, mesmo após ter lido sua obra com profundidade, é no mínimo uma atitude de impostura intelectual. Assim, acabamos, quase sempre, nos deparando com uma imagem de Schopenhauer que o qualifica como um misógino conservador, enquanto Nietzsche é pintado como um feminista libertário. Ora, todas as duas imagens, não só simplificam como adulteram a complexidade de mentes tão profícuas como a dos filósofos em questão.

<sup>66</sup> Maurois, após a leitura *O Mundo como Vontade e Representação*, declarou, publicamente, que nas páginas do livro residia a chave para o mistério da existência.

<sup>67</sup> Ver Anexos (7.3).

páginas de seu romance. Entretanto, não resta dúvida de que foi bastante versado nas idéias do filósofo, como o prova o trecho que finaliza em aberto a narrativa, com a menção, aparentemente casual, ao gato do protagonista, que, na realidade, é uma referência específica à uma questão abordada por Schopenhauer.

Jogando uma nova luz sobre a passagem de Machado, cedemos a palavra a outro Schopenhaueriano de renome, Jorge Luís Borges, que entra em cena para aprofundar ainda mais o diálogo intertextual. Observemos um trecho de sua *História da Eternidade*, no qual o escritor tateia em busca resposta que definiria com precisão o enigma do tempo:

“Schopenhauer, o apaixonado e lúcido Schopenhauer, dá uma razão: a pura atualidade corporal em que vivem os animais, o seu desconhecimento da morte e das memórias. E acrescenta logo, não sem um sorriso: ‘Quem me ouvir assegurar que o gato cinzento que está a brincar no pátio é o mesmo que brincava e fazia travessuras há quinhentos anos, pensará de mim o que quiser, mas loucura mais estranha é imaginar que fundamentalmente é outro.’ E a seguir: ‘Destino e vida de leões requer a leonidade que, considerada no tempo, é um leão imortal que se mantém por meio da infinita reposição dos indivíduos, cuja geração e cuja morte formam o pulso desta imperecível figura.’ E antes: ‘Uma infinita duração precedeu o meu nascimento; o que fui eu entretanto? Metafisicamente, poderia talvez responder-me: ‘Eu fui sempre eu; quer dizer, os outros que disseram eu durante esse tempo todo, não eram senão eu.’” (Borges, 1998, 8).

Nos olhos do felino se encontra a resposta para o mistério da existência. Assim, não era por acaso que o sábio de Danzig definia-se como um decifrador de enigmas, ostentando em um dos dedos de sua mão direita um anel com o símbolo da Esfinge. Schopenhauer, como Édipo, encarou o “monstro” de frente e, segundo ele, também levou a melhor. O anel é o seu troféu, objeto circular, como as ruínas do conto de Borges, discípulo eternamente grato por ter recebido do mestre a chave para tantos (ou poucos?) enigmas.

Ecos de Schopenhauer também podem ser auscultados na obra de Tolstói, outro dos autores preferidos de Nelson, principalmente no conto *Sonata a Kreutzer*. Numa releitura, iluminada por seu cristianismo messiânico, o russo utiliza as lições metafísicas do alemão para trazer ao mundo uma exortação à abstinência sexual, prática que o próprio Tolstói abraçou durante uma época de sua vida. Como epígrafe surge o texto bíblico, também schopenhaueriano:

“Disseram-lhe seus discípulos: Se assim é a condição do homem relativamente à mulher, não convém casar. Ele, porém, lhes disse: Nem todos podem receber esta

palavra, mas só aqueles a quem foi concedido. Porque há eunucos que assim nasceram do ventre da mãe; e há eunucos que foram castrados pelos homens; e há eunucos que se castraram a si mesmos, por causa do reino dos céus. Quem pode receber isto, receba-o.” (Mateus, 19, 12).

Nelson, em alguns de seu momentos mais sombrios e apocalípticos, também encarnava essa *persona* múltipla, cujo nome, por ser eterno e infinito, torna-se aqui impronunciável, como o do Deus dos hebreus:

“Se houver uma guerra total e acabar a humanidade, não se perde absolutamente nada.” (Rodrigues, In: Jabor, 1992, s/p).

“O ato sexual é uma mijada<sup>68</sup>” (id., 1997, 153)

“O sexo é uma selva de epiléticos. O sexo nunca fez um santo. O sexo só faz canalhas.” (ibid., 154).

O Nelson-Schopenhauer é também o nômade infinito, errando na eterna busca da santidade inalcançável:

“Sou um grande amante da virtude. Sou um sujeito que vive do ideal de pureza. Quero ser mais e mais puro. Mais do que sempre fui.” (id., In: Entrevista a Neila Tavares, s/d).

“Estamos piorando cada vez mais e considero o homem um caso perdido. Falo isso com a mágoa de quem queria ser um santo. O único ideal que eu teria na vida, se fosse possível realizar era o de ser um santo.” (id., 1997, 149).

“Nos meus primeiros tempos de Copacabana, quis ser santo; e desejei ser crucificado; e imaginei alguém enxugando na minha frente o suor do martírio. Eu, garoto, me via magro, na cruz e magro, a cabeça pendia de sonho.” (id., 2002, 259).

“Eis a verdade: — antes de ser Tom Mix, ou outro deslumbrante *cowboy* da época, me imaginei Cristo, fui Jesus. Tinha sete, oito, nove, dez anos e me via na cruz. E me crucifiquei mil vezes. Eu, Nazareno, eu, Filho de Deus, eu, de braços abertos, eu, de cabeça pendida, eu, Deus e sem rosto, eu, no regaço da virgem.” (id., 1993, 63).

Entretanto, o traje que lhe cabe com perfeição é o do “Mago”<sup>69</sup>. Pescrutador dos segredos humanos e divinos, o intermediário entre dois mundos distintos, o

<sup>68</sup> A exemplo de Schopenhauer, Nelson também considerava as pulsões sexuais como dotadas de características predominantemente negativas.

<sup>69</sup> Segundo Thomas Mann: “é ele (o artista) quem, pleno de alegria sensual e pecaminosa, pode sentir-se preso aos fenômenos do mundo, às imagens do mundo, pois sabe que pertence ao mesmo tempo ao mundo da Idéia e do Espírito, porque é o Mago, graças ao qual podem estes nos aparecer através dos fenômenos. Surge aqui a missão mediatária do artista, seu papel de mediador nas encantações herméticas entre o mundo do alto e o mundo de baixo, entre a Idéia e o fenômeno, o

único a quem é concedido o poder de unir princípios terrestres e celestes, amalgamados em perfeito equilíbrio sob a forma de arte.

O jovem Nelson, numa de suas colunas publicadas em *A Manhã*, traçaria um perfil do artista que se aproxima bastante das concepções schopenhauerianas acerca deste arquétipo<sup>70</sup>. Tal qual o filósofo, Nelson define o artista como uma figura possuída por inúmeros tormentos, carregada até o limiar da sanidade por sua hipersensibilidade, a mesma que lhe confere o gênio. Um ser, ao mesmo tempo, abençoado e amaldiçoado. Nessa visão romântica, e trágica, arte e loucura caminham lado a lado.

O verdadeiro artista, sob a ótica rodrigueana, também é representado como o gênio no limiar da loucura, que, não raro, sucumbe perante à indiferença do mundo. Gênio acuado frente à superioridade numérica dos simples mortais que, em seu ressentimento infinito, unem-se para destruí-lo, num movimento de afirmação de suas próprias limitações:

“É um equívoco milenar o nosso desprezo pela burrice e a nossa devoção pelo gênio. Na batalha entre o gênio e a burrice, o gênio rosna de impotência e frustração, enquanto o cretino arde como um sol desvairado.” (id., 1997, 33).

“Aí está o milagre da multidão, ainda que seja pequena. Há um fulminante nivelamento intelectual por baixo. O sujeito que se mete no meio de trezentos idiotas será um deles.” (ibid., 114).

“Outrora, os melhores pensavam pelos idiotas; hoje, os idiotas; hoje, os idiotas pensam pelos melhores. Criou-se uma situação realmente trágica: — ou o sujeito se submete ao idiota ou o idiota o extermina.” (ibid., 86).

“Aqui jaz Nelson Rodrigues, assassinado pelos imbecis de ambos os sexos.” (ibid., 56).

A postura aristocrática manifestada através da denúncia da revolução “orwelliana” dos idiotas, vale ao gênio à incompreensão, a rejeição e até mesmo a excomunhão das instituições. A sinceridade tem o seu preço. Relegado ao ostracismo, vê-se obrigado a assistir a ascensão de “impostores”, que compensam a falta de genialidade com o talento para os jogos de poder. Os idiotas, ao mesmo tempo em que repelem os gênios, aplaudem com entusiasmo a habilidade

---

espírito e a sensualidade; porque tal é, de fato, a posição verdadeiramente cósmica da arte; sua estranha situação e a comprometida dignidade de sua ação no mundo não podem definir-se nem explicar-se de outra maneira. O símbolo da lua, este emblema cósmico de toda mediação, é próprio da arte.” (s/d, 3-4)

<sup>70</sup> Ver Anexos (7.4).

maquiavélica dos “falsos gênios”. Assim como Schopenhauer tinha seu Hegel, Nelson tem o seu Sartre. Hamlet versus Maquiavel:

“(Hegel) Destruidor de papel, de tempo e de mentes.

(...) um charlatão repugnante, estúpido e escrevinhador de disparates sem igual, conseguiu ser aclamado como o maior filósofo de todos os tempos, e muitas milhares de pessoas acreditaram rígida e firmemente nisso (...)

(...) Além da capacidade de escrever absurdos, o principal expediente desse charlatão era dar-se ares de grande senhor, aproveitando todas as ocasiões para olhar do alto do seu castelo de palavras, com distinção, fastio, desdém e ironia (...) toda ciência (...) e tudo o que o intelecto humano alcançou no decorrer dos séculos com perspicácia, esforço e dedicação.

Enquanto outros sofistas, charlatões e obscurantistas falsificaram e arruinaram apenas o *conhecimento*, Hegel destruiu até mesmo o *órgão* do conhecimento, a própria inteligência.

(...) Uma filosofia cuja tese fundamental prega ‘O ser é o nada’ é digna de um hospício. Em qualquer lugar fora da Alemanha é justamente para o hospício que a remeteriam.

Eu teria razão se dissesse que a filosofia desse Hegel é uma gigantesca mistificação, que transmitirá à posteridade um motivo inesgotável para escarnecer do nosso tempo, uma pseudofilosofia que paralisa todas as forças do espírito, sufoca todo pensamento verdadeiro e faz um mau uso ultrajante da linguagem (...).

Em toda história da literatura (...) não há exemplo de falsa glória que se compare ao da filosofia de Hegel. (...) Por mais de um quarto de século, aquela glória baseada em mentiras foi considerada autêntica, e a *bestia trionfante* prosperou e reinou na república dos eruditos alemães em tal medida, que até mesmo os poucos adversários dessa loucura só ousavam falar do seu miserável autor como um gênio raro e de grande espírito, dirigindo-lhe as mais profundas reverências. No entanto, não se pode deixar de tirar disso tudo as devidas conclusões. Na história da literatura, esse período sempre figurará como uma mancha indelével e ignóbil da nação e da época além de se tornar motivo de escárnio dos séculos: com razão!”(Schopenhauer, 2003, 82-89).

“E, súbito, as greves na França parecem dar razão aos meus atos. Eu queria, aqui, insinuar a hipótese de que a ‘revolução cultural’ seja obra de idiotas. (...) Nos telegramas não se cita um grande nome da França. Minto. Vi uma fotografia de Sartre ao lado de grevistas. Estava, ali, fingindo-se de idiota para sobreviver.” (Rodrigues, 1995b, 93).

“Há quem o considere ‘a maior cabeça do mundo’ (realmente, Sartre tem inspirado algumas das mais abjetas admirações do nosso tempo). Eis o que eu queria dizer: — como todo grande espírito, ele não tem medo nenhum de ser imbecil. Sabe que o idiota é também uma dimensão do gênio. Ainda recentemente foi à África. Ao voltar, um repórter perguntou-lhe: — ‘Que me diz o senhor da literatura africana?’. Sartre responde na hora: — ‘Muito mais importante do que toda a literatura africana é a fome de uma criancinha’. Disse isso e ainda e pingou um ponto de exclamação. Resposta exemplarmente idiota (...) (id., 1993, 116).”

Na obra de Nelson (re)aparecem os caracteres básicos que constituem à espécie humana. Os egoístas, como no *Mundo*, constituem a maioria esmagadora. Sua lei é o desejo, ou vice-versa. A família de *Álbum* é a representação perfeita

dessa escravidão às leis de Pandora. Nonô representa a individuação em potência máxima da *vontade*.

Em *Asfalto Selvagem*, o desejo pela protagonista Engraçadinha é o combustível que embala a maioria dos personagens da narrativa. As fêmeas rodrigueanas têm o seu quê de ilusões fantasmagóricas produzidas pela *vontade*, que busca, sobretudo, atingir os seus fins de perpetuação da espécie. Os personagens egoístas, movidos unicamente pelo desejo, desconhecem suas posições de simples marionetes frente a forças superiores e, por isso, acabam caindo, como presas dóceis, na armadilha cruel montada pela natureza. Nenhuma reflexão de ordem moral é capaz de fazer frente à *vontade* cega, que sucumbe aos encantos da sedutora Engraçadinha-serpente.

O juiz Odorico Quintela é um dos personagens que, ao longo do romance, permanecem possuídos pelo desejo obsessivo por Engraçadinha. No segundo capítulo, durante o enterro de Dr. Arnaldo, Odorico não consegue desviar os olhos da jovem e exuberante protagonista. Enquanto discursa pelo morto, o personagem não consegue tirar da mente os belos e pequeninos “peitinhos” da adolescente:

“O promotor, porém, só pensava em Engraçadinha. Ia no meio do discurso, quando lhe ocorre uma hipótese assustadora: — ‘E se, de repente, eu mudo de assunto e começo a elogiar os peitinhos dessa menina?’. Imaginava o espanto da multidão, o terror das autoridades. Houve um instante em que lhe veio a tentação, quase diabólica, de parar tudo e recomeçar o discurso em termos de erotismo hediondo. Diria, então: — ‘Meus senhores e minhas senhoras! Não é nada disso! O que interessa são os peitinhos da nossa Engraçadinha! Amigos, orai por esses dois seios pequeninos!’.” (Rodrigues, 1995a, 13).

No caso de Letícia, o desejo atinge o paroxismo. A decisão de ceder seu noivo (Sílvio) a Engraçadinha revela apenas uma das facetas desse desejo. A paixão de Letícia é tão incondicional, que chega a lhe causar um desvio de personalidade. No auge de seu delírio apaixonado, ela deseja transformar-se em Engraçadinha:

“Letícia perdera o sentimento da própria identidade. Não era Letícia, jamais fora Letícia. Teve vontade de repetir num sopro de voz: — ‘Eu sou Engraçadinha e não Letícia!’. Ah, se ela pudesse perder a memória de si mesma, nunca mais ser Letícia, transformar-se em Engraçadinha! Nos braços de Sílvio, sonhava. Enlouquecer e, como certos loucos, tomar uma nova e fantástica identidade, imaginar-se para sempre Engraçadinha. E, depois, ao morrer, queria que gravassem, no túmulo triste,

em letras de bronze, o nome de Engraçadinha e não de Leticia. Oh, ser enterrada como Engraçadinha e assim apodrecer!” (ibid., 126).

No universo rodrigueano, a figura feminina, ou o desejo causado por esta, é quase sempre o elemento que desencadeia as tragédias. Algumas dessas personagens são a própria encarnação do amoralismo, como é o caso da Engraçadinha adolescente. O amoralismo levado ao extremo representa com perfeição essa faceta “inumana” de algumas das fêmeas rodrigueanas. Não é por acaso que uma das tias afirma que Engraçadinha ainda não possui alma.

Representando outro estágio de comportamento, os personagens compassivos, movidos pela bondade e o senso justiça, surgem em menor número (Ritinha, Zózimo<sup>71</sup>). Em Sabino, observamos um interessante movimento de ascensão. O rompimento do véu de Maya opera, no personagem, a passagem do egoísmo à justiça e à compaixão. O sofrimento de Noêmia e Xavier, assim como todo o sofrimento do mundo, também passa a ser o seu (*Tat twan asi*). Da mesma maneira, ele abraça a culpa por todos os crimes cometidos pela humanidade, consciente de que, de alguma forma, também os cometera<sup>72</sup>.

No diálogo entre Zózimo e Dr. Arnaldo, em *Asfalto*, observamos a curiosa interação entre o compassivo e o egoísta:

“— Doutor Arnaldo, se isso aconteceu, se é verdade que... Eu amo mais do que antes. E se, porventura — Deus a livre e guarde! —, mas se um dia ela se prostituir, nunca doutor Arnaldo. Ela seria sagrada para mim, da mesma maneira ou até mais... Diga a sua filha que, se isso é verdade, eu não mudei! Eu não mudo, doutor Arnaldo!

(...) Tremia tanto diante do velho, que este pensou: — ‘Vai cair com um ataque! Zózimo senta-se, de novo. Deseja com todas as suas forças que, de fato, essa gravidez seja, não hipotética, mas real. Já imaginava que Engraçadinha havia de se comover com a sua atitude meio suicida: — ‘Poucos fariam isso. Raros. Talvez ninguém ou só eu mesmo. Além do mais farei questão — absoluta! De reconhecer o filho. E o amarei como se fosse meu’. Sentindo a própria bondade, Zózimo experimentou uma vaidade profunda — ‘Sou realmente bom’, repetia para si mesmo. Sonhava que sua bondade podia talvez despertar o interesse da menina. Muitas vezes, a gratidão ajuda a deflagrar o desejo.’” (ibid., 76).

<sup>71</sup> O nome é uma provável referência ao *Staretz* (monge) Zózimo, o bondoso personagem de *Os irmãos Karamázov*, que também será citado em várias crônicas.

<sup>72</sup> No desfecho de *O casamento* o protagonista encontra sua redenção assumindo a autoria do assassinato da secretária Noêmia, cometido, na realidade, pelo personagem Xavier: “— Vim, aqui (na delegacia), confessar o meu crime. Eu, Sabino Uchoa Maranhão, matei, ontem, no meu escritório, por ciúmes, a minha secretária Noêmia. Essa moça era minha amante e esteve comigo, na tarde de ontem, num apartamento da rua Haddock Lobo. (...) Alguém puxou uma cadeira para Sabino. Sentou-se. Era feliz.” (Rodrigues, 1994, 255-256).

A atitude do compassivo causa no egoísta um sentimento de repulsa. Para um homem totalmente envolto no véu da deusa, como Arnaldo, os que aceitam passivamente as fraquezas do próximo são, em seu ponto de vista, indivíduos “desvirtuados”: “Preciso desse casamento, mas é repugnante. Zózimo gosta dessa gravidez. Está feliz — e mesmo excitado — porque outro a possuiu.” (ibid., 77). Para Zózimo, o bem da amada é, no fim das contas, o seu próprio. Nesse sentido, a bondade do personagem se revela como uma estratégia de sedução.

Os tipos diabólicos, cujo combustível é a maldade por si, aparecem em número ainda mais reduzido do que a categoria anterior. São aberrações da natureza, assim como de certa forma o são os santos. O cruel e insolente Werneck (*Bonitinha*) ocupa posição de destaque nesta categoria. Personagem “sádico” por excelência, talvez o único exemplar em estado bruto a tomar parte do universo rodrigueano, Werneck humilha Edgard e Peixoto pelo simples prazer do ato. E ainda vai mais longe, organizando um espetáculo público cuja atração principal consiste no defloramento de pobres virgens indefesas, episódio que nos remete às práticas diabólicas dos aristocratas franceses em *Os cento e vinte dias de Sodoma e Gomorra*, que torturam barbaramente um grupo de camponeses apenas por diversão. Tanto em *Bonitinha* como no romance de Sade, os ritos de tortura são encarados por seus praticantes como uma possibilidade de evasão a uma vida de saciedade marcada pelo mais profundo tédio. Observemos alguns trechos da peça, nos quais o milionário Werneck revela, triunfante, a sua faceta diabólica:

“(Werneck trepa no divã.)

WERNECK — Um momento! Quero dizer o seguinte. Cala a boca. Esse negócio de guerra nuclear. Sei lá se daqui a 15 minutos. Quinze minutos. Vou levar um foguete russo pela cara. Estou dando adeus. Adeus à minha classe, ao meu dinheiro. Estou me despedindo. Posso ser, de repente, uma Hiroshima. Hiroshima, eu. Eu, Nagasaki. Portanto, hoje vale tudo! Tudo!

(...) (*Edgard e Peixoto no alto da escada.*)

EDGARD — Vamos embora!

PEIXOTO — Ele já me viu. Sabe que nós estamos aqui. Está lúcido e tem prazer. Prazer que os dois genros vejam. Está representando para nós.

EDGARD — Adeus.

PEIXOTO — Não acabou. Tem mais. Ouve essa. Está ouvindo?

(*Embaixo Werneck fala ainda.*)

WERNECK — Vocês vão ver um show. É um crime sexual.

(...) Eu mandei apanhar três meninas. Uns anjos, mocinhas de família. Garotas que não sabem nada. Purinhas. Vêm com os namorados. Estão estourando aí. E os namorados vão fazer tudo, aqui, tudo. Vamos ver um crime sexual, crime sexual. Autêntico.

3° GRÃ-FINO — Eu quero uma!

WERNECK — Não te mete, Bingo!

1° GRÃ-FINO — Mas é curra de verdade?

WERNECK — O negócio é assim. Vamos preparar os namorados. Vamos entupir os namorados de maconha. E aqui, dentro desta sala, eles vão caçar as pequenas.

2° GRÃ-FINO — Mas isso é crime!

WERNECK — Sua besta! Ou vocês não acreditam no poder econômico? Vou indenizar, compreendeu, pai, mãe, as pequenas. Tapo a boca da família, rapaz. O negócio dá em nada.” (id., 2004d, 88-90).

Apesar do mergulho voluntário na degradação, a salvação ainda é uma possibilidade, pois o maléfico personagem ainda guarda dentro de si a nostalgia da bondade:

“(Mudança para a casa de dr. Werneck. D. Lígia, vestida para dormir, à espera do marido. Werneck chega da farra hedionda. Saturado de abjeção.)

WERNECK — Acordada?

D. LÍGIA (*doce*) — Te esperando, meu amor.

WERNECK (*com um humor triste*) — Quer dizer que eu sou amor de alguém?

D. LÍGIA — Meu.

WERNECK — Ainda?

D. LÍGIA — Sempre.

WERNECK — Lígia, eu queria que você me dissesse. Dissesse, agora, neste momento, que eu sou bom.

D. LÍGIA (*na sua emoção contida*) — Você é bom, Heitor.

(*Werneck escorrega ao longo do corpo da mulher. Agarrado às suas pernas, repete.*)

WERNECK — Eu sou bom, Lígia, eu sou bom!”(ibid., 97).

Chegamos agora ao último e mais perfeito estágio de comportamento: a santidade. O santo, como no *Mundo*, é a grande exceção. Apesar da obsessão de Nelson-Schopenhauer pelo tema, tal caractere só ganha vida em seu universo ficcional através de Gilberto, o marido enganado-iluminado de *Perdoa-me por me Traíres*. O próprio título da obra já fala por si. Gilberto, diferente de outros, como Zózimo, não só perdoa o adultério, mas subverte todo o esquema, cedendo o direito do perdão, que era seu, à própria adúltera. Assim, Gilberto atinge o patamar do ascetismo ao negar a sua vontade para afirmá-la no outro.

Além de Gilberto, a figura do santo só reaparecerá numa das confissões de Nelson, na qual o autor, ao relatar um episódio da guerra civil espanhola, esboça os traços básicos de um asceta no estágio de mortificação da carne e martírio voluntário:

“Foi na paróquia de Navalmorales. Seguraram o padre: — ‘Estás preso, velhinho’. O ancião suspira: — ‘Seja o que Deus quiser’. Outro miliciano (eram milicianos) pergunta: — ‘Estás com medo, padre?’. Responde: — ‘Quero sofrer pelo Cristo’. Os milicianos riam, sem nenhuma maldade. Batiam nas costas do sacerdote: — ‘Pois morrerás como Cristo’. Em seguida, disseram: — ‘Tira a roupa, amigo. Ou tens vergonha?’. Olha as caras que o cercam: — ‘Tudo?’. E os outros: — ‘Tudo’. O padre vai-se despindo. E, de repente, pára. Pergunta, súplice: — ‘Basta?’. O chefe diz, e não isento de doçura: — ‘Eu disse tudo’. E tirou tudo. Alguém faz o comentário: — ‘Como tu és magro, hem, velho?’. De fato, o ancião era um esqueleto com um leve, diáfano revestimento de pele. Foi açoitado furiosamente. Perguntaram: — ‘Não choras, padre?’. Arquejou: — ‘Estou chorando’. As lágrimas caíam-lhe, de quatro em quatro.

Por fim, os homens cansaram-se de bater. Resmungavam: — ‘O velho não grita, não geme’. Houve um momento em que um dos milicianos teve uma dúvida: — ‘Padre, vamos fazer um trato. Blasfemas e serás perdoado’. Responde: — ‘Sou eu quem os perdoo e abençoa!’. E repetiu: — ‘Quero sofrer como o Cristo’. Os milicianos se juntam, num canto, e discutem. Como matar o padre, eis a questão. Um deles voltou: — ‘Padre, vamos te crucificar’. Estende as duas mãos crispadas: — ‘Obrigado, obrigado’.

Mas três ou quatro milicianos esbravejavam: — ‘Vamos acabar com isso!’. Realmente, fazer uma cruz dava trabalho. A maioria optou pelo fuzilamento: — ‘Fuzila-se e pronto!’. Puxaram o padre nu: — ‘Vamos te fuzilar. Anda’. O velho tinha um último pedido: — ‘Quero ser fuzilado de frente para vocês. Pelo amor de Deus. De frente para vocês’. E repetia: — ‘Quero morrer abençoando vocês’. Atracou-se a um miliciano, escorregou ao longo de seu corpo, abraçou-se às suas pernas; soluçava: — ‘De frente para vocês, de frente, de frente, de frente!’. Levou seus últimos cachações terrenos: — ‘Sai pra lá, velho!’.

Ficou de frente. Quando viu os fuzis apontados, esganiçou-se: — ‘Eu perdoo vocês! Eu abençoo vocês! Eu amo vocês, amo, amo, amo’. Os milicianos atiraram. Um tiro na cara, outro no peito, outro no ventre, outro não sei onde. E ficou lá, horas, varado de balas, aquele cadáver tão magro e tão nu.” (id., 1995b, 281-282).

A passagem acima representa a radicalização do diálogo entre o egoísta e o compassivo, que havíamos observado algumas linhas atrás, manifestada através da interação entre o santo (o padre) e alguns tipos maléficis (os milicianos).

Mas seria a ascese um caminho sem retorno? Para o filósofo alemão a resposta é positiva, para Nelson negativa. Nesse ponto, Nelson é mais Pascal, pois concorda com o jansenista que não existe santidade isenta de mal, tal qual maldade isenta de bem. Schopenhauer concorda com Nelson e Pascal a respeito da última proposição, mas considera que o contrário é possível, discordando, nesse

aspecto, da visão de Nelson e Pascal<sup>73</sup>. É curioso observar como um autor conhecido popularmente como um “ateu pessimista” acredita na santidade definitiva, enquanto outros, que foram taxados por muitos de seus contemporâneos como “cristãos medievais”, se revelam um tanto céticos quanto a essa possibilidade.

Passando a outro aspecto, destacamos o ponto-de-vista de Victor Hugo Pereira, que afasta a obra de Nelson de um enquadramento schopenhaueriano ao aproximá-la do pensamento de Nietzsche:

“Junto a outros teatros, surgidos paralelamente à canonização da arte modernista, o teatro de Nelson Rodrigues estrutura-se pela proeminência de procedimentos desconstrutores e lógicas dominantes no mundo da produção. Por outro lado, não domina, nessa ordem, o niilismo que conduz à perpetuação da estagnação, na imagem da destruição ou do tédio, como acontece, por exemplo, com Beckett, ou nas melhores realizações de Eugene O'Neill. A riqueza e a festa dos sentidos, o gozo carnavalesco, transcendem a morbidez dos enredos, funcionam muito mais como uma afirmação da vida, e de suas variadas possibilidades — apesar da ruptura inevitável da morte, ou da tentação da inércia — como viu Nietzsche, nos trágicos gregos.

Outros teatros da modernidade se constituem em espaços de individuação, no processo que vai transformando em um amálgama de mercadorias indistintas, a produção cultural, esvaziada de suas forças. A tendência à inércia ou à morte pela indistinção desarranja-se principalmente pelas máquinas que trazem à cena figurações do sujeito e da individualidade, que subvertem os paradigmas psicologizantes e apresentam como proposta, desafio ou provocação, inquietantes formas alternativas de ser dessa doutrina aos tipos de fundamentos religiosos influentes, até hoje, em amplos setores da sociedade norte-americana.” (Pereira, 1999, 148).

Discordamos, neste aspecto, das concepções de Victor Hugo, embora sejam totalmente possíveis as comparações entre as obras de Nelson e Nietzsche, visto que os dois autores guardam uma série de afinidades entre si, como o gosto pela Tragédia, o temperamento forte e combativo e o caráter de denúncia com relação à decadência da sociedade manifestados em seus escritos. Entretanto, as comparações devem cessar quando passamos aos aspectos ideológicos-morais de suas obras, que se colocam em planos diametralmente opostos. Pois os valores que Nietzsche considerava como responsáveis pelo espírito da *décadence* (a

---

<sup>73</sup> Nelson também concorda com Pascal, e discorda de Schopenhauer, a respeito da crença na imortalidade da alma. Para Schopenhauer, a imortalidade não é privilégio do indivíduo, mas da espécie e, sobretudo, da *vontade*. Segundo o filósofo, nem mesmo a existência do indivíduo no mundo dos fenômenos pode ser considerada “real”, visto que este só existe enquanto individuação da *vontade*.

tradição judaico-cristã), são justamente os que Nelson desejava resgatar. Enquanto o filósofo alemão enxergava uma sociedade imersa nos valores judaico-cristãos, e por isso apodrecida, o autor brasileiro julgava que o motivo do apodrecimento residia no movimento de afastamento destes mesmos valores que Nietzsche combatia. Desse modo, o posicionamento dos autores é embasado numa visão de mundo totalmente contrária, pois aonde um enxergava abundância (de valores nocivos) o outro enxergava falta (de valores redentores). Apesar disso, há de se admitir que os dois foram, cada um a seu modo, grandes denunciadores do “falso” cristianismo. A grande diferença é que Nietzsche considerava o cristianismo *a priori* falso, enquanto Nelson denunciava o “falso” cristianismo porque acreditava existir um “verdadeiro”.

Também não consideramos pertinente, no comentário de Victor Hugo, a observação acerca de uma afirmação “alegre” do *eterno retorno* na obra de Nelson. Nesse aspecto, a visão do autor se aproxima muito mais da de Schopenhauer, visto que os dois afirmam o *eterno retorno* com pesar e não com alegria. Nesse ponto, nos cabe ressaltar que o *eterno retorno*, conhecido popularmente como um conceito nietzscheano, já aparece em Schopenhauer, assim como as *vontades* (de poder e potência) não são mais do que releituras da *vontade* schopenhaueriana. Quando observamos a fundo a obra de Nietzsche chegamos a conclusão de que quase todos os temas abordados, apesar de serem colocados sob uma perspectiva diferente, já se fazem presentes na obra de Schopenhauer. Sendo assim, talvez não nos reste outra alternativa senão afirmar que o autor do *Zarathustra* é bem mais schopenhaueriano do que ele próprio gostaria de admitir. Visando refratar o impacto que a obra de seu antecessor lhe causara, Nietzsche pontua seus escritos com inúmeras críticas a seu antigo mestre:

“(Segundo Schopenhauer) ‘A tragédia guia-nos para o objetivo final que é a resignação’. Dioniso me contou uma história diferente: sua lição pelo que eu entendi, não tinha nada de derrotista. Certamente era tão ruim que tive que obscurecer e deturpar as sugestões de Dioniso com fórmulas que tomei emprestadas de Schopenhauer.” (Nietzsche, apud. Pereira, *ibid.*, 121).

Nem mesmo o *Super-Homem* é uma criação tão original como querem acreditar a os nietzscheanos de plantão. Quem afirma é Paulo Bezerra, que

concede a Dostoiévski<sup>7475</sup> a autoria do *Super-homem*, representado pelo personagem Kirílov de *Os demônios*. De acordo com Bezerra:

“Encontramos em Kirílov um nietzscheano sem Nietzsche. Segundo Kirílov, ‘quem vencer a dor e o medo se tornará Deus. Então haverá uma nova vida, um novo homem, tudo novo. Então a história será dividida em duas partes: do gorila à destruição de Deus ou da destruição de Deus...’. Assim, Kirílov, antecipa em uma década o Zaratustra de Nietzsche, que proclamará que Deus está morto. ‘O novo homem’ de Kirílov será o super-homem de Nietzsche.” (Bezerra, In: Dostoiévski, 2004, 642).

Todavia, enquanto o “Super-Homem” dostoiievskiano aparece como uma aberração da natureza, o de Nietzsche-Zaratustra é descrito como uma utopia, uma alegre crença na possibilidade de superação da natureza humana. Nelson, que possuía imensa afinidade espiritual com Dostoiévski, certamente repugnaria o “Homem-Deus” Nietzscheano, devido a uma série de questões morais que aprofundaremos mais adiante.

## 4.6

### Naturalismo

Passamos agora às relações entre a obra de Nelson e o Naturalismo, gênero que exerceu grande fascínio no autor quando jovem, que tinha como uma de suas leituras preferidas os romances de Zola. Num dos artigos assinados pelo jovem Nelson, quando colunista de *Crítica*, observamos o tamanho de sua admiração pela obra do escritor francês<sup>76</sup>.

Num curioso movimento de antecipação, o jovem Nelson destaca em Zola, como qualidades, os adjetivos que mais tarde seriam atribuídos a ele próprio: “obsceno”, “imoral”, “maldito”, “inimigo das instituições”. Ele herdou do francês

<sup>74</sup> O escritor russo Máximo Górkí, em uma de suas anotações, também observa essa relação, ressaltando a superioridade do compatriota com relação ao filósofo alemão: “Para mim, todo Nietzsche já está em *Memórias do Subsolo*. Neste livro — e até hoje não o sabem ler — se dá para toda a Europa a fundamentação do niilismo e do anarquismo. Nietzsche é mais grosseiro que Dostoiévski.” (apud. Schnaiderman, In: Dostoiévski, 2000, 10).

<sup>75</sup> Nietzsche foi um leitor entusiasmado de Dostoiévski, como o prova uma carta ao amigo Overbeck, na qual comenta suas impressões sobre *Memórias do Subsolo*: “Um achado fortuito numa livraria: *Memórias do Subsolo* de Dostoiévski (...) A voz do sangue (como denominá-la de outro modo?) fez-se ouvir de imediato e minha alegria não teve limites.” (ibid., 9).

<sup>76</sup> Ver Anexos (7.5).

a coragem para devassar e acusar todas as espécies vírus e bactérias que infestam o tecido social. Seus escritos possuem certa utilidade terapêutica, funcionam como anticorpos. Todavia, como certos antibióticos, produzem um certo estrago no organismo antes de livrá-lo do mal que o acomete. Nesse aspecto se revelam, excepcionalmente, nietzscheanos, pois acreditam que uma certa dose de caos é um elemento necessário para a construção de uma nova, e mais purificada, ordem.

Figura destemida como um “Tom Mix”, o Nelson-Zola nunca hesita em colocar o dedo nas feridas geradas pela hipocrisia, o falso moralismo e a falsa religião. Assim, constrói em suas obras verdadeiros *J'accuses*, nos quais ninguém é poupado, nem mesmo os seus pares, artistas e intelectuais que, volta e meia, sucubem à sedução do sistema. Nelson, como Zola, não poupa os leitores “domesticados”, esfregando em seus rostos a “vida tal qual é”. Nesse elogio particular observamos outra antecipação profética, um prenúncio do que seria, quase três décadas depois, o seu trabalho de maior reconhecimento popular, cujo título (*A vida como ela é*) representa perfeitamente as intenções de denúncia do autor.

Nelson descobriu Zola na adolescência, num momento em que os folhentos românticos “água-com-açúcar”, que até então eram as suas principais leituras, certamente já não mais o satisfaziam plenamente. É bem provável que Nelson tenha se encantado com a obra de Zola num momento anterior à descoberta do universo de Dostoiévski, que mais tarde passaria a ocupar o posto de autor predileto. No entanto, para um jovem cujas leituras até aquele período não deviam ultrapassar em muito um Dumas ou os *Pardaillan*, a familiarização com o mundo de desencanto pintado nos romances de Zola representa, simbolicamente, a passagem da infância à maturidade vivenciada pela maioria dos adolescentes. Com Zola, Nelson teve acesso a uma nova visão de mundo, completamente apartada dos ideais românticos que até então deviam povoar o seu imaginário.

A ascensão do Naturalismo na Europa pode ser compreendida, sob certos aspectos, como um movimento de “evolução” da ideologia burguesa, semelhante ao que observamos em Nelson. Passado o ímpeto do Romantismo, com todos os seus floreios melodramáticos, observamos, nas últimas décadas do século XIX, a ascensão de um ideário cientificista, que redefiniu por completo não apenas as ciências naturais (Biologia), como também as ciências naturais (Sociologia e a Antropologia), proporcionando o surgimento de escolas como o Positivismo e o

Darwinismo. Este novo panorama cientificista tem como base de sustentação a burguesia industrial ascendente, que em sua nova postura, cética e utilitarista, passava a desprezar o Idealismo romântico das décadas anteriores.

Desse modo, a visão de mundo do homem de fins do século XIX foi bastante guiada pelas doutrinas cientificistas em voga. No campo das ciências sociais, o determinismo e o darwinismo social pautaram as teorias defendidas por sociólogos e antropólogos do período, como Durkheim, Max Weber e Marx. Tal contexto, obviamente, também ecoaria no campo literário, fazendo com que muitos escritores também se tornassem representantes dessas correntes, passando a retratar em suas obras personagens e situações que comprovassem as idéias de maior prestígio no período. Assim, o cenário das letras via a ascensão do Naturalismo como gênero.

O Naturalismo floresceu primeiramente na França, em meados do século XIX, repercutindo com rapidez em outros países da Europa Ocidental e nos Estados Unidos e, algumas décadas depois, em países periféricos como Rússia e Brasil. Seguindo os princípios cientificistas que lhe deram origem, o movimento tem como base a concepção de que apenas as leis da natureza são válidas para explicar o mundo e as relações sociais. Portanto, o comportamento do homem estaria preso a um condicionamento puramente biológico.

O gênero representa, de certo modo, uma radicalização das teorias de Schopenhauer, no sentido em que herda do filósofo apenas uma parte de seu sistema, a que versa sobre os desígnios cruéis da *vontade*, deixando de lado as concepções místicas que também são parte substancial deste. Sendo assim, os representantes dessa corrente eram, por natureza, agnósticos e /ou anti-religiosos.

Influenciados pelo Positivismo de Auguste Comte, pelas doutrinas de Herbert Spencer e pela Teoria da Evolução das Espécies de Darwin, os naturalistas enxergavam e reproduziam a realidade sob uma ótica puramente científica, de modo que a produção artística passava a ser guiada por princípios como objetividade, imparcialidade, materialismo e determinismo. A linguagem empregada é, em regra geral, coloquial, simples e direta. Muitas vezes, para descrever vícios e mazelas humanas, são empregadas expressões vulgares (outro aspecto salientado por Nelson em seu texto sobre Zola). Temas do cotidiano urbano, como crimes, miséria e intrigas são uma constante. O estudo dos desvios do comportamento humano, marcado pela influência exercida pelas noções de

“raça” e “meio” sobre o indivíduo, foi uma das mais importantes características do Naturalismo literário. Os personagens geralmente são bem tipificados: “a adúltera”, “o louco”, “o pobre”, “o religioso”, etc. O descritivismo excessivo presente na narrativa é outro ponto a ser destacado.

Nas obras da literatura naturalista, as figuras que permeiam suas páginas aparecem como organismos orientados por leis bioquímicas, pela noção de hereditariedade e por seu meio social. Não era por acaso que um dos expoentes mais destacados do gênero, o russo Anton Tchekhov, tinha a medicina como primeira profissão. A busca pela verdade da forma mais objetiva e empírica possível e o asco declarado pelo sentimentalismo romântico eram desenvolvidos em uma narrativa lenta e bastante detalhista, tendo como foco principal as classes menos favorecidas. Assim, o valor estético da obra passava a concorrer com seu valor experimental e/ou utilitarista.

Nas primeiras décadas do século XX, com o surgimento dos movimentos artísticos de vanguarda e uma relativa perda de prestígio das idéias científicas, o Naturalismo passou a ser visto como um movimento ultrapassado, e logo desapareceu como gênero puro.

No plano histórico-político, o Naturalismo foi o movimento que deu a luz, principalmente através de Zola, à figura do artista/intelectual engajado, que, de certa forma, opera uma união entre a literatura e o jornalismo de denúncia, gênero a que Nelson se dedicava na época do elogio ao francês. O estereótipo do intelectual preocupado em cumprir uma função educativa, denunciando as mazelas sociais, teve como matriz a postura de Zola ao publicar o *J'accuse*. Esse papel foi largamente explorado no decorrer do século XX, tendo em Sartre o seu maior expoente, este que, ironicamente, seria um dos grandes alvos das críticas do Nelson polemista, que outrora declarara sua admiração pela mesma postura. No entanto, seguindo pelo caminho habitual de subversão das estruturas correntes, Nelson se apropria do formato do texto de Zola para tecer libelos furiosos contra figuras que eram, no fim das contas, herdeiros culturais do escritor francês.

Se o Naturalismo possuía, por um lado, esse cunho “progressista” manifestado pela postura de denúncia, por outro também contribuiu para o surgimento de concepções que deram origem aos futuros ideários liberais e totalitaristas. A teoria da seleção natural, tendo sido adaptada ao plano histórico-social, passou também a ser utilizada pelo burguês como justificativa para as

desigualdades sociais. Numa época em que a história européia é marcada pelos conflitos sangrentos advindos da política Neo-Colonialista, o darwinismo social também legitimava ideologicamente a posição hegemônica dos povos mais poderosos em relação aos mais fracos. No século XX, Hitler e Stalin e Mao seguiriam à risca a cartilha dos países capitalistas europeus, cometendo atrocidades ainda maiores em nome das doutrinas de superioridade das raças, que passavam a ser vistas como verdades cientificamente comprovadas, decorrentes de “leis naturais” que determinariam os rumos da história dos povos.

O ideário que tomou conta das mentes mais proeminentes da sociedade européia, a partir dos anos 1870, levou o pensamento e a visão de mundo para um caminho estritamente materialista, a ponto de todos os fenômenos de ordem social, econômica e política passarem a ser analisados da mesma forma que nas ciências naturais, como a biologia e a matemática.

Dessa maneira, a sociedade passava a ser enxergada como um organismo vivo e pulsante, em constante evolução, sendo a co-existência entre os indivíduos uma eterna luta de forças, representadas pelas classes sociais antagônicas, que disputam territórios regidos por instintos, tal qual animais selvagens. A aplicação da metodologia das ciências naturais sobre as ciências sociais foi o acontecimento mais determinante para a orientação sócio-cultural posteriormente desenvolvida, tendo dado origem às escolas científicas como o evolucionismo, o positivismo e o marxismo.

Numa fase posterior de sua carreira, na qual a fascinação por Zola certamente já não era a mesma da adolescência, Nelson se transformaria num dos grandes críticos da utopia cientificista que caracteriza a Modernidade. Entretanto, é inegável que o Naturalismo, como escola literária, e algumas de suas concepções tenham exercido influência na visão de mundo e na obra do autor. Assim, apesar de Nelson não se encaixar perfeitamente em nenhum tipo de rótulo totalizante, é bem possível operarmos uma leitura Naturalista de algumas de suas obras, sem que isso se constitua numa tentativa de conceituá-lo como um escritor do gênero, o que seria uma visão bastante empobrecedora.

Prosseguindo na investigação do jogo intertextual realizado por Nelson, observaremos a seguir algumas marcas do Naturalismo presentes em seu universo, tomando como objeto de comparação a peça *Os sete gatinhos*, por ser uma obra que contém muitos elementos concernentes ao movimento em questão. O clã

Noronha, pertencente a uma classe social menos abastada e permeado por uma série de conflitos de ordem sexual e social, poderia perfeitamente tomar parte em qualquer narrativa naturalista do século XIX.

Seu Noronha, o patriarca da família, é um falso moralista extremamente ressentido com a baixa posição que ocupa na escala social (contínuo). O ressentimento advindo das humilhações passadas e presentes é o motor que rege todos os atos do protagonista. Apesar de declarar-se religioso, Noronha se revela um pai de família tirânico e autoritário, como podemos vislumbrar pelo tratamento grosseiro que dispensa as filhas e a esposa, a quem se refere desdenhosamente como “Gorda”. Sendo integrante de uma atmosfera selvagem onde as relações de dominação perpassam por todos os estratos do corpo social, num ciclo cruel, o patriarca não faz mais do que perpetuá-las, descontando nos mais fracos, seus dependentes, as humilhações impostas pelos mais fortes.

Os rabiscos obscenos presentes no banheiro da casa de Noronha revelam o ambiente de degradação moral em que convive a família. Ao se deparar com tais palavras e desenhos chulos, o patriarca faz uso da carapaça de moralista, demonstrando a mais profunda indignação perante os demais. Tal máscara não é mais do que um pretexto para os seus constantes abusos de autoridade. Assim, em nome dos “bons costumes”, Noronha ameaça surrar a esposa e esbofeteia a filha Arlete, instaurando um inquérito para descobrir a autoria do crime moral.

A reação de Arlete, após a agressão, ressalta ainda mais o clima de desordem familiar. Revoltada com a atitude de Noronha, a jovem contra-ataca, atirando na cara do pai a sua condição “inferior”: “Contínuo!”, berra Arlete para um atônito Noronha, que reage novamente com violência. Mesmo sob agressão física, a jovem não se intimida e continua insultando o pai.

Apesar da crítica formal aos traços de violência e amoralidade presentes na sociedade, Noronha não hesita em propagá-los para afirmar sua autoridade patriarcal e, ao mesmo tempo, dar vazão ao seu ressentimento infinito. Em sua postura contraditória, ele se ampara nos ditames da moral religiosa, ao mesmo tempo em que promove a truculência. Os traços ridículos e caricatos presentes na obsessão religiosa do patriarca<sup>77</sup> são revelados pela filha Aurora no diálogo com o cafajeste Bibelot:

---

<sup>77</sup> A caracterização dessa faceta de Noronha nos remete aos personagens de Tchekhov, um dos mestres da prosa naturalista, cuja religiosidade é sempre marcada por características exteriores

“Meu pai mudou muito. (...) descobriu uma tal religião Teofilista. Dá cada bronca menino! E virou vidente!(...) Ouve vozes, enxerga vultos no corredor. De amargar! Olha: você quer saber quem é meu pai? Vou te contar uma que vais cair pra trás, duro! Depois que ficou religioso não admite papel higiênico em casa, acha papel higiênico um luxo, uma heresia, sei lá! (id., 2004f, 13-14).

Na degradada família de *Os sete gatinhos*, a única pessoa que recebe um tratamento diferente por parte de Noronha é a caçula Silene. Mais do que a filha preferida, Silene representa a única possibilidade de redenção para o humilhado patriarca. No intento de financiar um casamento pomposo, nos moldes das classes mais abastadas, para a caçula, Noronha obriga as outras filhas a se prostituírem, investindo toda a receita na “caixinha” matrimonial de Silene. A redenção da menina é, na realidade, a do contínuo, que impõe um regime de sacrifício coletivo visando à manutenção da pureza de Silene e sua boa reputação perante os olhos da sociedade.

A beatificação de Silene, imposta por Noronha a seu clã, representa uma visão tipicamente romântica acerca da personagem, que será desconstruída “naturalisticamente” ao longo da peça. Essa transformação gradual se opera através dos contínuos choques entre a ilusão criada e alimentada por Noronha e a cruel realidade, trazida à tona sempre por um elemento externo (Dr. Portela, Dr. Bordalo).

O sonho de redenção do patriarca começa a cair por terra com a visita do Dr. Portela, assessor de direção da escola de Silene, que anuncia à família os motivos disciplinares que resultaram na expulsão da menina. Portela relata em pormenores o estranho caso ocorrido: Silene assassinara a pauladas uma gata prenha, com a qual havia desenvolvido uma forte ligação afetiva anteriormente. Mesmo morta, a

---

(rituais de jejum, penitências) e não por experiências transcendentais. Essa visão cética acerca da religião pode ser muito bem observada no conto *O Assassinato*, no qual é retratada uma família de beatos. Na narrativa de Tchekhov a devoção religiosa é apresentada como uma necessidade disciplinar e não propriamente uma crença. O patriarca Iákov, pequeno burguês de personalidade autoritária, acredita numa religião de regras, que possam dar sentido e ordenar a vida do homem. A fé, segundo o protagonista, deve ser exercida sempre de acordo com as regras, respeitando os jejuns, dias santos e leituras obrigatórias. Todavia, apesar de ostentar essa postura de rigidez moral, Iákov empresta dinheiro a juros, faz pequenos negócios ilícitos e se apossa da herança do primo Matviei, a quem acaba assassinando brutalmente. No conflito entre fé espiritual e instinto natural, o segundo sempre acabará saindo vencedor. Assim, observamos no conto, a transformação de um beato numa fera predadora, sedenta de sangue.

felina ainda conseguira dar à luz a sete filhotes. O bizarro episódio ocorrera no meio do pátio da escola, sob os olhos aterrorizados das alunas do instituto.

A reação de Noronha é, a princípio, de indignação. Tomado de profunda revolta, o patriarca ordena a Silene que esbofeteie Portela por conta das “calúnias” proferidas. Após titubear por alguns instantes, a menina é possuída por um estranho acesso de fúria e acaba confessando o crime. Ao ser indagada acerca do motivo que a levara ao ato, ela responde com indiferença: “Nojo. Ódio. Gata nojenta!”. Despindo-se da máscara de pureza imposta pela família, Silene começa a revelar a sua faceta animalesca. Apesar dos esforços do protagonista, a menina vai mostrando que não é mais do que produto do meio.

Após esse episódio, a casa dos Noronha recebe outra visita inesperada: a de Dr. Bordalo, médico da família. Bordalo revela ao patriarca a gravidez de Silene, enterrando definitivamente as suas ambições quanto ao casamento da menina. O desespero faz com que Noronha também revele a sua faceta mais hedionda, que mantinha escondida atrás da máscara de austeridade, propondo à família um plano grotesco:

“Ouçam a idéia! Eu não vou mais voltar para a Câmara, não senhor, e por quê? Ah não! Vou ficar em casa, porque o que vocês ganhariam, lá fora, vão ganhar aqui, aqui!

Dr. Bordalo — O senhor Está propondo um bordel de filhas!

Seu Noronha — Por que não? Olha: eu não vou mais servir cafezinho, nem água gelada, a deputado nenhum!(para as filhas) vocês também podem largar o emprego!(para o médico, num riso sórdido). O emprego das minhas filhas é uma máscara! Tive outra idéia: o senhor quer começar? Quer ser o primeiro?”(id., 60).

Após a destruição de seu ideal “romântico”, Noronha revela que o seu desejo real não era a felicidade da filha, mas, acima de tudo, a libertação de sua humilhante condição de pobre-diabo. Se Silene não pode mais salvá-lo pela pureza, salvará vendendo o corpo. Diante da negativa da menina, o transfigurado Noronha ameaça espancá-la a pontapés, tal como a menina fizera com a gata.

Seguindo o caminho de Silene e Noronha, os outros personagens também revelam as suas verdadeiras faces. D. Aracy, a “Gorda”, assume a autoria dos rabiscos chulos nas paredes do banheiro. As justificativas “naturalistas” da personagem são o enclausuramento e a insatisfação sexual. Logo depois, a filha Arlete se revela lésbica.

O ambiente familiar da peça é marcado por um senso de coletividade doentio, um cenário onde os personagens sucumbem unidos ante as chagas “sociais” que os acometem, como a prostituição, a violência e a mentira. A ligação entre os familiares é tão forte que nem a aura de infelicidade e frustração que toma conta do ambiente é capaz de separá-los. Após a queda do ideal acerca de Silene, Noronha decreta o mergulho coletivo na podridão. Família que apodrece unida, permanece unida.

O próprio Dr. Bordalo também acaba contaminado pelo ambiente de degradação moral. Após a hesitação inicial, ele cede aos instintos e aceita a vil proposta de Seu Noronha, a de ser o cliente inaugural de Silene. No momento em que passa a ter contato com os segredos sombrios do clã, o médico abandona o senso de ética que comandava as suas atitudes e termina acatando a insuportável verdade que lhe é atirada no rosto: é tão canalha, tão podre, e tão humano quanto os demais.

A exposição despudorada das deformações morais de sua família representa o acerto de contas de Noronha com as forças superiores que o oprimiam. A derrota moral de Dr. Bordalo é também a derrota da sociedade, que tanto inferiorizara o contínuo. Desse modo, Noronha passa de julgado a juiz, ao colocar a sociedade (simbolizada por Bordalo) contra a parede, extraindo dela toda a sua carga de hipocrisia latente. A vingança do pobre-diabo se realiza nessa inesperada inversão de papéis.

A vingança de Noronha estende-se ao malandro Bibelot, o deflorador de Silene. Tomado de fúria selvagem, o patriarca assassina Bibelot a punhaladas. Mas como diz a sabedoria popular: “alegria de pobre dura pouco”. Assim, o triunfo de Noronha será apenas temporário. Passado o seu momento de predador, ele logo retorna à condição de presa, agora não mais da sociedade, mas da própria família, que se vinga seguindo à risca o seu exemplo. Comandadas por Arlete, as mulheres da casa transformam-se numa matilha de animais ferozes, disposta a destituir o líder tirânico de sua posição de poder. Acuado pela superioridade numérica do bando, Noronha sucumbe sem a menor chance de defesa, aceitando passivamente o destino que lhe fora reservado.

## 4.7

### Freud e Marx

Apesar dos pontos de aproximação entre a obra de Nelson e o Naturalismo, ele seguiria um caminho (ideológico-moral) bem distinto dos escritores naturalistas do século XIX, dada a sua inconformidade acerca de uma concepção da vida e do mundo que se explique apenas pelas leis naturais. Em seu ponto de vista, a natureza é acima de tudo uma masmorra, da qual o homem, se possuir um mínimo de dignidade, deve buscar a libertação: “O homem só é homem e não anda de quatro porque consegue contrariar a natureza, contestar a natureza.” (Rodrigues, In: *Playboy*, 1979, 30).

Esse posicionamento explica, em parte, a repulsa manifestada a respeito de duas correntes científicas que tiveram larga aceitação nos círculos intelectuais do século passado: o Marxismo e a Psicanálise. Apesar de sua obra conter elementos que dialoguem com estas doutrinas, principalmente a Psicanálise, Nelson foi um crítico ferrenho do movimento de desmistificação operado tanto por Freud quanto por Marx.

A postura declaradamente agnóstica de ambos os autores, que aboliram de suas doutrinas qualquer espécie de elemento transcendental, consiste no principal motivo das críticas de Nelson. A respeito da Psicanálise, ele lamenta a naturalização exacerbada das pulsões sexuais:

“Lembro-me de que, uma noite, comecei a ler uma condensação de Freud. Li aquilo e voltava para reler. Não entendia nada ou entendia muito pouco. Parecia-me que o sábio valorizava os instintos e só os instintos. E, súbito, deixei de ser o homem eterno. Reagi como se Freud fosse um veterinário e todos nós, bezerras. Fechei o livrinho e comecei a chorar.” (id., Apud. Batalha, 1995, 23).

A posição de centralidade que as pulsões sexuais ocupam na obra de Freud é compreendida por Nelson como um retrato bestializado da criatura humana. No caso de Marx, a interpretação fenomenológica passa da esfera sexual ao campo das relações econômicas, o que Nelson também considerava uma “simplificação hedionda”. Discorrendo sobre o legado do pensador alemão, ele afirma com ironia: “Marx roubou- nos a vida eterna, a minha e a do Otto Lara Resende. Pois exigimos que ele nos devolva a nossa alma imortal.” (id., 1997, 104).

Além de condená-lo como usurpador da dimensão transcendental, Nelson também o responsabiliza pelo florescimento da “revolução dos idiotas”:

“Deve-se a Marx o formidável despertar dos idiotas. Estes descobriram que são em maior número e sentiram a embriaguez da onipotência numérica. E, então, aquele sujeito que, há 500 mil anos, limitava-se a babar na gravata, passou a existir socialmente, economicamente, politicamente, culturalmente etc. Houve, em toda parte, a explosão triunfal dos idiotas.” (ibid., 86).

O papel vilanesco de Marx será potencializado ao infinito em Nelson, que o retrata como o teórico fundador das atrocidades perpetradas pelos regimes comunistas:

“As cartas de Marx mostram que ele era imperialista, colonialista, racista, genocida, que queria a destruição dos povos ‘miseráveis’ e ‘sem história’, os quais chama de ‘piolhentos’, de ‘anões’, de ‘suínos’ e que não mereciam existir. Esse é o Marx de verdade, não o da nossa fantasia, não o do nosso delírio, mas o sem retoque, o Marx tragicamente autêntico.” (ibid., 104).

“Na verdade, não existe nem o marxista nem o leninista. Existe o stalinista. (...) Hoje, só por obtusidade córnea ou má-fé cínica ou ambas, se pode ter ilusões sobre a experiência socialista. Outro dia afirmava um intelectual brasileiro: — ‘A solução é o Socialismo’. Quem pensa assim e fala assim está na verdade propondo o pacto germano-soviético, a divisão nazi-comunista da Polônia, o assassinato de 11 mil oficiais poloneses e o esmagamento da Hungria e da Tchecoslováquia, a matança de milhões de camponeses. E propondo também a internação nos hospícios dos intelectuais recalcitrantes etc. etc. E, como o socialismo bate, vamos admitir que os intelectuais stalinistas daqui, do Chile, dos Estados Unidos, da França e do mundo gostam de apanhar.” (id., 1995b, 218).

“Se me perguntassem quais seriam as minhas últimas palavras, eu diria: — ‘Que besta graduada, o Carlos Marx!’.” (id., 1997, 104)

“Eu quero que a História vá para o diabo que a carregue e que Marx que vá tomar banho.” (ibid., id.).

Segundo Nelson, em mais uma de suas bem-humoradas inversões, “o ópio do povo” não é a religião, mas o próprio Marx. Em sua opinião, não havia qualquer diferença entre o socialismo como ideário político e os regimes comunistas de países como a União Soviética, Cuba e China. Na sua concepção, esses regimes eram totalitários porque a doutrina que os fundamentava também o era. Nelson considerava que o socialismo era, em sua essência, contrário à liberdade, por dois motivos. Em primeiro lugar, por causa das práticas repressivas dos regimes, mas também, e principalmente, porque o socialismo-comunismo

representava a vitória da coletividade sobre o indivíduo, ou seja, das necessidades do coletivo sobre a liberdade individual.

Nelson também repudiava o marxismo e a psicanálise pelo fato destas doutrinas ocuparem uma posição de destaque nos círculos intelectuais de sua época. É época que considerava degenerada, em grande parte, por conta do abandono dos valores morais e transcendentais de tempos passados. Nesse sentido, Freud e Marx são enxergados como co-autores da “hediondez” moderna tão denunciada por Nelson, que também sempre foi um inimigo declarado dos modismos intelectuais, vide os inúmeros comentários irônicos a respeito de figuras como Sartre ou Brecht.

Em seus escritos, os marxistas são sempre “de galinheiro” (incluindo o próprio Marx) e os psicanalistas “gângsteres da profissão”. O marxismo propagado pela burguesia “festiva” é interpretado por Nelson como estratégia de poder e sedução, e não como uma ideologia autêntica. Já o método psicanalítico seria apenas uma forma de atingir lucros fáceis com pouco trabalho, um ofício reservado a charlatões que se fingem de conselheiros espirituais.

É curioso observar que uma doutrina tão “abominada” por Nelson, como a psicanálise, tenha servido como base de sustentação para tantas interpretações acerca de sua obra. Para solucionar este paradoxo, uma hipótese bastante cabível é que Nelson, tendo consciência da proximidade de sua visão de mundo com as concepções propagadas pela teoria psicanalítica<sup>78</sup>, tivesse procurado se desvencilhar, o quanto pode, do estigma de “autor freudiano”. Em seu favor, ele sempre teve o argumento de que, ao contrário de Freud, nunca se conformara com a escravidão do ser humano pelos instintos animais, apesar da consciência da inevitabilidade desta situação. Essa diferença essencial faz de Nelson um autor mais trágico, e mesmo mais pessimista, do que Freud.

As semelhanças entre suas concepções de mundo, entretanto, são inegáveis, e se explicam, em grande parte, por afinidades culturais. Tal qual Nelson, Freud também nutria grande admiração pelas tragédias gregas e pelas obras de Shakespeare e Dostoiévski, o que resultou na abordagem de temas afins como o incesto, o parricídio e o suicídio. De Schopenhauer, de quem Freud foi um leitor

---

<sup>78</sup> A aproximação começaria após a estréia da peça de *Vestido de Noiva*, na qual muitos críticos enxergaram diversas semelhanças com o pensamento freudiano, representadas, principalmente, pelo mergulho da protagonista Aláide no universo do subconsciente (plano da alucinação).

assumidamente entusiasmado, ambos aprenderam muito bem a lição acerca do domínio tirânico da *vontade de vida* sobre os desígnios do ser humano. A diferença, porém, está no modo como cada um assimilou esta lição. Os lamentos melancólicos de Nelson a respeito desta condição trágica, em contraste com a postura de frieza científica ostentada por Freud, fazem do brasileiro, pelo menos nesse aspecto, um discípulo mais autêntico das idéias de Schopenhauer. Esta afirmação, que a princípio pode parecer controversa, se explica pelo fato de que Nelson foi, sem sombra de dúvida, um escritor cujas tendências “românticas” se evidenciam muito mais do que em Freud, que sempre foi um naturalista convicto.

Em sua pesquisa sobre o teatro rodrigueano, Victor Hugo Pereira faz observações interessantes acerca da relação entre os textos de Nelson e a psicanálise. Segundo o pesquisador, Nelson se apropria do discurso psicanalítico ao mesmo tempo em que o desconstrói, através da paródia. Assim, o tom de deboche se manifesta na própria estrutura textual, que reproduz o discurso psicanalítico de modo “clicherizado”. O empilhamento de clichês, como já vimos anteriormente, é uma das marcas características do texto rodrigueano e um dos grandes trunfos do autor, que revela uma habilidade singular na construção do discurso paródico “kitschzante”, evitando que este caia na vulgaridade, como freqüentemente ocorre com as obras de artistas menos talentosos que enveredam por tais caminhos. Essa estratégia utilizada por Nelson é uma de suas qualidades diferenciais, talvez a que mais contribua para o seu reconhecimento como um autor original, em vez de um mero propagador de doutrinas filosóficas ou científicas em voga.

Victor Hugo seleciona o romance *O casamento* como objeto de comparação com as teorias psicanalíticas. Vejamos a seguir alguns trechos de sua análise:

“O enredo de *O Casamento* se organiza em torno da luta de Sabino para conter ou dar livre curso a suas pulsões, fundamentando-se na dicotomia repressão/desrepressão, e na idéia de que existe um potencial destrutivo na última. Os dados que remetem a um modelo de comportamento análogo ao do ‘caráter anal’ acumulam-se na caracterização de Sabino. Além dos traços físicos, da magreza que se transformara numa obsessão do personagem, a caracterização como um homem contido e limpo se transforma numa caricatura: ‘Tinha a obsessão das mãos limpas. Lavava as mãos e, depois, ainda as cheirava’, diz o narrador sobre Sabino. (...) Essa caracterização se complementa pelo horror que Sabino sentia das expressões da esposa; uma delas parecia-lhe sobretudo irritante:

‘Que mulher incompreensiva, burra mesmo, burra. Não entendia nada de nada. Na mesa, com visitas, dizia ‘cocô’, com a maior naturalidade e, até, com certa graça. A palavra que mais deprimia Sabino era cocô. Fezes, fezes e não cocô.’

A aversão declarada de Sabino à denominação mais prosaica dos excrementos, a aparência física do personagem — contido e magro, em contraste com Camarinha e o Monsenhor — reforçam-se pela evocação do seu apelido de ‘bunda seca’, na referência à sua negação das expansões emocionais e das fezes. Sabino, portanto, caracteriza-se no romance como um caso típico de ‘caráter anal’, digno de constar dos manuais baseados numa perspectiva freudiana. O monsenhor e o ginecologista oferecem, em suas atitudes, um contraste evidente com o tom parcimonioso que predomina em Sabino. De certo modo, são personagens complementares, numa lógica baseada na retenção e liberação das energias ou dos fluxos internos do corpo: esperma, fezes, vômito. Os personagens Monsenhor e Camarinha reproduzem alguns traços que Abraham apresentou como definidores do ‘caráter oral’. A exuberância do Dr. Camarinha, acompanhada de cenas de depressão, evoca nitidamente as descrições das tendências maníaco-depressivas características da personalidade dos indivíduos que revelam um quadro clínico de fixação na fase oral. Contrastando com eles, Sabino não consegue, até um determinado ponto do romance, extravasar a sua agressividade, seus desejos sexuais ou suas paixões e, por oposição à gordura que caracterizava os dois personagens, sua magreza chama a atenção.

A palavra que vira vômito no padre e no ginecologista caracterizam-se, em sua apresentação na narrativa, através de atos que identificamos como de ‘esvaziamento’, pelo vômito, micção ou evacuação, por oposição a Sabino, contido, discreto, assustado com essas manifestações.” (Pereira, 1999, 138-140).

Os dois encontros de Sabino com o Monsenhor, que ocorrem no decorrer da trama, nos remetem diretamente à prática psicanalítica, pela situação de catarse originada através da fala terapêutica inerente à confissão religiosa. No primeiro encontro, o Monsenhor profere uma sentença que ecoará profundamente na mente do protagonista: “O ato sexual é uma mijada!”. A frase acaba produzindo em Sabino uma torrente de associações que trazem ao plano da consciência alguns conteúdos reprimidos. Após a confissão, enquanto urina, Sabino se perde num oceano de lembranças e divagações delirantes. Num momento de interessante comicidade, Sabino chega a divagar sobre a coloração da urina do religioso, chegando à conclusão de que devia ser de um “amarelo forte”, “quase dourado”.

Motivado pelos conselhos do Monsenhor, Sabino decide propor à secretária Noêmia um encontro sexual furtivo, no qual colocará em prática a associação entre o sexo e o ato de esvaziamento da bexiga. A relação entre a atitude do protagonista e a fala do religioso guarda em si uma profunda ironia, pois ao invés de encontrar a esperada paz transcendente na visita do religioso, Sabino se depara com um campo de imanência absoluto, que o motiva a dar vazão às pulsões sexuais que se encontravam reprimidas. Assim, o personagem Monsenhor revela-

se um religioso às avessas, assumindo uma postura que se assemelha muito mais à figura do psicanalista do que à do padre.

No segundo encontro entre os personagens, observamos outras alusões ao esvaziamento. Desta vez, o diálogo será marcado pela insistência “terapêutica” do Monsenhor, que exorta Sabino a colocar para fora toda a “gangrena que ele carrega dentro de si”. O ato da confissão extrema é enfatizado pelo religioso como a única possibilidade de se obter a salvação divina. A catarse produzida pelo discurso do Monsenhor acabará produzindo a náusea do protagonista, que vomita desesperadamente no “jardim de tinhorões” do mosteiro. O vômito surge como uma metáfora do esvaziamento das angústias que acoassavam o personagem.

A obsessão pelas excreções humanas (urina, fezes, pus, suor, lágrimas, vômito, catarro) é uma constante na obra de Nelson, aparecendo quase sempre associada ao conflito entre “apodrecimento” e “purificação”. Assim como o esvaziamento das excreções purificam nosso organismo, o ato de “dizer tudo” purifica o espírito. É por isso que Nelson, vez por outra, afirma que “as coisas não ditas apodrecem em nós”. Portanto, tal como as fezes e urina não expelidas, os conteúdos reprimidos apodrecem o espírito.

Os traumas de cunho sexual também ocupam posição destaque na narrativa. Logo nas páginas iniciais o protagonista lembra do fracasso de sua primeira experiência sexual, com uma prostituta velha e decadente. A narrativa segue a lógica freudiana de que há certos momentos-chave que condensam o sentido dos complexos individuais, que estariam estreitamente relacionados com o conjunto das relações pessoais e familiares de Sabino. Desse modo, a frustração advinda da primeira relação sexual seria o principal sintoma de um complexo que se revelará nos relacionamentos do protagonista com o mundo e com as pessoas. Nessa passagem, observamos novamente a associação entre o sexo e as excrescências (as fezes do pai moribundo e o perfume cadavérico da prostituta). A figura da prostituta é descrita como um receptáculo de dejetos humanos, tal qual a escarradeira que decorava o bordel.

O tema do incesto, que já abordamos no início do capítulo, é outro elemento psicanalítico que surge como uma das forças motrizes de *O casamento*. Sabino é completamente obcecado pela filha Glorinha, como observamos em diversos momentos da trama. Durante a relação sexual com Noêmia, o delírio que toma conta do protagonista acaba trazendo à tona seus desejos incestuosos. Em meio ao

êxtase sexual, ele profere o nome da filha, causando surpresa na amante. No episódio da praia deserta, onde Sabino fica a sós com Glorinha, esses impulsos se potencializam de tal forma que ele desiste de tentar contê-los. Possuído por uma volúpia insana, ele beija apaixonadamente a menina, que reage com repulsa. No decorrer desta passagem, também tomamos conhecimento dos desejos incestuosos e homossexuais de Eudóxia (esposa do protagonista), através da revelação de Glorinha, que conta a Sabino que já fora molestada pela mãe. A confissão da menina, ao mesmo tempo em que choca o protagonista, atíça ainda mais os seus desejos.

A questão do parricídio, por sua vez, será abordada em *Os setes gatinhos*. O destino trágico de Seu Noronha, tirano cruel e repressor, é uma releitura carnavalizada do mito da *horda primitiva*, tão caro a Freud. Observando com atenção algumas obras de Nelson, constatamos, como já foi observado acima, uma proliferação de clichês do discurso psicanalítico, que aparece diluído e/ou distorcido propositalmente pela lógica do senso comum. Esta estratégia acaba revelando o lado mais grotesco e caricatural da doutrina em questão. Segundo Victor Hugo:

“É como se as máximas, (...) ou sua tradução em traços caracteriológicos tornados tão evidentes a ponto de beirar o ridículo — se transformassem na ‘maldição’ que, nas tragédias clássicas, delineavam o destino inexorável dos personagens. Estes parecem perseguidos pelos enunciados dos discursos que determina implacavelmente seu destino, num pastiche do caráter neo-naturalista dos saberes ligados à ‘psicologia profunda’.

(...) A esse processo de saturação, acompanha-se a caracterização disparatada dos objetos de desejo: acumulam-se motivações divergentes, como numa máquina destinada a produzir objetos das mais diferentes naturezas, modelos e tipos, ao mesmo tempo, numa série ininterrupta. Uma máquina ‘desarranjada’, (...) que perdeu os critérios e a hierarquia, como o Monsehor ao comparar a sua relação com Deus com o ato de urinar (...); e, depois (numa vinculação surpreendente ainda mesmo para aqueles que, numa ótica liberal e moderna, vêem na pulsão sexual o motor de paixões e interesses últimos do ser humano) declarar que o ato sexual ‘é uma mijada’. Num procedimento carnavalesco, ao analisar sob outro prisma ou denunciar o mau funcionamento da máquina que se articula com e dentro desses discursos, a narrativa começa a produzir efeitos desconcertantes, revertendo as posições simbólicas e sociais dos personagens, construindo uma realidade cheia de paradoxos.” (ibid., 142-143).

Seguindo a mesma estratégia utilizada com relação à psicanálise, Nelson também realiza um diálogo paródico com o marxismo. Este ponto de convergência, antes de tudo irônico, entre as doutrinas de Marx e o universo

rodrigueano foi percebido com acuidade por Sábato Magaldi, que afirma que o cunho de crítica social presente nos textos rodrigueanos “se aproxima daquela feita pelos teóricos de esquerda, que vêem nas superestruturas forças de dominação de uma classe sobre outra.” (apud. Waldman & Vogt, 1985, 19).

Esse jogo intertextual, que também ocorre em *Os sete gatinhos*, pode ser percebido com ainda mais clareza na relação entre os protagonistas do folhetim *Asfalto Selvagem*, Engraçadinha e Dr. Odorico. Odorico é retratado como um homem de origem bastante humilde, que conseguiu subir na vida ao custo de inúmeras humilhações. Ao conquistar uma posição de poder dentro da sociedade, a de juiz de direito alocado no Distrito Federal, ele passa a incorporar todos os trejeitos da classe (alta burguesia) que antes o oprimia. Esta mudança de hábitos, costumes e atitudes, que representa a passagem a um estrato mais favorecido, é uma espécie de rito iniciático que deve ser cumprido por todos os aspirantes a uma posição mais elevada na pirâmide social. Assim, as antigas humilhações e ofensas sofridas serão descontadas naqueles que no presente ocupam posições socialmente inferiores, caracterizando um movimento cíclico que guarda estreitas relações com a luta de classes marxista. No segundo volume do romance, observamos o ex-obsuro promotor do remoto vilarejo de Vale das Almas já transformado num arrogante magistrado, que se utiliza, sem o mínimo pudor, de expedientes pouco éticos como o abuso de autoridade e o tráfico de influência.

Com Engraçadinha, a protagonista feminina, percebemos um movimento diametralmente oposto. Após o suicídio do pai, um proeminente político do Espírito Santo, Engraçadinha experimenta uma queda brusca de padrão econômico e status social, mudando-se de um bairro nobre de Vitória para o subúrbio carioca de Lins de Vasconcelos, onde passará a viver com privações que antes desconhecia. Nesta passagem a um estrato social inferior, ela abandona os hábitos permissivos (promiscuidade, amoralismo) da vida aristocrática e incorpora costumes que, via de regra, são atribuídos às classes menos abastadas, tais como o fanatismo religioso. Assim, na passagem do primeiro ao segundo volume do romance, vemos a adolescente lasciva transformar-se numa senhora de família, de classe média baixa, guiada por rígidos valores morais.

A paixão de Dr. Odorico por Engraçadinha é, entre outras coisas, um sentimento classista. Tendo passado a um estrato superior, o juiz deseja uma companheira que faça jus a sua atual posição, e ninguém melhor do que

Engraçadinha, que, apesar da situação economicamente adversa, é uma aristocrata de sangue. Pois assim como Odorico guarda em si as marcas das humilhações passadas, revelando vez por outra a sua alma de “pobre-diabo”, a protagonista também manterá certas características de sua origem aristocrática, tais como a postura altiva.

No decorrer da trama, Odorico tentará a todo custo comprar o amor de Engraçadinha. Logo no início do segundo volume, quando ocorre o reencontro dos protagonistas, Odorico é tomado de extrema felicidade interior ao constatar a vida de privações pela qual passavam Engraçadinha e sua família, enxergando em tal aspecto uma preciosa chance de conquistá-la através de ofertas materiais. Quando o juiz se depara com o “farrapo humano” em que se transformara Zózimo, o marido de Engraçadinha, sua felicidade se torna ainda maior. Um homem como aquele, extremamente humilde e de aspecto repulsivo, não poderia de forma alguma ser um adversário à sua altura.

A primeira providência de Odorico é financiar um farto jantar para a família “morta de fome”. Durante os preparativos para o banquete, ele se delicia internamente com a provável facilidade de sua futura conquista amorosa: “Dr. Odorico, feliz, pensava que um dos bons achados da sociedade capitalista é a mulher bonita, pobre e voraz. — ‘Na Itália, durante a guerra, comprava-se uma mulher por um cigarro. E, entre nós, um flagelado vende uma filha por um pedaço de rapadura’.” (Rodrigues, 1995a, 207).

Seguindo firme em sua estratégia, o juiz decide presentear a amada com uma geladeira, na época (início dos anos 60) um produto de luxo para as classes menos favorecidas. Utilizando-se de sua influência como magistrado, ele ainda consegue um emprego para Durval, o primogênito de Engraçadinha, e uma consulta grátis no ginecologista para Silene, a caçula deflorada. Além dos benefícios de ordem material, Odorico também procura assumir frente Engraçadinha o papel de patriarca, que até então era desempenhado com desleixo pelo omissor Zózimo.

No entanto, todas as tentativas acabam se revelando vãs, para o desespero do juiz, que passa a sofrer horrores ao constatar a postura “incorruptível” da amada. “Incorruptibilidade” relativa, porque ao mesmo tempo em que repudia Odorico, Engraçadinha se entrega sexualmente, sem maiores resistências, ao desconhecido Luís Cláudio, funcionário do Itamaraty e aristocrata de origem como ela. Nas últimas páginas do romance, Odorico, já consciente da derrota que lhe fora

imposta, se humilha perante Engraçadinha, revelando a sua origem humilde: “— A vida não tem sido boa comigo! Tenho sofrido o diabo! E vou te dizer uma coisa. Olha, Engraçadinha: — eu nasci em Mimoso do Sul, que quase ninguém conhece. E minha mãe não era casada, entende? Não era casada!” (ibid., 543)

Num último e patético apelo, ele pede à amada um único beijo como prêmio de consolação. Engraçadinha, penalizada e levemente enojada, atende ao pedido do juiz, beijando-o friamente no rosto, para desespero absoluto de Odorico, que considera o beijo na face como a coroação suprema de sua derrota:

“(Odorico) tiritava como que acometido de febre palustre. Percebia, no olhar de Engraçadinha, uma doçura nova e linda. Disse, num arranco:

— Meu êxito é uma ilusão. Qualquer êxito é uma ilusão. O êxito só faz Pedro Calmons. E o único problema da vida é não ser Pedro Calmon. Eu daria tudo, agora, já, para ter um beijo, um beijo não roubado, um beijo, Engraçadinha, e não roubado!

Chorava. Gostaria de dizer ainda: — ‘Fracassei como juiz também. Eu queria ser como o Aguiar Dias, que não tem medo de nada. O Aguiar Dias dá murros em faca de ponta. Ser juiz é dar murros em faca de ponta!’ Todavia, calou-se. Puxou uma cadeira e, ofegante, põe a mão em cima da úlcera.

Engraçadinha olhava para o juiz com uma curiosidade nova. Ele próprio estava espantadíssimo consigo mesmo. (Era a primeira vez que, em toda a sua vida, repudiava o êxito.) Olhavam-se em silêncio.

E, então, Engraçadinha levanta-se. Aproxima-se. A princípio ele chegou a pensar numa agressão. Ela inclina-se e pergunta:

— É tão importante um beijo dado e não roubado?

Geme:

— Engraçadinha!

Com uma feminina delicadeza, apanha o rosto do juiz entre as mãos. Beija-o numa face e, depois, na outra. Suspira:

— Adeus.

Sai lentamente, sem se voltar. Durante uns dez, quinze minutos, Dr. Odorico não sai do lugar. Dir-se-ia que desabara sobre ele um edifício de quinze andares.” (ibid., id.).

Ao retratar o cotidiano da grande metrópole, Nelson não deixa escapar as intenções dissimuladas que marcam as relações interpessoais. Principalmente nos romances, contos e “tragédias cariocas” observamos uma visão crítica em relação aos mecanismos de troca, muitas vezes cruéis, que determinam a convivência, nem sempre pacífica, entre classes sociais distintas. Nesse aspecto, reside a faceta mais “esquerdista” do autor, que em seus escritos traça um perfil pouco indulgente acerca dos representantes das classes mais abastadas. Burgueses insolentes como Dr. Werneck e J. B. de Albuquerque devotam suas vidas à “religião do dinheiro”, sedentos pelo poder que o acúmulo de capital lhes confere. Assim, os capitalistas

rodrigueanos surgem como o oposto da figura “weberiana” do capitalista puritano: empreendedora, racional e austera. Em Nelson, os atos dos poderosos não são guiados por valores baseados numa ética religiosa, apesar de alguns desses tipos ostentarem uma máscara de austeridade hipócrita sob a qual escondem seu caráter pervertido. Essa moralidade frágil, que se sustenta através de uma hierarquia de valores baseada na lógica comercial, representa um dos pontos-chave da crítica social rodrigueana, realizada sob uma ótica que se aproxima da teoria marxista do fetiche da mercadoria.

Um dos contos reunidos na coletânea *Pouco amor não é amor* explora com precisão essa vertente crítica, que toma o conflito de classes como o elemento motivador de uma série de desagregações no plano das relações interpessoais. Vejamos o parágrafo inicial, onde é descrita a situação-chave que pontuará a narrativa:

“Ismênia, colega de Dorinha, não mentia, nem exagerava. Fora ao cinema, na véspera, ver uma fita de pele-vermelha e lá descobriu, na penúltima fila, a amiga e Sandoval, num desses idílios tenebrosos. Caiu das nuvens e com razão. A amiga podia se jeitosa de corpo e de rosto. Era, porém, de uma graça trivial e um pouco enjoativa. Ao passo que Sandoval, bonito, forte, atlético, somava às virtudes físicas excepcionais uma outra, não menos considerável: a fortuna. Filho de papai rico, tinha automóvel, o diabo. E, além disso, namorava pequenas cem, duzentas vezes melhores do que Dorinha, em todos os sentidos. Acresce um problema da família, que decorria de um contraste patético. Enquanto Sandoval, paulista de quatrocentos anos, com bandeirantes no sangue, era um aristocrata autêntico, a pobre da Dorinha não passava da filha de um contínuo da Caixa Econômica. Morava no posto 3, sim. Mas era, se assim posso dizer, uma suburbana de Copacabana. As amigas da garota podiam dizer de Sandoval, com água na boca:

— Um partidão!”(id., 2002, 23-24).

Nesse trecho, podemos observar o contraste hierárquico, de cunho econômico e social, que separa os protagonistas Dorinha e Sandoval. A marca espacial que caracteriza a condição de Dorinha é particularmente interessante: “suburbana de Copacabana”. Além disso, podemos tomar como um dado essencial a origem humilde da moça, filha de um contínuo da Caixa Econômica, o que a localiza num estrato social pouco favorecido. Sandoval, por sua vez, é descrito como um paulista de origens aristocráticas radicado no Rio de Janeiro, o que lhe vale uma posição mais destacada na pirâmide social. Essa caracterização que estrutura a narrativa revela um sistema de classificação baseado numa série de

dicotomias que caracterizam as relações entre dominantes e dominados: bonito/feio, rico/pobre, nobre/plebeu, homem/mulher. Devido a estas diferenças, o romance entre os protagonistas não será marcado pela afetividade, mas apenas pelos caprichos fúteis do rapaz, motivados por seu desejo sexual.

Ao saberem do namoro de Dorinha, os pais da menina reagem de maneiras opostas:

“Quando a mãe soube, pôs-se a sonhar. Era uma dona-de-casa que se matava de trabalhar, mas sentimental ao extremo. A hipótese de um casamento rico, para a filha mais velha, a deslumbrou. Perguntou de si para si, arrepiada: ‘Quem sabe?’. Era, porém, uma mãe de família muito atenta, que chamava os filhos de ‘meus pintinhos’. Julgou-se no dever de chamar Dorinha e doutriná-la. (...)” (ibid., 25)

O deslumbramento motivado pela possibilidade de um casamento “vantajoso” para a filha, revela o desejo classista de uma ascensão social em termos simbólicos e econômicos. Sendo o casamento o último e máximo objetivo da mulher pequeno-burguesa, a mãe de Dorinha empreende uma doutrinação “moral”, no sentido de prevenir a moça contra as prováveis investidas sexuais do rapaz, que se bem-sucedidas inviabilizariam imediatamente a possibilidade de união matrimonial.

Por outro lado, a reação do pai denota uma postura ceticismo em relação às possibilidades de sucesso do namoro:

“O pai veio a saber que a filha namorava um rapaz rico, grã-finíssimo. Tomou um susto: — ‘Rico?’. Matutou alguns momentos; e pondo de lado o jornal, comentou, descontente:

— Isso é chato! Muito chato!  
— Mas por quê?

Vira-se para a esposa:

— Sabe lá das intenções desse cavalheiro.

Era um bom homem, duma honradez feroz. Vivia uma vida de sacrifício, para sustentar a família. Velho e sem dentes, só tinha mesmo um ideal na vida: casar as filhas e, depois morrer. Teria preferido, um milhão de vezes, que o namorado de Dorinha fosse, em vez de um grã-fino, um simples, prosaico e miserando barnabé. Achava que marido e mulher devem ter a mesma classe, a mesma cultura ou incultura. Chamou a filha, pôs a filha em confissão: — ‘Mas isso é amor, mesmo? Amor no duro? Batata? Tem certeza?’. A resposta veio, leal e definitiva:

— É amor, sim, papai.” (ibid., 26)

Os traços que o autor enfatiza na caracterização do personagem sugerem ao leitor a imagem de um homem simples, porém honrado, que vive uma vida de constantes sacrifícios. Somado a isso, pesa a descrição de seus atributos físicos (sem dentes e velho), que o transformam numa antítese de Sandoval, jovem, rico e bonito. Entretanto, por mais estranho que possa parecer, o pai de Dorinha se orgulha e valoriza a sua condição pouco favorecida, numa postura oposta à da esposa, que se revela uma arrivista, cujo ideal é alcançar o estilo de vida das elites. Desse modo, enquanto a mãe ambiciona apenas o casamento, o velho contínuo se preocupa, acima de tudo, com a felicidade afetiva de Dorinha, o que o leva a desconfiar da legitimidade dos sentimentos de Sandoval.

Após algum tempo de namoro “comportado”, Dorinha termina cedendo às investidas de Sandoval, que lhe faz uma promessa enganosa de casamento, visando unicamente alcançar seus objetivos de sedução. Os encontros sexuais do casal, que passam a ser constantes, acabam resultando na gravidez da jovem.

“A partir de então (Sandoval) começa a evitar a pequena. Nunca estava, nem em casa, nem no trabalho. Mas chegou o momento em que Dorinha não pôde mais esconder da família o seu estado. O desgosto do pai (...) foi uma coisa medonha. Só faltou morrer. Não teve, porém, uma palavra dura para a filha; e surpreendeu todo mundo ao dizer: — ‘Agora é que você precisa de mim, minha filha’. No dia seguinte, faltou ao emprego. Procurou o rapaz, o pai e a mãe do rapaz.

E então, aconteceu o seguinte: todos ofereciam dinheiro, muito dinheiro, mas nem queriam ouvir falar de casamento. O contínuo perdeu a cabeça, tornou-se feroz. Disse que dava tiros, o diabo. E, de fato, trazia no bolso um revólver sem balas. Aparentemente, estava criado para Sandoval o dilema: casar ou morrer!”(ibid., 28).

Nessa passagem, observamos o contraponto entre o caráter do contínuo e o da família de Sandoval. Enquanto o primeiro se mostra preocupado em zelar pela manutenção dos valores de dignidade e honradez, a família de Sandoval adota um padrão de comportamento baseado em trocas materiais, revelando um senso de classe extremamente preconceituoso. Nesse sentido, os pais do rapaz introduzem o capital como forma de mediar (e remediar) uma situação que para eles representa apenas um constrangimento, mas que no ponto-de-vista do contínuo é muito mais do que isso, já que envolve os sentimentos da filha e, acima de tudo, a sua dignidade. Através desta oposição dicotômica, de caráter moral, observamos uma crítica que inverte os sentidos de valor propagados pela sociedade capitalista.

Desse modo, os valores morais do contínuo operam como uma força capaz de negar e desafiar os interesses mesquinhos das elites.

O final do conto, de um otimismo quase utópico, bastante raro nas narrativas rodrigueanas, marca a vitória da virtude sobre o interesse material:

“Finalmente, chegou o dia do casamento, que devia se restringir à cerimônia civil. Na hora, todos presentes, o juiz pergunta a Sandoval se era por sua livre e espontânea vontade etc. etc. Ele admite, com cara de nojo: — ‘Sim’. Em seguida, é feita a mesma pergunta à menina, Ela ergue-se. Responde, nítida, irredutivelmente: — ‘Não!’.

Houve um silêncio de assombro. Repetiu três vezes, ainda, o 'não' vingativo. Virase para o juiz embasbacado e completa:

— Eu me caso com qualquer um, menos com esse cachorro!

Então, o velho contínuo, numa alegria convulsiva, bateu palmas, aplaudindo como uma criança:

— Bravo! Bravíssimo!”(ibid., 29).

Em outros escritos, como *O casamento*, essa mesma temática caminhará em direção a um desfecho trágico. Na relação classista entre Noêmia e Sabino, vemos a empregada se curvar, das formas mais humilhantes, ao poder econômico do patrão. Para Noêmia, que tem o seu quê de mercenária, os encantos do capitalismo são irresistíveis.

Na cena que descreve a relação sexual entre os personagens, o tratamento formal que marca a convivência entre patrão e empregada é momentaneamente suspenso, sendo retomado de imediato após o ato, o que manifesta uma atitude de desprezo por parte do protagonista. Depois do orgasmo, Sabino volta a chamar a secretária de “Dona Noêmia”, utilizando o pronome de tratamento para caracterizar sua postura de impessoalidade. Noêmia, entretanto, continua a se humilhar diante de Sabino, adorando-o como a um deus. Enquanto o patrão separa com frieza os campos de relação (sexual e profissional), a empregada radicaliza ainda mais a sua postura submissa depois do ato sexual, revelando o abismo que caracteriza as relações de poder entre indivíduos de classes diferentes:

“— O senhor sabe, doutor Sabino, que eu adoro o senhor? Adoro de verdade? Disse isso com uma graça triste. Estava, ali, a seus pés, afagando os seus sapatos como uma escrava. Gostaria de dizer, naquele momento: — ‘Em casa, muitas vezes, eu me satisfiz, sozinha, pensando no senhor’. Desde o primeiro dia, sentia-se escrava de Sabino. (id., 1994a, 66).

Sabino, por sua vez, depois de possuir sexualmente a secretária passa a nutrir ainda mais desprezo por ela:

“A solução era mesmo despedir Noêmia. Sem brigar, sem discutir. E se ela perguntasse por quê? Na certa, ia perguntar por quê. Medida de economia. Era a velha desculpa, velha como o mundo. Mas nada de ligar a demissão ao ato de amor. De amor, vírgula. Com d. Noêmia, o ato sexual fora uma típica mijada.” (ibid., 173).

No decorrer da narrativa, Noêmia é vítima das mais diversas e cruéis humilhações, em todas as esferas (familiar, profissional, sexual). Xavier, o outro “vira-lata” da narrativa, é o único que lhe dispensa um tratamento diferente. Xavier é o oprimido por excelência, pobre, humilde e vítima de um fardo ainda mais pesado do que sua própria desgraça pessoal: uma esposa leprosa. Além das inúmeras humilhações sofridas no trabalho e na vida afetiva, o personagem ainda é obrigado a cuidar da mulher doente, já que não possui recursos para arcar com um tratamento médico. A extrema carência afetiva é o motivo que leva Xavier a estabelecer um caso extraconjugal com Noêmia, que a princípio o trata com devoção. Todavia, a relação entre os personagens sofrerá uma mudança radical após o envolvimento da secretária com Sabino. Ao mesmo tempo em que se humilha diante do patrão, Noêmia começa a nutrir um profundo asco pelo amante, descontando nele todas as ofensas que recebe de Sabino. Assim, Xavier passa a ocupar a última posição na hierarquia social: é humilhado não apenas pelos poderosos, mas também pela amante e até mesmo pela esposa leprosa.

O que antes era motivo de alegria para a secretária, o romance com Xavier, passará a ser enxergado como um fardo. As características do personagem que a agradavam, como a extrema humildade, de uma hora para outra começam a irritá-la sobremaneira. Cansada da convivência com o “pobre-diabo”, Noêmia não hesita em terminar a relação. Contudo, “quem com ferro fere...”. Logo depois de escorraçar Xavier, a personagem recebe de Sabino o mesmo tratamento. Na visão do patrão, Noêmia não passa de uma fêmea à disposição, uma “prostituta”:

“— Dona Noêmia, nunca se esqueça — Sabino está ofegante —, nunca se esqueça que a senhora não soube nem fingir uma resistência. A senhora é o que, dona Noêmia? Responda! (...) O que eu quero dizer, Dona Noêmia, é que a senhora se portou como uma profissional. Profissional!”

Começou a chorar: — Não me humilhe! Não me humilhe!

A saliva era espuma na sua boca:

— Uma mulher como a senhora não se humilha! (...) A senhora está abaixo de tudo! De tudo! (...)

— Não fale assim, doutor Sabino! Não fale assim! — E repetia, dobrando-se: — Eu não mereço! Eu não mereço! (...) O senhor não pode me tratar assim! Não tem esse direito! (...) Eu não admito! Não admito! (...)

— Aqui, quem admite ou deixa de admitir sou eu! Eu! E não grite, dona Noêmia! (...) — Doutor Sabino, eu tinha uma pessoa, um companheiro. Traí esse homem, pela primeira vez traí esse homem.

Sabino veio, do fundo do gabinete, com alegre crueldade:

— Então pior, pior! A senhora trai esse homem com o primeiro que aparece? Não tinha havido entre nós uma palavra, um sorriso, nada! E a senhora trai, dona Noêmia? A senhora chega, vai tirando a roupa e abrindo as pernas? Eu era, praticamente, um desconhecido! (...)

— Doutor Sabino, eu fui, porque gosto, já gostava do senhor. O senhor pode não acreditar, mas eu adoro o senhor. Adoro!

O outro diz, quase sem voz:

— Adora nada! Conversa, conversa!

— Doutor Sabino, me ouça! Se fosse outro, eu não iria! Mas como era o senhor, fui! Quando cheguei aqui, briguei com o meu companheiro. Humilhei esse homem, por sua causa, doutor Sabino.

Sabino estava de perfil, os olhos fechados:

— Estamos perdendo tempo.

(...) Levantou-se e foi até onde estava a moça.

Disse, contido:

— Dona Noêmia, a senhora está despedida.

Girou, lentamente:

— O quê?

Repetiu, quase doce:

—A senhora está despedida.” (ibid., 186-187)

No decorrer da trama, podemos perceber o absoluto contraste entre os amantes de Noêmia: Xavier e Sabino, cujas personalidades são construídas através de um jogo de oposições: dominado-dominante, pobre-rico; humilde-arrogante. Xavier representa a perfeita antítese de Sabino, seu duplo invertido, um homem tão humilde que chega ao ponto de pedir “desculpas por faltas imaginárias”. Porém, como Nelson sempre gostou de ressaltar, até o mais humilhado e bondoso dos homens está suscetível a rompantes de agressividade bestial. E Xavier não foge à regra. As ofensas cruéis de Noêmia despertam na alma do pobre-diabo os instintos primitivos que permaneciam adormecidos. No auge do seu acesso de fúria e desespero, Xavier assassina a ex-amante, a esposa leprosa, e fecha a carnificina tirando a própria vida.

A crítica ao sistema capitalista em Nelson é tratada principalmente sob o ponto-de-vista moral, e não sociológico. Afastando-se da postura de frieza racional que marca a observação do cientista, ele mergulha fundo no drama

humano, individual. Os burgueses e proletários que aparecem em suas páginas não são apenas forças abstratas envolvidas num conflito dialético, mas, antes de tudo, seres humanos, únicos e diversos, dotados de características que ultrapassam em muito o fator classista.

Observando os exemplos enunciados acima, podemos constatar que o caráter dos personagens varia, independente da classe a que pertencem. No time dos pobres-diabos, Zózimo e Xavier extrapolam a humildade pessoal ao ponto de quase atingirem o “zero absoluto”, a nulidade total. O pai de Dorinha, por sua vez, faz de sua condição um motivo de orgulho, esfregando na cara dos poderosos a sua incorruptibilidade. Já Noêmia e a mãe de Dorinha se revelam típicas arrivistas, seduzidas pela mágica das “benesses” do capitalismo.

Do outro lado, o dos poderosos (burgueses ou aristocratas), temos personagens como Sabino, que vive um conflito entre o *modus operandi* “apodrecido”, inerente à posição de poder que ocupa, e os dilemas morais que o acoçam interiormente, como o desejo utópico de purificação. A busca de redenção do protagonista de *O casamento* se contradiz, diretamente, com a postura de desprezo e crueldade que adota frente aos mais humildes. Esse conflito inexistente em Sandoval e sua família, tipos amorais, totalmente imersos num mundo utilitário, regido pelas trocas materiais.

O casal de protagonistas de *Asfalto Selvagem*, Engraçadinha e Dr. Odorico, podem ser encaixados num plano intermediário. São, simultaneamente, poderosos e “pobres-diabos”, revelando, em igual medida, características concernentes a ambos os estratos.

Nelson foi, com toda certeza, um dos poucos artistas e/ou intelectuais do século XX que conseguiram tecer críticas consistentes à selvageria do sistema capitalista sem recair no ativismo político puro e simples. Ele enxergou com incrível nitidez os males que o dogmatismo ideológico podia causar à sua produção artística. Lição muito bem aprendida com o mestre Dostoiévski.

## 4.8

### Dostoiévski

Parafrazeando o místico Angelus Silesius, podemos afirmar que na obra de Nelson todos os caminhos nos conduzem a Dostoiévski. Talvez não haja em toda a história da literatura caso semelhante de afinidade espiritual. Em suas obras, o talento artístico se une ao dom profético e ao rigor moral, mas não hipócrita. Dostoiévski é, para Nelson, o artista vital, como o próprio autor fez questão de ressaltar em diversos momentos:

“Eu tenho uma profundíssima admiração por Eugene O’Neill, mas influência,-se é que eu tenho de reconhecer alguma, não a recebi de um dramaturgo, mas sim de um romancista: Dostoiévski. (Rodrigues, 1979, 132)

“Certa vez, um erudito resolveu fazer uma ironia comigo: perguntou-me: ‘O que é que você leu?’. Respondi: ‘Dostoiévski’. Ele queria me atirar na cara os seus quarenta mil volumes. Insistiu: ‘Que mais?’. E eu: ‘Dostoiévski’. Teimou: ‘Só?’. Repeti: ‘Dostoiévski’. O sujeito, aturdido pelos seus 40 mil volumes, não entendeu nada. Mas eis o que eu queria dizer: pode-se viver para um único livro de Dostoiévski.” (id., apud. Oiticica, 1988, 7-8).

O primeiro e crucial ensinamento do Mestre de Petersburgo, apreendido pelo discípulo Nelson, é de ordem moral, e não artística. Este ensinamento consiste na adoção de uma postura cética acerca do projeto moderno, em sua tentativa de inverter valores tradicionais e romper hierarquias estabelecidas. Sob o ponto-de-vista de Dostoiévski e Nelson, a Modernidade é responsável pela devastação das relações sociais, pois a partir do momento em que se opera essa mudança de valores e costumes, os instintos mais cruéis e violentos do ser humano, sua natureza bestial, vêm à tona. Na passagem à Modernidade, algo de muito precioso se perdeu no espírito do indivíduo e da humanidade, resultando na ascensão da “mais cínica de todas as épocas”. Como afirma Nelson: “em nossa época, há um cinismo difuso, volatilizado, atmosférico. Um cinismo que o sujeito absorve na pura e simples respiração.” (Rodrigues, 1995b, 236-237).

Essa postura dostoiévskiana rendeu a Nelson os epítetos de “reacionário”, “conservador”, e até mesmo “fascista”, advindos de grande parte da intelectualidade “politicamente engajada”, como já havia ocorrido um século antes com o próprio Dostoiévski. No entanto, a despeito de todas as críticas, Nelson persistiu, como um bravo guerreiro, em suas convicções morais. O espaço

privilegiado para a realização destes combates, contra a “hediondez” do mundo moderno, é o das *Confissões*, publicadas durante mais de uma década em *O Globo* e reunidas em quatro volumes: *O óbvio ululante*, *A cabra vadia*, *O reacionário* e *O remador de Ben-hur*. Na crônica de abertura da *cabra*, intitulada como *O ex-covarde*, Nelson realiza o seu mais tocante e corajoso *j'accuse*, denunciando, sem “papas na língua”, a “doença” que se espalha em todos os setores da sociedade como “epidemia”. Vejamos a seguir alguns trechos deste libelo rodrigueano:

“Começo assim a ‘longa história’: — ‘Eu sou um ex-covarde’. O Marcello ouvia só e eu não parei mais de falar. Disse-lhe que, hoje, é muito difícil não ser canalha. Por toda a parte, só vemos pulhas. E nem se diga que são pobres seres anônimos, obscuros, perdidos na massa. Não. Reitores, professores, sociólogos, intelectuais de todos os tipos, jovens e velhos, mocinhas e senhoras. E também os jornais e as revistas, o rádio e a TV. Quase tudo e quase todos exalam abjeção.

Marcello interrompe: — ‘Somos todos abjetos?’. Acendo outro cigarro: — ‘Nem todos, claro’. Expliquei-lhe o óbvio, isto é, que sempre há uma meia dúzia que se salva e só Deus sabe como. ‘Todas as pressões trabalham para o nosso aviltamento pessoal e coletivo’. E por que essa massa de pulhas invade a vida brasileira? Claro que não é de graça, nem por acaso.

O que existe, por trás de tamanha degradação, é o medo. Por medo, os reitores, os professores, os intelectuais são montados, fisicamente montados, pelos jovens. Diria Marcelo que estou fazendo uma caricatura até grosseira. Nem tanto, nem tanto. Mas o medo começa nos lares, e dos lares passa para a igreja, e da igreja passa para as universidades, e destas para as redações, e daí para o romance, para o teatro, para o cinema. Fomos nós que fabricamos a ‘Razão da Idade’. Somos autores de impostura e, por medo adquirido, aceitamos a impostura como a verdade total.

Sim, os pais têm medo dos filhos, os mestres dos alunos. E o medo é tão criminoso que, outro dia, seis ou sete universitários curraram uma colega. A menina saiu de lá de maca, quase de rabeção. No hospital, sofreu um tratamento que foi quase outro estupro. Sobreviveu por milagre. E ninguém disse nada. Nem reitores, nem professores, nem jornalistas, nem sacerdotes, ninguém exalou um modestíssimo pio. Caiu sobre o jovem estupro todo o silêncio da nossa pusilanimidade.

Mas preciso pluralizar. Não há um medo só. São vários medos, alguns pueris, idiotas. O medo de ser reacionário ou de parecer reacionário. Por medo das esquerdas, grã-finas e milionários fazem poses socialistas. Hoje, o sujeito prefere que lhe xinguem a mãe e não o chamem de reacionário. É o medo que faz o dr. Alceu renegar os 2 mil anos da Igreja e pôr nas nuvens a ‘Grande Revolução’ russa. Cuba é uma Paquetá. Pois essa Paquetá dá ordens a milhares de jovens brasileiros. E, de repente, somos ocupados por *vietcongs*, cubanos, chineses. Ninguém acusa os jovens e ninguém os julga, por medo. Ninguém quer fazer a ‘Revolução Brasileira’. Não se trata de Brasil. Numa das passeatas, propunha-se que se fizesse do Brasil o Vietnã. Por que não fazer do Brasil o próprio Brasil? Ah, o Brasil não é uma pátria, não é uma nação, não é um povo, mas uma paisagem. Há também os que o negam até como valor plástico.

Eu falava e o Marcelo não dizia nada. Súbito, ele interrompe: — ‘E você? Por que, de repente, você mergulhou na política?’. Eu já fumara, nesse meio tempo, quatro cigarros. Apanhei mais um: — ‘Eu fui, por muito tempo, um pusilânime como os reitores, os professores, os intelectuais, os grã-finos etc. etc. Na guerra, ouvi um comunista dizer, antes da invasão da Rússia: — ‘Hitler é muito mais revolucionário

do que a Inglaterra'. E eu, por covardia, não disse nada. Sempre achei que a história da *Grande Revolução*, que o dr. Alceu chama de 'o maior acontecimento do século XX, sempre achei que essa história era um gigantesco mural de sangue e excremento. Em vida de Stalin, jamais ousei um suspiro contra ele. Por medo, aceitei o pacto germano-soviético. Eu sabia que a Rússia era a antipessoa, o antihomem. Achava que o Capitalismo, com todos os seus crimes, ainda é melhor do que o Socialismo e sublinho: — do que a experiência concreta do Socialismo'. (...). Eis o que eu queria explicar a Marcelo: — depois de tudo que contei, o meu medo deixou de ter sentido. Posso subir numa mesa e anunciar de frente alta: — 'Sou um ex-covarde'. É maravilhoso dizer tudo. Para mim, é de um ridículo abjeto ter medo das Esquerdas, ou do Poder Jovem, ou do Poder Velho ou de Mao Tsé-tung, ou de Guevara. Não trapaceio comigo, nem com os outros. Para ter coragem, precisei sofrer muito. Mas a tenho. E se há rapazes que, nas passeatas, carregam cartazes com a palavra '*Muerte*', já traindo a própria língua; e se outros seguem as instruções de Cuba; e se outros mais querem odiar, matar ou morrer em espanhol — posso chamá-los, sem nenhum medo, de 'jovens canalhas'. (ibid., 13-16).

No trecho acima, Nelson diagnostica os sintomas e efeitos do mal da Modernidade. Através de suas opiniões acerca dos mais diversos temas contemporâneos, podemos compreender um pouco de sua visão de mundo apocalíptica e dostoiévskiana. Em suas páginas, o mundo do "Poder jovem", dos protestos estudantis e da revolução sexual surge como um mundo de ponta-cabeça, com os "verdadeiros" valores invertidos. O principal inimigo a ser combatido é o relativismo moral que tomou conta de todos os setores da sociedade, desde o núcleo familiar até os círculos intelectuais e religiosos.

Nelson entendeu como poucos a mensagem cristã de Dostoiévski, que enxergava o projeto da modernidade como um grande investimento na queda, ao forjar um tipo de mundo e de indivíduo cada vez mais impermeáveis ao mistério, ao sobrenatural. Em seu estudo fiológico-teológico sobre a obra de Dostoiévski, intitulado *Crítica e profecia*, o professor Luiz Felipe Pondé enuncia com bastante precisão a questão que estamos tratando. Em suas palavras:

"A modernidade na obra de Dostoiévski é um processo muitas vezes dissimulado, de impermeabilização ao sobrenatural, de misticização da natureza natural do homem por meio do discurso de sua dignidade, numa tentativa muitas vezes imperceptível a olho nu de colocar o humano no lugar do sagrado, de sacralizá-lo enquanto fenômeno da natureza, uma espécie de arianismo às avessas." (2003, 119).

Em suas perspectivas, a modernidade é interpretada como um investimento na horizontalidade do ser humano, desprezando qualquer questão que aponte para o aspecto transcendente da vida. O credo humanista-naturalista, propagado por

discípulos proeminentes como Freud e Marx, prega a colocação do homem no lugar de Deus, num movimento antropocêntrico ainda mais radical do que foi realizado no período renascentista, no qual a grande conquista seria a obtenção do que Dostoiévski chama da “virtude sem o Cristo” ou da “salvação sem Deus”: “(o)s pregadores do materialismo e do ateísmo, que proclamam a auto-suficiência do homem, estão preparando indescritíveis trevas e horrores para a humanidade sob pretexto de renovação e ressurreição.” (Dostoiévski, apud. Pondé, s/p).

Para Dostoiévski, no momento em que o ser humano rompe com a dimensão sobrenatural só lhe resta a sua plena aceitação como um ser de natureza, desprovido de sua aura de dignidade transcendental. Nesse sentido, a confiança no sucesso do projeto humanista-naturalista é encarado como uma caminhada em direção ao apocalipse absoluto, à tragédia total que terminará na dissolução de todas as conquistas espirituais. Do ponto-de-vista do cristianismo Ortodoxo, crença seguida pelo escritor russo, essa aposta na imanência surge como uma apologia à degradação e ao apodrecimento em plena vida:

“Esse movimento, essa total decomposição do indivíduo, faz sentido absoluto, pois, do ponto de vista da ortodoxia, a característica do mal é a decomposição. O mal decompõe a natureza e a natureza existe, após a queda, na condição de decomposta. O desespero do ser humano é a decomposição, à qual damos o nome de morte. O que Dostoiévski mostra em sua obra é que o ser humano está em processo de decomposição psicológica, espiritual e existencial ainda vivo. Podemos observar que alguns estão em processo de decomposição mais rápido do que outros; a decomposição pode inclusive aparecer numa fala racional (...)” (ibid., 147).

Essa crença ortodoxa do “apodrecimento em vida” é uma concepção bastante cara a Nelson, que vai enunciá-la em diversos momentos de sua obra, seja através de seu próprio discurso ou de alguns de seus personagens:

“E, então, os valores da vida começaram a apodrecer. Sim, estão apodrecendo nas nossas barbas espantadíssimas. As hierarquias vão ruindo como cúpulas de pauzinhos de fósforos. E nem precisamos ampliar muito a nossa visão. Vamos fixar apenas o problema religioso. A Igreja tem uma hierarquia de 2 mil anos. Tal hierarquia precisa ser preservada ou a própria Igreja não dura mais quinze minutos. No dia em que um coroinha começa a questionar (...) Jesus, ou a Virgem Maria, será exatamente o fim.” (Rodrigues, 1995b, 211-212).

“PEIXOTO — (...) hoje em dia (...) quem não é canalha na véspera, é canalha no dia seguinte. O Otto está certo. O mineiro só é solidário no câncer.  
(...) Toda a família tem um momento, um momento em que começa apodrecer. Percebeu? Pode ser a família mais decente, mais digna do mundo. E lá um dia,

aparece um tio pederasta, uma irmã lésbica, um pai ladrão, um cunhado louco. Tudo ao mesmo tempo. Está ouvindo Edgard?  
 (...) Com minha autoridade de bêbado, te digo: a família da minha mulher, de tua noiva, começou a apodrecer. E, nós, eu e você, também, Edgard, também!  
 (...) vamos apodrecer juntos. *Bye, bye!* (id., 2004d, 66-67).

A frase que sintetiza todo o dilema moral na trama de *Bonitinha mas ordinária* (“O mineiro só é solidário no câncer”) pode ser interpretada como uma releitura da máxima dostoiévskiana “se Deus não existe, tudo é permitido”, proferida por Ivan, protagonista de os *Irmãos Karamázov*. Ivan, à semelhança de Edgard, o protagonista de *Bonitinha*, vive o drama contínuo da tentação ao se debruçar numa perspectiva de niilismo absoluto, assumindo o papel de “assassino de Deus” para justificar a torpeza de seus atos, cometidos em nome da satisfação de interesses pessoais, frutos dos instintos egoístas. Se Deus não existe, ou se o homem só é solidário no câncer, todos podemos ser canalhas e mergulhar no reino da decomposição sem o mínimo de constrangimento. O ateísmo seria a aposta máxima nesse processo de decomposição, a grande tragédia do homem moderno. Essa perspectiva é o ponto-chave que sintetiza todo o sistema de pensamento dos autores, de forma que não seria exagero se afirmarmos que todos os questionamentos morais presentes na obra de Nelson foram erigidos como resposta à sentença niilista de Ivan. Pois pode-se, e deve-se, viver para uma única frase de Dostoiévski. Ainda mais se tivermos em conta as qualidades macrocósmicas desta:

“NELSON RODRIGUES — Me parece, se a evidência quer dizer alguma coisa, eu sou um autor moralista. Posso ser tudo na minha vida como autor ou como homem, menos um amoral. Se porventura muitos ainda não perceberam isso, lamento a cegueira profunda e irreversível. Pronto.

SÁBATO MAGALDI — Mas ainda completando: há muitas morais, qual é exatamente a sua moral?

NELSON RODRIGUES — Eu me lembro de Dostoiévski que diz: ‘Se Deus não existe, tudo é permitido’. Eu acredito em Deus.” (id., 1981, 127).

“O homem (...) é tão bobo que dispensou a existência de Deus. Então o homem não desconfia que se Deus não existe todos nós somos canalhas? Se Deus não existe pra que vida moral? Que importa pegar uma criança e matar ou ir para o terreno baldio possuir um cadáver adolescente?” (id., In: *O Globo*, 1978, s/p).

Luiz Felipe Pondé comenta essa postura de apoio absoluto no transcendente, caracterizando-a, segundo a terminologia teológica, de *maximalismo religioso*. Sobre o significado do termo, ele afirma:

“(É) uma tentativa de assumir o olhar do Transcendente — um esforço descomunal, deve-se reconhecer. Temos, assim, mais uma variação sobre o tema que se repete o tempo todo: ‘fora de Deus não há solução’. Fora de Deus, ao homem só é possível repetir pateticamente, numa série infinita, o caminho (sem saída) da lei da natureza. Para nós que vivemos numa época ‘abençoada’ pelas benesses da natureza e pela multiplicação vertiginosa de técnicas desenvolvidas para manipulá-la, transformá-la, melhorá-la, é fácil constatar essa repetição do caminho da lei da natureza na preocupação exagerada do indivíduo contemporâneo com a saúde e a juventude do corpo; no projeto de manter eternamente a operacionalidade biológica do corpo, muitas vezes à custa da própria maturidade psicológica ou espiritual, um processo que termina por construir e consolidar um ambiente de retardamento mental alegre, um projeto que busca, enfim, a imortalidade dentro da lei da natureza, sua eternidade podre. Considerando que, na visão ortodoxa, o natural é o reino da decomposição, o investimento contemporâneo no caminho da natureza só pode redundar na contínua re-encenação de uma tragédia anunciada.” (Pondé, 2007, 109).

Fora dessa chave de interpretação, tanto Dostoiévski como Nelson parecerão autores extremamente pessimistas pelo modo, muitas vezes cruel, como descrevem o inferno existencial do homem moderno. Um inferno, já profetizado por Schopenhauer, no qual o indivíduo se torna escravo da circularidade ao limitar sua existência apenas ao plano da natureza. Assim, é por omissão e covardia que o homem moderno *a priori* peca, porque aceita, por medida de comodidade, se transformar em mero elemento dos desígnios da natureza. É o abraço consciente no mal.

Essa experiência extrema da mística do mal, que encontra sua representação máxima em *Os Irmãos Karamázov*, começa a ser delineada por Dostoiévski em *Memórias do Subsolo*, e se aprimora nos romances subseqüentes: *Crime e Castigo*, *Os Demônios* e *O Idiota*. Nas reflexões seguintes, tentaremos elaborar um quadro panorâmico acerca da temática dessas obras, relacionando-as, sempre que possível, com questões presentes no universo rodrigueano. É claro que o desenvolvimento de algumas idéias presentes em Dostoiévski exige uma breve contextualização, o que se torna prolífico porque também nos permite ressaltar, em plano paralelo, algumas particularidades históricas que Brasil e Rússia, enquanto países culturalmente periféricos, guardam entre si.

*Memórias do Subsolo* é o primeiro livro de Dostoiévski em que ele deixa de lado as preocupações humanitárias para colocar em primeiro plano as questões existenciais, o aspecto trágico da vida. *Memórias* é, antes de tudo, um tratado

sobre a liberdade, no sentido “kierkegaardiano”<sup>79</sup> do termo. Seguindo um caminho de reflexão *existencialista*, Dostoiévski descreve a afirmação da liberdade como a tragédia interior do ser humano, o caminho trágico no qual o sofrimento deve ser aceito. Sem liberdade o homem não existe. Esse é o centro de sua concepção de mundo. A “crueldade” do pensamento dostoiévskiano está intimamente ligada a sua noção de liberdade. Ele foi cruel porque não quis retirar do homem o fardo de sua liberdade e não quis livrá-lo do sofrimento ao preço da perda desta liberdade, e também porque lhe impôs uma responsabilidade enorme, correspondente à sua dignidade de ser livre. Tais idéias resumem boa parte de sua postura crítica frente à modernidade. O homem moderno, ao abraçar a utopia do “progresso”, acredita que no futuro será possível a construção de uma ordem na qual o sofrimento será banido.

O homem do subsolo, caricatura do homem moderno em crise existencial, revolta-se contra o ideal de progresso em nome de sua liberdade, disposto a todos os sofrimentos, até o caos e a loucura, para alcançá-la. Num mundo totalmente racionalizado, onde todos seguissem normas previamente estabelecidas, não haveria espaço para a liberdade. O caminho do progresso promete uma vida futura baseada na harmonia universal, privando o homem de seus tormentos e levando à felicidade paradisíaca àqueles que alcançaram o seu apogeu. Entretanto, para que esse estágio seja alcançado, é necessário que o homem vá, progressivamente, abrindo mão de sua liberdade em nome de um suposto “bem” coletivo. Além disso, a utopia progressista traz a morte a gerações infinitas que por seus esforços e sofrimentos preparam esta “harmonia” futura.

Seguindo essa linha de raciocínio, o homem do subsolo nos alerta que foi em nome dos ideais de “progresso” e da “civilização” que, ao longo da história, se cometeram os maiores massacres:

“Lançai um olhar ao redor: o sangue jorra em torrentes, de modo tão alegre, como se fosse *champagne*. Aí tendes todo o nosso século, em que viveu o próprio Buckle. Aí tendes Napoleão, tanto o grande como o atual. Aí tendes a América do Norte, com a união eterna. Aí está, por fim, esse caricato Schleswig-Holstein. O que suaviza, pois, em nós a civilização? A civilização elabora no homem apenas a multiplicidade de sensações e absolutamente nada mais. E, através do desenvolvimento dessa multiplicidade, o homem talvez chegue ao ponto de encontrar prazer em derramar sangue. Bem que isso já lhe aconteceu. Notastes acaso que os mais refinados sanguinários mais foram quase todos cavalheiros

<sup>79</sup> Para Kierkegaard, todo o sofrimento dos seres provém do fato de serem livres e imortais.

civilizados, diante dos quais todos estes Átilas e Stienka Rázin não valem um caracol, e se eles não saltam aos olhos com a mesma nitidez de Átila e Stienka Rázin, é justamente porque são encontrados com demasiada frequência, são por demais comuns, e já não chamam a atenção. Pelo menos, se o homem não se tornou mais sanguinário com a civilização, ficou com certeza sanguinário de modo pior, mais ignóbil que antes. Outrora, ele via justiça no massacre e destruição, de consciência tranqüila, quem julgasse necessário; hoje, embora consideremos o derramamento de sangue uma ignomínia, assim mesmo ocupamo-nos com essa ignomínia, e mais ainda que outrora. O que é pior? Decidi vós mesmos.” (Dostoiévski, 2003, 36-37).

Os protestos do homem do subsolo foram devidamente absorvidos e deglutidos por Nelson, que se utiliza da mesma linha de raciocínio em sua crítica pessoal à modernidade. Nelson aprendeu com Dostoiévski que as promessas iluministas de “igualdade” e “bem coletivo” muitas vezes são utilizadas para justificar os piores massacres e as tiranias mais vis. Assim, o “paraíso” desenvolvimentista também aparece, em Nelson, como um dos engodos da modernidade. Em algumas de suas confissões, podemos observar como ele se utiliza, criativamente, das idéias dostoiévskianas para construir seus argumentos críticos:

“A expressão ‘Desenvolvimento é paz’ figura entre as mais enfáticas bobagens do século XX. Não há a menor relação entre a paz atribuída ao desenvolvimento e os fatos de cada dia. Pode-se dizer, inversamente, que o desenvolvimento é angústia, é ódio, é tédio, é desespero, é frustração, é solidão. Vejam a Suécia. Segundo tudo que sabemos, é desenvolvida. Pois a Suécia bate todos os recordes mundiais de suicídio.” (Rodrigues, 1997, 49).

“‘O desenvolvimento não é a paz’. Ou: — ‘O desenvolvimento é a guerra’ ou, ainda, ‘O desenvolvimento criou a antipessoa’. (...) E eu diria mais: — ‘O desenvolvimento é a agressividade, a angústia, a mania de grandeza, o ódio e, ainda, a guerra interna e externa, a mania homicida, o inferno sexual, a morte da alma’.

As duas nações mais desenvolvidas do mundo, os Estados Unidos e a Rússia, estão sempre a um passo da guerra nuclear. Dizem, até, que um equívoco pode liquidar a vida e o homem. Falam da Suécia, Mas a Suécia é uma festa de suicidas. Na melhor das hipóteses o desenvolvimento é o tédio mortal. Agora, matam o segundo Kennedy. Dirá alguém que na Rússia não há crime político. Ao que eu responderia: — só há crime político. Nos EUA, qualquer um mata, E, por trás da Cortina de Ferro, só o Estado mata. Só o Estado é assassino. Mas o que importa notar é a brutal solidão do homem desenvolvido. A feroz infelicidade. E as lesões de sentimento, E as trevas interiores que ninguém pode desafiar em vão. **Não sei quem disse, ou talvez ninguém tenha dito: — ‘O desenvolvimento é o demônio’** (grifo nosso).” (id., 1995a, 99).

É interessante repararmos o jogo de ocultação/revelação da fonte dostoiévskiana operado na passagem acima. Em outro momento, ele afirma a sua visão trágica nos mesmos moldes do narrador de *Memórias*:

“Creio que o homem, em todos os quadrantes, é um caso perdido, um ser trágico, que ama e morre, vivendo entre essas duas limitações. A meu ver, nada diminuirá a angústia humana. Mesmo transformados todos nós em rockefellers, cada um com oitocentos iates, cinquenta amantes, casas na Riviera, não sairemos de nosso inferno, continuaremos míseras criaturas. Crer que essa angústia possa ser eliminada é digno de um simplório ou de um canalha.” (id., apud. Ribeiro, 2004h, 186).

As idéias exploradas por Dostoiévski em *Memórias* servem de resposta ao romance utópico *Que Fazer?*<sup>80</sup>, de Nicolai Tchernichévski. Tchernichévski, que foi o mestre do “liberalismo” russo nas década de 1860, procura mostrar em sua obra as virtudes morais das “pessoas novas” e as maravilhas de um futuro paraíso utópico socialista. Esse paraíso terrestre só poderia ser alcançado através do “egoísmo racional”, que fornecia a chave para todas as complexidades humanas e levaria a humanidade a uma radical transformação. Segundo Tchernichévski, tudo o que os homens precisavam era aceitar um egoísmo rigoroso como norma de conduta. Dessa forma, todos se sentiriam compelidos, pela força da lógica, a identificar o bem pessoal com o bem da maioria. Fazendo uso da razão, o ser humano chegaria à conclusão de que ajudar os outros consiste no mais alto grau de preocupação consigo próprio.

Em sua utopia de plenitude futura, Tchernichévski acredita que o homem terá sido reeducado completamente e passará a viver sem sofrimento e em total conformidade com as leis da natureza. Essas idéias tinham como principais influenciadores o historiador Henry Thomas Buckle e o socialista utópico Charles Fourier, autores muito populares na época entre os radicais russos. Buckle acreditava que as leis da história poderiam ser elaboradas de acordo com as das ciências naturais. Já Fourier, pregava a descoberta de uma “lei da harmonia social”, que consistia numa extensa tabela das paixões humanas que representavam as leis imutáveis da natureza, cujas necessidades deveriam ser cumpridas em alguma ordem social modelar.

---

<sup>80</sup> Lênin declarava publicamente a sua admiração por essa obra, intitulado-a como seu livro de cabeceira.

Para Dostoiévski, a ingênua utopia de Tchernichévski e sua fé na razão utilitarista tiveram o efeito de um desafio, visto que considerava absurdamente irreal a imagem de um futuro em que o homem conquistaria completamente a natureza e estabeleceria um modo de vida em que todos os desejos e aspirações fossem plenamente satisfeitos. Em sua visão, o ideal desse mundo evocava imediatamente as piores imagens da decadência greco-romana, com o inevitável crescimento das paixões mais perversas como único meio de fuga do tédio causado pela saciedade:

“Dizem que Cleópatra (desculpai-me este exemplo da história romana) gostava de cravar alfinetes de ouro nos seios das suas cativas, deleitando-se com seus gritos e convulsões. Direis que isto se deu numa época relativamente bárbara; que ainda vivemos numa época bárbara, porque (sempre de um ponto de vista relativo) ainda hoje se cravam alfinetes em seios; que, mesmo atualmente, embora o homem já tenha aprendido por vezes a ver tudo com mais clareza do que na época bárbara, ainda está longe de ter-se *acostumado* a agir do modo que lhe é indicado pela razão e pelas ciências. Mas, apesar de tudo, estais absolutamente convicto de que ele há de se acostumar infalivelmente a fazê-lo, quando tiver perdido de todo alguns velhos e maus hábitos e quando o bom senso e a ciência tiverem educado e orientado completa e normalmente a natureza humana. Estais convictos de que, então, o homem deixará por si mesmo de enganar-se *deliberadamente* e, por assim dizer, a seu pesar não há de querer separar a sua vontade dos seus interesses normais. Mais ainda: então, dizeis, a própria ciência há de ensinar ao homem (embora isto seja, a meu ver, um luxo) que, na realidade, ele não tem vontade nem caprichos, e que nunca os teve, e que ele próprio não passa de uma tecla de piano ou de um pedal de órgão; e que, antes de mais nada, existem no mundo as leis da natureza, de modo que tudo o que ele faz não acontece por sua vontade, mas espontaneamente, de acordo com as leis da natureza. Conseqüentemente, basta descobrir essas leis e o homem não responderá mais pelas suas ações, e sua vida se tornará extremamente fácil. Todos os atos humanos serão calculados, está claro, de acordo com essas leis, matematicamente, como uma espécie de tábua de logaritmos, até 108.000, e registrados num calendário; ou, melhor ainda, aparecerão algumas edições bem-intencionadas, parecidas com os atuais dicionários enciclopédicos, nas quais tudo estará calculado e especificado com tamanha exatidão que, no mundo, não existirão mais ações nem aventuras.” (Dostoiévski, 2003, 37).

Esta mesma linha de pensamento também ocupará uma posição central na obra de Nelson. Basta observarmos o mundo de perversão e degradação moral em que mergulham as famílias de Jonas e Werneck, respectivamente em *Álbum e Bonitinha*. Na primeira, a atmosfera “mítica” é utilizada propositalmente para ressaltar o retorno a um tempo de anarquia e práticas cruéis, marcas da antiguidade greco-romana.

Voltando a *Memórias*, cabe ressaltar que o ícone escolhido por Tchernichévski, para ilustrar o seu paraíso utópico, foi o “Palácio de Cristal”, da exposição mundial de Londres. Para o autor, essa seria a materialização visual do modelo socialista, a meta de todas as aspirações humanas. Esse mesmo “Palácio de Cristal” era enxergado por Dostoiévski como a terrível encarnação do materialismo moderno.

Dostoiévski via no romance do adversário o retorno de todos os sonhos do idealismo romântico, associados agora à nova fé na razão utilitarista. Essa lógica, que propunha a abolição do livre-arbítrio, contrariava todos os ideais de vida do autor, como futuramente também contrariariam os de Nelson. Dessa forma, o autor retrata a recusa do ego humano a renunciar a seu direito de auto-afirmação, ainda que ao preço da loucura e da autodestruição, demonstrando sua rejeição a qualquer filosofia, religião ou sistema político que negue seu direito à existência trágica.

A maior vantagem para o homem é preservar o seu livre-arbítrio, que não precisa necessariamente ser exercido em conformidade com a razão. A preservação do direito de escolha do homem constitui o bem supremo da existência, ao qual o homem nunca será capaz de renunciar.

“Realmente, eu, por exemplo, não me espantaria nem um pouco se, de repente, em meio a toda a sensatez futura, surgisse algum cavalheiro de fisionomia pouco nobre, ou melhor, retrógrada e zombeteira, e pusesse as mãos na cintura, dizendo a todos nós: pois bem, meus senhores, não será melhor dar um pontapé em toda esta sensatez unicamente a fim de que todos esses logaritmos vão para o diabo, e para que possamos mais uma vez viver de acordo com a nossa estúpida vantagem?! Isto ainda não seria nada, mas lamentavelmente ele encontraria sem dúvida adeptos: assim é o homem.” (ibid., 38).

O “*homme de la nature et de la vérité*”, que o personagem ataca, aceita como verdade universal as doutrinas das ciências naturais com a certeza de que está acompanhando o passo do progresso europeu. Sendo assim, Dostoiévski se coloca contra todas as idéias de progresso “importadas”, fossem elas as dos radicais ou dos burgueses. Em sua busca por respostas, ele desejava chegar a uma verdade independente dos modismos europeus. Essa mesma realidade, própria de países periféricos, também foi vivenciada por Nelson, que frequentemente ironizava a mentalidade “colonizada” das elites brasileiras, manifestada em seus ideais de desenvolvimento projetados nos modelos dos países hegemônicos.

Nelson e Dostoiévski sempre enxergaram por um prisma crítico as pretensas aspirações sociais da burguesia de seus países, que chora a miséria dos pobres em reuniões regadas a champanhe e comida farta, nas quais o idioma corrente muitas vezes é o francês, ou, mais recentemente, o inglês. Desses hábitos afetados da burguesia, surgem figuras tragicômicas como Stiepan Trofímovitch, o intelectual decadente de *Os Demônios*, e a “grã-fina que leu as orelhas de Marcuse”, personagem das crônicas rodrigueanas.

Na obra posterior a *Memórias, Crime e Castigo*, observamos no protagonista Raskolnikóv a construção de um tipo mais permeável aos ideais revolucionários niilistas. Apesar de se revelar uma figura predominantemente “reflexiva”, Raskolnikóv transforma as suas teorias em ação, diferindo da postura de passividade que caracteriza o homem do subsolo. O ódio social que fermenta no protagonista resulta na justificação intelectual de “certos” atos de violência, desde que estes contribuam para uma harmonia futura e sejam compensados com atos de bondade. Em sua disposição de esterilizar os “micróbios” que infestam a sociedade, Raskolnikóv assassina a velha usurária convencido de que estava realizando um ato moral.

A postura criminosa de Raskolnikóv ainda é encarada por Dostoiévski como passível de redenção. Assim, o personagem é reconduzido ao caminho do bem pela prostituta-santa Sônia, que lhe apresenta a “verdade” do Cristo. Numa das passagens mais tocantes de sua obra, Dostoiévski descreve, através do sonho de Raskolnikóv na prisão, o inferno cíclico que se tornaria o mundo caso cada um de nós resolvêssemos seguir a lógica de suas teorias revolucionárias. Assim como em *Memórias*, ele leva as reflexões do protagonista às últimas conseqüências, revelando como uma idéia que *a priori* pode parecer justa se torna catastrófica se aplicada em larga escala<sup>81</sup>. Comentando essa passagem, o biógrafo Joseph Frank tece algumas importantes considerações, que, de certa forma, sintetizam a mensagem moral do romance.

Em *Crime e Castigo*, o fracasso do projeto de Raskolnikóv é apresentado como uma crítica formal às idéias de Marx Stirner, expostas no tratado *O Único e sua Particularidade*, e Napoleão III, desenvolvidas no livro *A História de Júlio César*.

---

<sup>81</sup> Comentando essa passagem, o biógrafo Joseph Frank tece algumas importantes considerações, que, de certa forma, sintetizam a mensagem moral do romance. Ver Anexos (7.6).

A figura atormentada de Raskolnikóv é mais uma na galeria das inúmeras obsessões de Nelson, que, no decorrer de sua obra, transforma o personagem numa metáfora de um estado de espírito, o de revolta social. Em suas memórias, quando confessa o ódio que sentira em determinado momento pelo patrão Roberto Marinho, ele se compara sua postura com a do personagem dostoiévskiano. Noutro momento, ele se utiliza do exemplo didático do personagem para criticar o “progressismo” de alguns setores da Igreja Católica, que no afã de mudanças sociais acabavam descartando os ensinamentos bíblicos em nome de uma postura contextualmente engajada:

“A Igreja existe para amar. Igreja é amor. (Envergonha-me estar aqui proclamando o óbvio. Paciência). E assombra que um sacerdote, como D. Hélder, e um líder católico como o Dr. Alceu, levantem a bandeira da ‘violência justificada’. Ou os dois não percebem que a ‘violência justificada’ abre uma janela para o infinito? Raskolnikóv também ‘justificou’ o assassinato das duas velhas. Cometeu um crime ‘econômico’. (...) ‘Matou a mãe sem justa causa’. Ah, se existisse ‘a causa’. O matricídio seria outra violência justificada”. (Rodrigues, apud. Oiticica, 1988, 193).

A menção ao “matricídio” nos remete à potencialização máxima da tragédia humana retratada em *Os Irmãos Karamázov*. A idéia é revelar as conseqüências morais de uma postura de vida, na qual o homem passa a se sentir superior, em termos de força, ao próximo. Baseado nessa superioridade “natural”, ele faz do relativismo a sua lei. Ao cair na armadilha da *vontade de poder*, o homem se posiciona a um passo do estágio de Raskolnikóv ou Ivan, que, baseados em suas ilusões de superioridade, se julgaram no direito de decidir a utilidade de uma vida. Dostoiévski e Nelson nos alertam, à maneira cristã, para o caráter inalienável da vida, que não deve ser obstruída nem mesmo por aqueles que, como Raskolnikóv, acreditam estar lutando pela mais “pura” ou “justa” das intenções. Assim, atos como a “violência justificada”, se levados a cabo uma vez, acabam resultando em sua maximização ao infinito. As razões “nobres” que, de início, poderiam justificar moralmente tais condutas, vão sendo gradativamente relativizadas e substituídas pelos motivos mais fúteis. Para os autores, as idéias de revolução social continham em si um poderosíssimo potencial destrutivo, pois nada impede que sejam assimiladas e colocadas em prática por indivíduos espiritualmente imaturos, que se utilizam das doutrinas de bem coletivo como um meio para realizar a sua afirmação egóica.

A passagem do idealismo à afirmação egóica é o ponto central de *Os demônios*, romance posterior a *Crime e Castigo*. Apesar de pouco mencionada por Nelson, talvez propositalmente, é, sem sobra de dúvida, a obra mais utilizada em suas relações dialógicas com o universo dostoiévskiano. Não deixa de ser irônico o fato de *Os Demônios* ser o único romance engajado, no sentido político, de Dostoiévski, visto que a postura de engajamento na arte sempre foi combatida ferozmente por Nelson. A contundência da crítica aos movimentos sociais presente no livro motivou a sua proibição durante décadas na ex-URRS. A trama, baseada em fatos reais, gira em torno do assassinato de um estudante por um grupo de nihilistas, caso que ganhou as páginas dos jornais e foi acompanhado minuciosamente por Dostoiévski.

O mentor intelectual do crime foi Serguêi Nietcháiev, o líder da organização política clandestina “Justiça Sumária do Povo”, e a vítima o estudante I. I. Ivánov que, por divergências políticas, resolvera se afastar da entidade. Dostoiévski conhecia muito bem à atuação política dos grupos revolucionários, já que fora participante, durante alguns anos, do círculo socialista de Pietrachévski. A partir dos anos sessenta, os movimentos sociais se disseminam numa série de células de diferentes colorações ideológicas, muitas das quais passam a adotar atividades terroristas em seus ideários.

Entre os líderes mais proeminentes da época podemos destacar Bakúnin, o “preceptor” de Nietcháiev. Bakúnin, na época em exílio, conhecera o jovem revolucionário na Suíça, reservando a ele a incumbência de organizar na Rússia uma sociedade revolucionária para divulgar o seu programa político. De volta à Rússia, Nietcháiev cria a organização “Justiça Sumária do Povo” (*Naródnia Rasprava*), dirigindo-a com mão de ferro. Usando e abusando de suas táticas revolucionárias, ele provoca atritos com a maioria de seus membros, entra em choque com Ivánov e o executa, auxiliado por mais quatro companheiros. O assassinato tem como objetivo estreitar os laços que uniam o grupo, ao tornar cúmplices os criminosos.

As manobras de Nietcháiev coadunam-se perfeitamente com algumas doutrinas do seu *Catecismo do revolucionário*, escrito em co-autoria com Bakúnin. Neste tratado, eles afirmam que “tendo em vista uma destruição implacável, um revolucionário pode, e muitas vezes deve, viver no meio da sociedade, afirmando ser totalmente diferente do que é realmente.” (apud. Frank,

582). O objetivo desse disfarce é adquirir poder sobre os indivíduos mais bem colocados, que são ricos e têm relações. Esses ingênuos, segundo os autores:

“devem ser explorados de toda a maneira possível, enganados, confundidos e, através do conhecimento de seus segredos sórdidos, transformados em nossos escravos. Dessa maneira, seu poder, suas relações, sua influência e suas riquezas tornar-se-ão um tesouro inesgotável e uma ajuda valiosa em nossos vários empreendimentos”. (ibid., id.).

Ao mesmo tempo, os revolucionários também devem unir-se “ao mundo violento dos bandidos”, que são “os únicos e verdadeiros revolucionários”. Essa glorificação romântica do temível bandido do folclore russo mistura-se, na propaganda de Bakúnin-Nietcháiev, a exortações pavorosas e imagens apocalípticas da aniquilação total: “Devemos dedicar-nos à destruição entusiasmada, contínua, persistente, inquebrantável, até que nenhuma das formas sociais existentes deixe de ser destruída. (...) A revolução santifica tudo nessa batalha”. (ibid., 584). O *Catecismo* sugere ainda o comprometimento permanente e forçado de um grande número de “canalhas” de alta projeção política e social para transformá-los em “nossos escravos e com suas mãos desestabilizar o Estado”. (ibid., id.).

Um dos deveres do revolucionário é o de criar boatos que desestabilizem a sociedade, gerando tensão dentro das próprias famílias, de modo a inviabilizar os laços familiares. Na teoria do *Catecismo*, uma pessoa nunca tem valor em si, nem amigos têm valor em si, o que define o valor de alguém é o caráter de utilidade que ele possa ter para a revolução. Podemos perceber que essa teoria liga-se à idéia de que o valor surge do contexto. Assim, é necessário que o revolucionário “coíba com a paixão fria da causa revolucionária” os sentimentos normais da pessoa humana, inclusive o sentimento de honra, porque “nossa causa é a destruição terrível, implacável, completa e geral”. Dessa forma, o revolucionário deve lançar mão de “atitudes brutais” com o fim de levar o povo à “uma rebelião inelutável”. Para atingir tais fins é indispensável a subordinação irrestrita e incondicional de todos à direção do movimento, o uso de todos os meios, a

espionagem mútua, o derramamento de sangue para cimentar a unidade dos participantes<sup>82</sup>.

Nietcháiev recebe sua versão ficcional, em *Os Demônios*, através da figura de Piotr Stiepánovitch Vierkhoviénski. Em seu projeto de poder insano, Vierkhoviénski-Nietcháiev deseja minar o poder das instituições e dos alicerces morais da sociedade (Estado, religião e seus símbolos, família). Seu objetivo final seria o de operar transformações anarco-revolucionárias em toda a Rússia. Vierkhoviénski representa o protótipo do niilista, o homem moderno destruidor da tradição:

“O niilismo, na verdade, é a destruição absoluta da tradição. E, na medida em que não se tem tradição, não se é nada além do que se projeta em si mesmo. Mas como não se é nada, apenas um átomo na cadeia infinita dos átomos, quando o ser humano resolve acabar com a tradição — ligada à idéia profundamente religiosa de origem — e cria sem nenhuma relação com a tradição, necessariamente ele cai no vazio, no *nihil*. Por isso a modernidade, tal qual é, (...) só pode ser uma realização absoluta do mal, só pode acabar na escatologia absoluta, no apocalipse absoluto, é a marcha em direção ao fim, à tragédia total, é a dissolução de tudo. O ser humano vai dissolvendo as relações, ele não sabe mais o que ele é, apenas ‘inventa’.” (Pondé, 2003, 207).

Em determinado momento da trama, Vierkhoviénski afirma que a grande conquista do pensamento revolucionário foi ter incutido no ser humano a idéia de que o mal não existe. É justamente essa postura de relativismo moral que faz da revolução uma possibilidade concreta. Uma vez que o mal não existe tudo passa a ser permitido em nome dos ideais revolucionários. Em artigo de 1877, presente no *Diário de um escritor*, Dostoiévski escreve sobre a descrença do homem moderno em relação à existência do mal:

“É claro e evidentemente compreensível que o mal se oculta no gênero humano mais a fundo do que supõem os médicos-socialistas, que em nenhum sistema social se evitará o mal, que a alma humana permanecerá a mesma, que a anormalidade e o pecado decorrem dessa alma mesma e que, por último, as leis do espírito humano são ainda tão desconhecidas, tão incógnitas para a ciência, tão indefinidas e misteriosas que ainda não pode haver nem médicos nem mesmo juizes definitivos, i.e, aquele que diz: ‘Para mim a vingança é a retribuição’.” (Dostoiévski, apud. Bakhtin, 2005, 62).

---

<sup>82</sup> As idéias do *Catecismo* foram utilizadas por Nietcháiev até mesmo em amigos pessoais do próprio Bakúnin. Em carta a uns desses amigos, o pensador alerta sobre o caráter do jovem discípulo. Para a leitura de alguns fragmentos da carta ver Anexos (7.7).

Para Dostoiévski, que segue pessoalmente os ensinamentos bíblicos, essa negação significa a queda na armadilha engendrada pelo próprio mal:

“Assim, seu olhar volta-se para a modernidade e, de certa forma, para a pós-modernidade, afirmando que se trata na verdade de um reinvestimento em Satanás. (...) A condição humana mergulha no relativismo, marcha com o relativismo, e aí está a sutileza de sua leitura: uma vez nele, não há como não atravessá-lo e chegar ao apocalipse. O relativismo é o movimento do mal na história, e as pessoas estão apostando nisso, acreditando tratar-se da grande salvação, assim como no Apocalipse foi dito que todo o mundo se encantaria com o anticristo. Sua leitura é escatológica, isto é, no final é que se percebe o sentido. Então relativismo é um movimento de radicalização do pecado, e, fazendo-se uma leitura teológica, Verkhovenski até pode funcionar para dar um empurrão no ser humano ladeira abaixo — há aí um toque da Providência divina. Tal forma de leitura arrancaria risos das inteligências dogmaticamente anti-religiosas: com Dostoiévski, digo eu, discutamos a empiria, e vejamos a consistência das descrições. Quem denega mais? O pessimismo de Dostoiévski é o nome dado pelo humanismo ridículo ao caráter insuportável de sua intuição empiricamente fundamentada.” (Pondé, 2003, 241).

Seguindo esse caminho relativista, Vierkhoviénski também enuncia a idéia de que a história só existe enquanto construção: não é nada além da tradição que deve ser destruída, não tem qualquer relação com a verdade, que, assim como o mal, também não existe. A verdade seria simplesmente uma forma de aprisionar as pessoas em crenças normativas e deter a sua autonomia. Essa justificativa esconde a real intenção do personagem: a de destruir pelo simples prazer do ato, como afirmação: “Devemos proclamar a destruição. (...) Por quê? Por quê? Bem, porque esta ideiazinha é tão fascinante!” (Dostoiévski, 2004, 325).

Em *Crime e Castigo*, o protagonista Raskólnikov ainda acredita no ideal da construção de uma ordem futura, enquanto Vierkhoviénski propõe, unicamente, a destruição do mundo tal como se conhece. Assim, o cinismo amoral do vilão de *Os Demônios* representa um estágio posterior ao de Raskólnikov. Dostoiévski descreve Vierkhoviénski como o gênio maléfico da duplicidade. Até mesmo os detalhes de sua aparência física evocam traços reptilianos. Assim, sob a capa de franqueza, sinceridade e retidão, que apresenta frente à sociedade, Vierkhoviénski vai executando o seu trabalho de destruição. Os pretextos ideológicos de que se utiliza para realizar o mal o tornam um típico canalha rodrigueano, pois como afirma o padre de *Toda Nudez*: “: “socialista, comunista, trotskista, tudo dá na mesma. Acredite: — só o canalha precisa de ideologia que o justifique e absolva.”

(Rodrigues, 2004i, 58). Para os canalhas ideológicos, tudo é permitido se houver uma ideologia.

A figura do niilista representada por Vierkhoviénski é, sem dúvida alguma, a matriz para um dos tipos mais recorrentes no universo rodrigueano: o “jovem canalha”. Assim, o tipo que desafia com arrogância a autoridade do Padre Ávila, não está fazendo mais do que seguir a rigor as instruções do *Catecismo*:

“Era o caso de um jovem que traiu o outro da maneira mais vil. Informado do fato, o Padre Ávila avistou-se com o culpado. Perguntou-lhe: — ‘Você não percebe que cometeu uma deslealdade?’ (...) E, com efeito, o episódio tinha um frêmito **dostoievskyano** (grifos nossos). Simplesmente, o rapaz respondeu com outra pergunta: — ‘E é preciso ser leal?’ A platéia, em casa, esbugalhava todas as narinas.

Aqui abro um parêntese. Vejamos as várias opções do Padre Ávila. Ele podia fazer como o **‘staretz’ Zózimo, dos Irmãos Karamazov** ou — por outras palavras — podia cair aos pés do vilão para beijar-lhe os sapatos. Logo se viu, porém, que o Padre Ávila não tem nenhuma vocação do patético.” (Rodrigues, 1995b, 226).

Na mesma crônica, ele descreve outra “hediondez” cometida por jovens canalhas, também devidamente “catequizados”:

“Não ocorre a ninguém que o *jovem* pode ser um santo, um herói, um justo e, também, um canalha. É um crime dar-lhe uma razão absoluta, isto é, dar razão a quem não a tem.

E assim se criou uma figura sinistra, difusa, irresponsável, que ninguém ousaria julgar. Realmente, o *jovem* está diante de nós sagrado, intangível. Um coroinha julga o papa. O *padre de passeata* condena 2 mil anos de cristianismo. Todos os valores são questionados, refutados. **Só ao jovem tudo é permitido** (grifo nosso). Há coisas, porém, que justificam a nossa desesperada meditação.

Quero falar de um fato concreto. Para evitar que se identifiquem as vítimas, não direi nem quando, nem onde ocorreu. Foi numa universidade que o leitor não saberá se daqui, de São Paulo, Brasília ou Belo Horizonte. Imaginem um casal de namorados de menos de vinte anos, estudantes e católicos. Um dia, o rapaz e a menina são cercados por um bando de colegas marxistas (digamos, *marxistas de galinheiro*). O que estes exigem dos namorados é um atestado de ideologia.

Para não tomar o tempo do leitor, direi que o primeiro a ser agredido, por uns oito ou dez, foi o rapaz. A namorada, na sua desesperada fragilidade, quis socorrê-lo. Foi logo agarrada, imobilizada. Apanhou na boca. E quase mataram o namorado, a socos, pontapés, chutes. Já sem sentidos, levou o último pé na cara. Mas não foi tudo. Lá estava o rapaz, quase morto. E, então, os outros arrastaram a menina. Também a socos, a patadas. Ah, eu sei que tudo se publica. Mas o que fizeram com a adolescente não pode ser impresso em idioma nenhum. Muito tempo depois, alguém descobriu os namorados, ainda desmaiados. Uma ambulância, ou táxi, sei lá, os levou. O crime não merece nenhuma imprensa e explico: — os bandidos tinham a *razão da Idade*. O *Jovem estupro*, por ser jovem, está além do bem e do mal. Mas há de chegar um dia em que a juventude será julgada.” (ibid., 227-228).

Assim como Dostoiévski, Nelson também percebia na postura niilista dos jovens uma vocação, mesmo que muitas vezes velada, para o totalitarismo e a intolerância. Daí o sábio conselho: “envelheçam depressa, deixem de ser jovens o mais rápido possível”. O jovem canalha que carrega o cartaz de *Muerte*, ou que estupra uma menina indefesa, é o “pequenino Hitler” ou o “pequenino Stálin”, o aspirante a ditador que funda, com o aval da própria sociedade, uma nova esfera de poder, altamente destrutiva:

“(…) a origem do Poder Jovem está numa bofetada consentida, de filha em mãe, ou de filho em pai. Hoje, o adolescente leva uma sensação de onipotência. O homem maduro tem, por vezes, um olhar estrábico de pavor. Sim, o homem maduro traz o medo no coração. Se alguém gritar — ‘Olha o rapa!’ — uma dona de casa ou pai de família sairá correndo e pulando os muros da covardia.

O jovem, não e nunca. Vejam um rapaz chegando a qualquer lugar. Entra e olha. Luminoso descaro. Cada gesto forte extroverte toda uma ilusão de onipotência. Sente-se nele uma coragem irresponsável e brutal. Nenhum medo, nenhuma dúvida, nenhuma interrogação. É um prodigioso ser, feito de certezas.

(…) Os jovens são o certo, o direito, o histórico, o infalível. Um amigo meu, e velho como eu, dizia-me: — ‘A juventude sabe mais do que nós’. (ibid., 94-96).

Os eventos de Maio de 1968 na França são interpretados por Nelson como uma revolução sem projeto, cujo único objetivo era a desestabilização do sistema, tal como maquinara Vierkhoviénski:

“Outro dia, tivemos a jovem *revolução francesa*. Os estudantes da França explodiram. A princípio, pensou-se que eram as vítimas da fome, furiosas contra a fome. Mas logo se percebeu que era a antifome. Sim, a antifome que devastava a França. E o mundo viu os filhos da alta burguesia virando carros, arrancando paralelepípedos. Ninguém entendia nada. Certo parisiense, perfeito idiota da objetividade, escreveu: — ‘A desgraça da França são os franceses’. Outro propôs uma Resistência contra os franceses. Um terceiro queria uma nova invasão da Normandia que salvasse a França da brutal ocupação francesa. E eram os jovens, os jovens, os jovens. Como eram os jovens, todo mundo lhes deu razão. Cabe a pergunta: — e que fizeram eles, além de arrancar paralelepípedos e de quebrar vidraças? Foram pichar as obras-primas do teatro Odeon. Passaram a gilete ou a brocha nas telas famosíssimas. Por que esse ódio, esse estupro plástico? Porque os estudantes eram contra a ‘arte oficial’. Mas fecharam a Bienal, por se tratar de arte moderna, capitalista etc. etc. O festival de Cannes foi também fechado, a tapa. Alguém que acordasse, de repente, havia de imaginar que era uma nova ocupação nazista. Os nazistas nunca se lembraram de humilhar, degradar os belos quadros, as obras-primas de todos os tempos.” (ibid., 179).

Em suas reflexões sobre a “Jovem Revolução”, a figura de Sartre surge para desempenhar um papel semelhante ao do escritor Karmazínov, personagem de *Os*

*Demônios*. Karmazínov é uma caricatura satírica do escritor Turguiêniev, com quem Dostoiévski já havia travado uma acirrada discussão ideológica. No decorrer do romance, observamos o afetado Karmazínov tentando, dos modos mais patéticos, cair na graça dos niilistas, num movimento que se assemelha muito ao de Sartre com relação aos jovens franceses. No entanto, a postura dos “respeitáveis” intelectuais é repudiada com deboche pelos niilistas, que não respeitam qualquer tipo de “autoridade”, seja política, religiosa, familiar, ou intelectual.

“Naturalmente, vocês querem saber qual figura fez Sartre no lírico tumulto daqueles dias. Ah, Sartre, Sartre! Quando o filósofo esteve no Brasil, o nosso papel foi, se me permitem dizê-lo, meio indigno. Sim, os nossos intelectuais se comportaram, como se fôssemos a mais deprimente subcolônia espiritual. Fui ver uma de suas conferências. Quando ele apareceu, a platéia só faltou lambe-lhe as botas como uma cadelinha amestrada. E foi aí que eu descobri que há, sim, admirações abjetas. Mas o francês não admira outro francês com esse estupor. E os estudantes de lá trataram o filósofo de alto a baixo. Quase não houve conversa. A rapaziada ouvia Sartre com irônica indulgência. Por fim, o gênio levantou-se, humilhadíssimo; disse: — ‘Vocês têm mais imaginação do que eu’. Saiu de lá trôpego e derrotado. Os jovens o enxotaram e assim começou a solidão de Sartre.” (ibid., 162).

No grupo de niilistas de *Os Demônios*, há, além de Vierkhoviénski, outro “possuído” que ocupa uma posição de liderança: é Stavróguin, o jovem aristocrata, filho da mulher mais poderosa do vilarejo onde se passa a trama. A cooptação de Stavróguin, realizada por Vierkhoviénski, segue à risca as regras do *Catecismo*, que prega a necessidade de arrebanhar pessoas da nobreza para servirem à causa da revolução. Partindo dessa premissa, o revolucionário deve se focar principalmente naqueles que têm dúvidas acerca do seu pertencimento à elite.

Stavróguin é descrito como um jovem de “beleza indescritível”, que cativa a paixão de quase todas as moças da aldeia. Entretanto, sob a capa da beleza exterior reside uma personalidade diabólica. Durante todo o livro, Stavróguin age como um perfeito zumbi, um sujeito que agride os outros sem qualquer razão aparente, duela a esmo, casa-se sem qualquer motivo, e tem atitudes estranhas como passar horas isolado em seu quarto. Ele é a representação do mal através da dissolução da personalidade interior. Embora esteja fisicamente vivo, não tem qualquer ruído interior, é totalmente esvaziado de sentido. Em sua completa

ausência de angústia, não sabe sequer as razões que lhe guiam os atos, contudo não enlouqueceu, o que seria, em suas palavras, “uma bênção”.

Assim, existe algo de misterioso com relação à violência de Stavróguin e seu gosto pela auto-degradação extrema, que o levam a flertar com os piores excessos de perversidade moral. No capítulo suprimido *Em Casa de Tíkhon*, o personagem confessa o pior de seus crimes: a sedução da menina Matriocha, que acabara se suicidando por desespero e culpa. Em seu diálogo com o religioso Tíkhon, ele explica a postura de relativismo moral que vinha adotando em sua vida:

“Pela primeira vez em minha vida formulei o que parecia ser a regra de minha vida, ou seja, que eu não conhecia nem sentia o bem e o mal e que não só perdi todo o senso que tinha disso, mas também que não existe nem o bem nem o mal (comprovação que me agradou) e que se trata apenas de um preconceito: que estou isento de qualquer preconceito, mas que, assim que atinjo esse grau de liberdade, estou liquidado.” (Dostoiévski, 2004, 613).

De acordo com Stavróguin, o abominável estupro da pequena Matriocha havia sido apenas uma experiência destinada a testar suas idéias na prática. A conclusão de Dostoiévski é que essa doutrina relativista terminará acarretando a autodestruição de quem a exerce, como acaba ocorrendo com o personagem, que também se suicida.

Essa postura de amoralismo absoluto será, ao longo do romance, bastante encorajada por Vierkhoviénski, que reservara planos “grandiosos” para o discípulo. Em um dos diálogos com Stavróguin, ele revela as suas intenções despóticas. O plano diabólico de Vierkhoviénski consiste numa síntese de praticamente todas as revoluções do século XX, daí o seu caráter profético. Segundo o “jovem canalha”, a implantação do caos total operada por sua revolução acabaria, após algum período, cultivando nas pessoas uma nostalgia da ordem. Esse seria o momento propício para o aparecimento do “grande salvador”, aquele que virá restaurar a ordem perdida sob os aplausos do povo crédulo. Assim, Vierkhoviénski sugere ao amigo que, depois de instaurada a revolução, passe uns anos no anonimato, para ressurgir triunfalmente como Ivan Czariévitch, o governante dos governantes.

O plano de Vierkhoviénski pode ser resumido pelo lema *Ordo Ab Chao* (ordem vinda do caos). Crie o caos e então ofereça uma maneira para restabelecer

a ordem. Sua ordem. Qualquer semelhança com Hitler ou Stálin não é mera coincidência. Os pequeninos “possessos” em breve darão lugar aos grandes:

“Tão parecidos Stalin e Hitler, tão gêmeos, tão construídos de ódio. Ninguém mais Stalin do que Hitler, ninguém mais Hitler do que Stalin.

Do mesmo modo, 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. Pode parecer que Hitler e Stalin passaram. Nenhuma ilusão mais idiota. Napoleão, o Grande, só foi possível porque a Europa estava saturada de pequeninos napoleões. E o mundo está cheio de Hitler e Stalin liliputianos. No tempo da guerra usava-se muito a expressão nazi-fascismo. Muito mais válido seria dizer-se, ainda hoje, nazi-stalinismo.

O pequenino Hitler, ou o pequenino Stalin, tem um íntimo tesouro de ódio. É como se tivéssemos de optar por um ou por outro. (...) o radical de esquerda não percebe, ou finge que não percebe, que é um stalinista. O radical, do outro lado, é nazista. A toda hora e em toda a parte, cumprimentamos um pequenino Stalin ou um pequenino Hitler. Imaginem cada um de nós transformado, de repente, na antipessoa. Conheço vários que perderam qualquer semelhança com o ser humano.” (Rodrigues, 1995b, 154-155).

Stavróguin é, simultaneamente, o ídolo e o produto de Vierkhoviénski, que enxerga no amigo todas as “qualidades” que lhe faltam. Além disso, a ausência de motivação de Stavróguin o tornaria um brinquedo facilmente controlável. A relação que se estabelece entre os personagens é bastante curiosa, tendo em vista que foram elaborados como tipos complementares. Vierkhoviénski representa o demonismo de Stavróguin encarnado numa vontade política de poder. Enquanto o primeiro externaliza o seu mal, o outro o interioriza.

Seguindo esse raciocínio, podemos enxergar o romance como uma paródia do Apocalipse bíblico, na qual Vierkhoviénski interpreta o papel do “Falso Profeta” e Stavróguin o do “Anticristo”. Stavróguin reúne em si todas as características da “besta” apocalíptica, tais como a beleza, o carisma, e o poder de sedução. Refletindo acerca da construção do personagem, comenta Joseph Frank:

“(…) a “beleza” de Stavróguin é a beleza do demoníaco, a beleza de Lúcifer no *Cain*, de Byron, que, como Herzen escreveu de forma inesquecível, ‘é o anjo sombrio das trevas, em cuja fronte brilha com um fulgor opaco a estrela do pensamento amargo, cheio de discórdias interiores que nunca podem ser harmonizadas’. Ele seduz como ‘a água parada, banhada pela luz da lua, que não promete nada além da morte em seus abraços desolados, frios, bruxuleantes’.” (Frank, 2005, 613).

“A beleza de máscara de Stavróguin lembra-nos a dos vampiros e demônios da mitologia ficcional gótica; como eles, Stavróguin é um cadáver vivo cuja beleza fantástica é a fachada enganosa atrás da qual apodrece o horror do mal e da

corrupção. Ele não é o ‘Príncipe’, não é o genuíno Senhor e Dominador da Rússia, mas apenas Grichka Otrépiev, ‘amaldiçoado em sete catedrais’, o ímpio e sacrílego ‘impostor’ e ‘falso pretendente’.

(...) ele também é morte e não vida; ele também é seguido, senão por um cortejo de todas as nações, pelo menos pela multidão de todos aqueles que olham para ele em busca de inspiração. Ele também acredita que o homem pode tomar o lugar não do senhor do Olimpo, que nada tem a ver com a Torre de Babel, mas do Deus do Velho Testamento e de Seu Filho do Novo. Ele é o pretendente e o impostor que aspira ao trono de Deus (...). Assim, tudo o que provém dele é marcado com o selo da suprema falsidade e do logro e conduz à Morte. Ele é um fac-símile falsificado e fraudulento da Verdade; e esse simbolismo do usurpador, do pretendente, do impostor percorre todo o livro, fundamentando todos os seus atos e ligando-os entre si.” (ibid., 624).

Stavróguin foi, certamente, o principal modelo de Nelson para a elaboração de Antônio Carlos, o *playboy* atormentado de *O casamento*. Antônio Carlos está para o “jovem canalha” como Stravóguin está para Vierkhoviénski, são figuras complementares pela mesma razão (internalização/externalização do mal). Distanciando-se da postura de “engajamento” do “jovem canalha”, Antônio Carlos opta em seguir um caminho semelhante ao de Stavróguin, o da autodestruição via degradação moral. Uma trilha que resulta em suicídio, que, não por mera coincidência, é o fim reservado aos dois personagens.

As semelhanças não terminam por aí. Também abrangem o aspecto físico (a beleza), a origem aristocrática, a ausência de afeto, de moral, e o principal: o fato de ambos estarem apodrecidos em vida, errando como zumbis, desesperados pela consciência da própria desgraça. O nihilismo de Antônio Carlos, como o de Stavróguin, não decorre da *vontade de poder*, mas do desejo de aniquilação, de matar aquilo que já está morto. É a *vontade de nada* em seu estágio mais avançado. Não é à toa que Antônio Carlos deseja tanto ser possuído por convulsões de epilepsia, como Stavróguin deseja a loucura.

“Ele baixa a cabeça, fecha os olhos. Fica assim por um momento, como se rezasse. E, depois, aperta a cabeça entre as mãos:

— Eu estou sentindo aquilo, outra vez, aquilo. É o ataque.

Cai de joelhos diante de Glorinha, abraçado às suas pernas. Chora como um menino:

— Glorinha, Glorinha, eu queria tanto ter o ataque!

A menina, espantada, passa a mão na sua cabeça.

(...) — (...) Um dia, vocês vão me ver cair, de gatinhas. E o meu olho vai ficar azul.” (Rodrigues, 1994a, 126).

No plano comportamental, observamos o mesmo tipo de atitudes sem nexos, como os rompantes de agressividade seguidos por momentos de extrema apatia. As situações de (auto)degradação em que Stavróguin se envolve, são reelaboradas por Nelson em cenas como a do ritual macabro na casa de Zé Honório, ou a do estupro de Maria Inês. Nesta última, Antônio Carlos planeja e assiste, com prazer cruel, a violação da própria namorada, realizada por um amigo. Tal qual Stavróguin, o objetivo de Antônio Carlos não é outro senão testar, incessantemente, os limites de sua própria perversão.

De acordo com Luiz Felipe Pondé, Dostoiévski descreve em *Os Demônios* um processo de “infanticídio” metafórico. O responsável pelo crime é o intelectual decadente Stiepan Trofímovitch, que representa a figura do “liberal” dos anos 1840, e no livro é pai de Vierkhoviénski e tutor de Stravóguin. Para Dostoiévski, o liberalismo, ao introduzir as bases da ideologia relativista, é encarado como o movimento que dará origem ao niilismo de Nietcháiev e afins. Dessa forma, surge como simbólica a ligação de paternidade que une Trofímovitch aos niilistas. A educação liberal dada pelo personagem aos filhos, tanto o verdadeiro quanto o adotivo, acaba destruindo a capacidade destes de se constituírem como seres humanos, o que não deixa de ser uma forma de assassinato:

“Os principais propagadores da nossa falta de originalidade nacional seriam os primeiros a se afastar horrorizados do caso Nietcháiev. Nossos Bielinskis e Granovskis não acreditariam se lhes dissessem que eles são os pais diretos de Nietcháiev. Portanto, foram essa afinidade e essa sucessão do pensamento, que evoluíram dos pais para os filhos, que procurei expressar em minha obra.” (Dostoiévski, 2004, 640).

Trofímovitch é elaborado como um homem fraco, preguiçoso e egocêntrico, que aos cinquenta e poucos anos vive sustentado pela milionária Stavróguina, que lhe confiara a educação do filho por acreditar em seu talento como artista e intelectual. Em sua experiência de paternidade, o personagem aplica nos filhos, principalmente em Stavróguin, a crença liberal de que a criança tem o direito de descobrir as coisas por si, sem nenhuma forma de constrangimento externo. É a idéia de deixar o ser humano seguir o seu curso natural para dessa forma, alcançar sua harmonia pessoal. Para Dostoiévski, o grande erro da modernidade era o de enxergar essa atitude como libertação e avanço. A ingenuidade de tal posição

estaria em não se perceber que o relativismo é um caminho sem retorno. A criança que é criada num ambiente onde inexiste qualquer tipo de critério moral, está a um passo de se transformar num adulto egoísta, regido unicamente pela vontade pessoal.

Retrato do típico ocidentalista, Trofímovitch fala um dialeto afrancesado, debochando, em várias ocasiões, da incapacidade de sua língua materna de transmitir idéias elevadas. O amor falacioso que declara pelo povo da Rússia é na verdade uma máscara do desprezo real que sente pelas causas sociais de seu país. Essa postura inconseqüente e incongruente surge para os filhos como a prova definitiva de que as idéias não dizem nada: “tudo é mentira, as palavras não significam nada”, afirma em certo momento o personagem. Tendo sido educados nesses padrões, Vierkhoviénski e Stavróguin não só aplicam a lógica contextualista, propagada por Trofímovitch, como as levam às últimas conseqüências.

Nelson absorveu a idéia do infanticídio simbólico, adotando-a como argumento para criticar a perda dos valores transcendentais de sua época. Partindo dessa ótica genealógica dostoiévskiana, ele atribui a paternidade “moral” de figuras contemporâneas como o “jovem canalha” e Antônio Carlos tanto aos intelectuais engajados quanto à burguesia. Em muitas de suas confissões, Nelson responsabiliza o ambiente de permissividade e egoísmo materialista pela proliferação de pequenos monstros, que estudam em escolas onde são ensinados o “ódio guerrilheiro” e a “educação sexual”:

“O Poder Jovem é (...) anterior a si mesmo. Começa a exercitar a sua ferocidade muito antes, ainda na infância profunda. Há por aí toda uma geração de pequeninos **possessos** (grifo nosso). São garotinhos de quatro, cinco anos, de uma intensa malignidade.

(...) Outro dia, eu próprio vi uma cena admirável. Uma garotinha de cinco anos foi impedida de fazer não sei o quê. Como uma pequenina fera, investiu contra o pai, às caneladas. Desatinada, a mãe vai apanhar a menina e a carrega no colo. E, então, acontece isto: — a filha mete-lhe a mão na cara. Sempre digo que precisamos tirar o som da bofetada. Uma bofetada muda seria menos ultrajante. Mas a bofetada da garotinha estalou na cara materna. (Até hoje, não entendo como aquele pingo de gente foi capaz de bater com uma violência adulta.) Fiquei olhando. Mas o episódio familiar não parou aí. A mãe, agarrada à filhinha, soluçava: — ‘Coitadinha! Coitadinha!’. Tias se arremessavam. A menina passou de colo em colo. Numa das vezes, chutou o seio de uma tia; e meteu a mão na cara da seguinte; e na imediata, cuspiu na boca. Foi um horror.” (Rodrigues, 1995b, 94).

“Outro exemplo: — o dr. Alceu. É um sábio católico. Não há dúvida. Ninguém, de boa-fé, poderá negar-lhe a enorme autoridade moral. Quando o leio, fico imaginando: — ‘Se eu fosse jovem, depois de ler isso, sairia por aí decapitando velhinhas como um **Raskolnikov**’ (grifo nosso). Até hoje, não sei bem que idéia faz da juventude o nosso Tristão de Athayde. Ou está esquecido de que o jovem participa da nossa miserável, infeliz e, tantas vezes, abjeta condição humana? O jovem é, permita-me o mestre lembrar-lhe, o ser humano com suas fragilidades, os seus méritos, as suas tentações e com a inevitável, obrigatória dimensão do canalha. O moço tem os defeitos de qualquer um e mais este: — a imaturidade. Eu sei que o dr. Alceu anda fazendo uma promoção da imaturidade como se esta fosse sabonete ou um refrigerante. E o nosso Tristão (...) inverte os papéis: — a maturidade é que passa a ser uma deficiência humilhante.” (ibid., 96).

“Qualquer menino parece, hoje, um experimentado e perverso anão de 47 anos.” (id., 1997, 135).

Alguns elementos secundários de *Os demônios* também foram absorvidos e reinterpretados dialogicamente por Nelson, tal como a crítica as doutrinas de “igualdade” socialista manifestada através da “utopia” do personagem Chigalióv, integrante do bando de possessos. Numa das reuniões secretas do grupo, Vierkhoviénski explica brevemente as idéias “geniais” do companheiro:

“Chigalióv é um homem genial. Sabe, é um gênio como Fourier; porém mais ousado que Fourier, mais forte que Fourier; vou cuidar dele. Ele inventou a “igualdade”! No esquema dele cada membro da sociedade vigia o outro e é obrigado a delatar. Cada um pertence ao outro, e vice-versa. Em casos extremos recorre-se à calúnia e ao assassinato, mas o principal é a igualdade. A primeira coisa que fazem é rebaixar o nível da educação, das ciências e dos talentos. O nível elevado das ciências e das aptidões só é acessível aos talentos superiores, e os talentos superiores são dispensáveis! Os talentos superiores sempre tomaram o poder e foram déspotas, sempre trouxeram mais depravação do que utilidade; eles serão expulsos ou executados. A um Cícero corta-se a língua, a um Copérnico furam-se os olhos, um Shakespeare mata-se a pedradas — eis o chigaliovismo. Ah, ah, ah, está achando estranho? Sou a favor do chigaliovismo!” (Dostoiévski, 2004, 356).

Visando a construção da sociedade do futuro, Chigalióv sugere a divisão do gênero humano em duas partes. Nessa partilha, um décimo dos homens terão direitos ilimitados de poder sobre os outros nove décimos, que, por sua vez, devem renunciar a toda a sua individualidade, tornando-se um rebanho, que prestará submissão ilimitada aos “escolhidos”. Através desse processo de despersonalização, que consiste na reeducação de gerações inteiras, o rebanho atingirá, por meio de uma série de regenerações, à inocência primeva, algo como o paraíso original.

As justificativas ideológicas do nazi-stalinismo, vistas por esse ângulo, parecem uma cópia das teorias de Chigalióv e Vierkhoviénski. Nessa utopia de “igualdade” o destino reservado aos gênios é a execução ou o enjaulamento. Hitler e Stálin seguiram à risca este ensinamento, tendo em vista os inúmeros crimes contra a inteligência que cometeram em seus regimes. Nelson cunhou o termo “revolução dos idiotas” justamente porque não admitia o ocaso do “gênio” frente aos interesses da “coletividade”. Por isso, critica duramente a postura “chigaliovista” de Sartre, que apoiara o assassinato do poeta Pasternak por Stálin. Em suas confissões, os “canalhas da inteligência” são alvos de inúmeros ataques:

“(…) na Europa daquele tempo, os velhos infames (pró-Rússia) formavam uma abundante maioria. Vejamos alguns dos mais ilustres: — Bernard Shaw, Harold Lask, Theodore Dreiser, Brecht, estavam com Stalin, com o ‘Grande Terror’. Eu cito, ao acaso, uma meia dúzia. Mas os intelectuais que serviam à Rússia eram, repito, a maioria.

Bernard Shaw escreveu: — ‘Jamais poderei aceitar que Stalin seja um *gangster* vulgar’. E, realmente, não era nem vulgar, nem extraordinário. O pior *gangster* mata, se tanto, uns trinta sujeitos. Se o compararmos a Stalin, verificaremos o seguinte: — como é um tímido, um ingênuo, um inofensivo, um piedoso, o assassino de Chicago. Stalin matou mais do que Hitler. Só de uma vez assassinou, de fome punitiva, 12 milhões de camponeses. Os intelectuais sabiam disso e o aceitavam.

(…) Vamos ver o que dizia Merleau-Ponty, outro grande espírito. Falando das atrocidades stalinistas, raciocinava assim: — ‘a violência de Stalin se justifica porque é a violência para acabar definitivamente com a violência’. Portanto, que o ditador matasse aos milhões. Com uma simples frase, o nosso Merleau-Ponty purificava e absolvía presentes, passadas e futuras matanças. Pode-se perguntar por que o Terror não se cansa de ser o Terror. Sim, o Terror devia ter finalmente o tédio do Terror. Essa hipótese não existe. Parece historicamente demonstrado que o socialismo, ou comunismo, ou que outro nome tenha, vive do Terror e não sobrevive sem o Terror.

Vocês devem ter lido o magistral resumo do meu colega Renato Bittencourt sobre o livro de Robert Conquest. Lá, nas páginas de *O grande terror*, é explicada a posição de Sartre. Acha Jean-Paul Sartre o seguinte: — mesmo que sejam verdadeiras, as provas sobre os campos de concentração de trabalho forçado (na Rússia) deviam ser ignoradas, porque poderiam levar o operariado francês à desilusão e ao desespero. Se ele pensa assim, e o diz, vamos concluir: — trata-se de um velho infame.

Ah, eu ia me esquecendo de Bertolt Brecht, que todo mundo acha um grande dramaturgo, mas que é, na verdade um falso grande dramaturgo. Sua obra é uma impostura intelectual. Brecht era amante da atriz Carola Neher. Mas que não fosse amante, fosse conhecido, vizinho ou sei lá.

Neher foi presa e levada para a Rússia, onde a mataram. Bittencourt limita-se a dizer: — ‘Desapareceu na Rússia’, como Olga Benário Prestes desapareceu na Alemanha de Hitler. O falso grande dramaturgo foi incapaz de piedade, de amor ou de vaga e rala simpatia. Stalin matou-lhe a amante, mas ele não ousou um protesto ou, se não um protesto, um apelo. Continuou stalinista; e, portanto está entre os infames.” (Rodrigues, 2002, 211-213).

Em *Os Demônios*, também podemos observar a enunciação do pensamento *teóforo*, através do discurso de Chátov, que na trama representa o estudante assassinado Ivánov. Chátov desenvolve a idéia do “deus” nacional na qual afirma a supremacia de um “grande povo” sobre todos os povos restantes. Essas reflexões são a base ideológica da corrente *eslavofilista*, ou *eslavófila*, que se opunha frontalmente aos *ocidentalistas*, pregando para a Rússia um caminho de desenvolvimento próprio, afastado dos modelos das potências ocidentais. Os eslavofilistas possuíam a crença messiânica de que a Rússia era um gigante adormecido, que em breve despertaria de seu sono, mostrando aos rivais ocidentais a sua condição de povo escolhido por Deus. Alguns acreditavam inclusive no aparecimento do “Cristo russo”, que surgiria em meio ao povo humilde para revelar ao mundo a “grande palavra nova”.

Dostoiévski era um simpatizante dessa corrente, o que motivou suas inúmeras polêmicas com os “ocidentalistas”, embora soubesse muito bem das conseqüências funestas que tais pensamentos poderiam gerar se colocados em prática sob um viés belicista. O *arianismo* nazista é só um dos exemplos dos muitos movimentos que pregam em seu ideário a exortação à guerra étnica. O próprio Chátov cairá nesse engodo, ao associar suas idéias religiosas às de dominação militar. Essa distorção advém do fato de que as crenças do personagem não eram verdadeiras, já que ele as abraça pela influência de Stravróguin, que se finge de cristão frente ao rapaz, visando promover a discórdia. De posse dessas idéias, Chátov rompe com seu passado radical e abandona a organização de Vierkhoviénski. Dostoiévski considerava o pensamento *teóforo* como o caminho da salvação, contudo, o modelo simbólico do livro exige que essa via também seja bloqueada, já que seu propagador é o possesso Stavróguin. Dada à ausência de uma crença verdadeira, Chátov passa a grande maioria do tempo se debatendo em dúvidas, angustiado pela impossibilidade de encontrar uma tese afirmativa e segura da existência de Deus. Assim, acaba traduzindo a crise da consciência religiosa da Modernidade.

Em seus escritos, Nelson também manifesta elementos do pensamento *teóforo*, devidamente caricaturados, quando encarna o “patriota”, com direito a “esporas”, “penacho” e “bigodões”, como um “dragão de “Pedro Américo”:

“Ai de mim, sou um brasileiro que só enxerga o Brasil. Só me fascina o Brasil, e repito: — para mim, Estados Unidos, França, Inglaterra, Alemanha têm, a meus olhos, um interesse estritamente paisagístico.” (id., 1997, 131).

“Eu acredito no brasileiro e, pior do que isso: — sou de um patriotismo inatual e agressivo, digno de um granadeiro bigodudo.” (ibid., id.).

“Os cretinos fundamentais desprezam (o Brasil)! Os cretinos fundamentais desprezam. Conheço pessoas tidas como inteligentes que desprezam o Brasil. E o Brasil vai substituir os Estados Unidos e a Rússia! Vai dizer a **grande palavra nova**.” (id., In: *Jornal do Brasil*, 1989).

O tom profético desses surtos “brasilistas” vem quase sempre acompanhados de duras críticas à postura “ocidentalista” das elites:

“Não há, no mundo, elites mais alienadas do que as nossas (...) Você nunca viu um desprezo de uma grã-fina pelo Brasil? Uma delas me disse: ‘O Brasil é um país de quinta ordem!’ Eu não respondi porque sou tímido, mas quase que eu digo a ela: ‘Por que é que a senhora não vai lavar um bom tanque de roupa?’” (ibid., id.).

A grã-fina burguesa que toma champanhe francês na Vieira Souto é a mesma que, paradoxalmente, declara-se marxista, adotando um comportamento que lembra muito o da esposa do governador Lembke, de *Os Demônios*, que trava uma relação de amizade com o possesso Vierkhoviénski unicamente por vaidade “progressista”, cultivando a ilusão de estar acompanhando a moda das tendências políticas revolucionárias, enquanto, na realidade, é apenas um joguete nas mãos dos niilistas.

Ao mesmo tempo em que critica as elites, Nelson exalta as qualidades do brasileiro simples, tais como a simpatia, a criatividade e o desprendimento, chegando a ensaiar uma apologia ao subdesenvolvimento. Tal qual Dostoiévski, ele acreditava que a salvação do Brasil residia na valorização da identidade brasileira, em oposição à postura das elites, que sempre desprezaram as características peculiares de sua pátria, optando em copiar os hábitos e maneiras dos países desenvolvidos.

O futebol exerce um papel fundamental para a validação de seus argumentos ufanistas. Em suas crônicas sobre o assunto, os heróis são, em sua maioria, negros, mulatos e de origem humilde, brasileiros legítimos. São eles que redimem a nação, ao mesmo tempo em que se auto-redimem das humilhações passadas. Numa crônica de 1969, Nelson descreve um jogo entre o “escrete canarinho” e a

campeã mundial Inglaterra, realizado no “Mário Filho” (Maracanã). As elites, burgueses e aristocratas, da platéia torciam pela Inglaterra, com toda a pompa de legítimos britânicos. Por outro lado, o povo acreditava na seleção brasileira e torcia apaixonadamente. O resultado final, dois a zero para o Brasil, sagrou o povo vitorioso. Nessa crônica, Nelson ressalta o caráter redentor, e mesmo milagroso, do esporte, ao comentar a reação de um torcedor à vitória do “escrete”:

“E mais: um crioulo sem um dente, que arrancara a camisa. Plástico, lustroso, ornamental, uivava na rampa. O olé o vingara de velhas e santas humilhações.” (id., 1977, 86).

Os triunfos futebolísticos sobre os países desenvolvidos são tratados como genuínas revanches históricas, como podemos observar nos inúmeros comentários de glorificação acerca da vitória no mundial de 1958, na Suécia, conquistado com uma goleada em cima dos donos da casa, em plena Estocolmo. A conquista nos redimia não apenas da derrota em 50 para o Uruguai, a “nossa catástrofe de Hiroshima”, como de todas as humilhações históricas que viemos sofrendo desde o descobrimento: “Lembro-me de que, ao acabar o jogo Brasil x Suécia, eu vi uma crioulinha. Era a típica favelada. Mas o triunfo brasileiro a transfigurou. Ela andava, pela calçada, com um charme de Joana D’arc. E assim os criouloes plásticos, lustrosos, ornamentais, pareciam fabulosos príncipes etíopes.” (id., apud. Oiticica, 1988, 105).

Nelson também gostava de opor a genialidade criativa do jogador brasileiro ao automatismo do jogador europeu. É a sua resposta aos “idiotas da objetividade”, entusiastas da aplicação tática das seleções do velho continente:

“(…) na final (de 58), Garrincha e Pelé fizeram número de circo, e repito: só faltaram equilibrar laranjas no focinho, pôr fogo por todas as ventas e virar as cambalhotas ornamentais de um ‘clown’.” (ibid., id.).

“Vamos repassar o lance (do gol contra a Inglaterra em 70). Tostão recebeu de Paulo César. Se fosse europeu, teria passado de primeira, como recomenda o grande Di Stéfano. Mas Tostão não passa de primeira. Aí é que está: a nossa jogada é mais enfeitada do que Índio de Carnaval. Em vez de passar Tostão inventa, isto é, improvisa. A defesa inimiga estava entupida de inimigos. Ele dribla um inglês. Mas era pouco. Dribla outro inglês. Podia então passar. Mas resolve passar a bola por entre as pernas de outro inglês. E, então, só então, dá um rodopio de bailarino. Vocês entendem? Virou para Pelé. Outros três ou quatro controlam o sublime crioulo. Pelé podia tentar o tiro a ‘goal’. Mas seria simples demais, óbvio demais. Dá um passe absurdo a Jairzinho. Este invade em fulminante velocidade, ultrapassa mais um inglês e fuzila o goleiro; ‘Goal’ do Brasil. Vocês sabem que a Inglaterra é o Bonsucesso com rainha e, portanto, com uma retranca inexpugnável (...). O que

eu posso dizer é que esse ‘goal’, concebido e executado com tanto virtuosismo, não estava no ‘script’. Foi uma surpresa para a própria bola. (...) Vamos por esse gol numa vitrina do Museu Nacional, como uma relíquia da Pátria. Bem diz Napoleão, o Grande: ‘O que faltou em Waterloo foi um Jairzinho.’” (ibid., 104-105).

Voltando à questão do pensamento *teóforo* em Dostoiévski, cabe observar que as concepções esboçadas em *Os Demônios* ganham uma conotação mais profunda em *O Idiota*, cujo protagonista, o Príncipe Míchkin, seria o modelo do “Cristo” russo. Nesse romance sobre os sentimentos humanos, Dostoiévski desejava retratar um homem “positivamente bom”, o oposto dos possessos de seu livro anterior. Na época da produção do romance, o autor meditava sobre a corrupção política e espiritual do Ocidente, cada vez mais imerso em sentimentos eslavófilos. Desse modo, o tipo encarnado em Míchkin seria a personificação provisória de seu ideal: o russo na pureza de suas qualidades mais intrínsecas, resguardado das deformações ocidentais. Míchkin é um homem simples, de uma bondade e pureza incompreendidas pelos que o circundam, embora alguns acabem se curvando a essas qualidades, da mesma maneira como o mundo ocidental haveria de, um dia, aceitar a missão regeneradora da Rússia.

Míchkin representa o espírito inocente que se afunda nos abismos de uma realidade cruel. Sua bondade é testada e escarnecida, como ocorre com todos os personagens “iluminados” do autor. No mundo às avessas, retratado por Dostoiévski e Nelson, os homens de espírito puro, como Míchkin, Aliócha, Gilberto e Arandir são tratados como aberrações da natureza. Não é à toa que a bondade extrema do príncipe é taxada pelos demais como idiotia.

As idéias metafísicas abordadas nesta obra serão aprofundadas em *Os Irmãos Karamázov*, livro em que Dostoiévski trata de questões como o parricídio, a imortalidade da alma e a existência de Deus. Estas questões também encontrarão profundo eco na obra de Nelson, como veremos mais adiante.

O centro da trama do último romance de Dostoiévski é o confronto ideológico e espiritual entre dois irmãos do clã dos Karamázov: o bondoso Aliócha e o atormentado Ivan. Este último é o mentor intelectual do parricídio<sup>83</sup>, é ele quem convence Smierdiákov a assassinar o velho Demetrius, “provando” ao irmão bastardo que na realidade a alma é mortal, que Deus não existe e, logo, que tudo é permitido.

---

<sup>83</sup> Sobre o tema, ver o texto de Freud, *A horda primeva*, nos Anexos (7.8).

Em uma de suas entrevistas, Nelson se baseia na lição dostoievskiana para demonstrar seu repúdio a essa “cilada” da modernidade:

“(…) o sujeito que nega a existência de Deus devia ser amarrado num pé de mesa e beber água de gatinhas, numa cuia de queijo Palmira, compreendeu? Não queira provar a inexistência de Deus, meu benzinho, porque senão a sua humanidade estará por um fio e, se acontecer uma guerra nuclear e tudo desaparecer da terra, se não restar uma mísera folha de alface, não derrame uma lágrima por ninguém.” (id., In: *Playboy*, 1979, 39).

O parricídio representa a vitória parcial de Ivan sobre Aliócha. O crime hediondo surge como uma espécie de teste empírico. Ao cometê-lo o niilista deseja, sobretudo, levar às últimas conseqüências práticas a sentença que o atormenta e sintetiza todo o romance. Nesse momento, surge ao leitor a questão moral: os filhos tinham ou não o direito de matar o velho Demetrius? Será que um bufão como Demetrius, um indivíduo insuportável cuja preocupação era só o dinheiro e o seu próprio bem-estar, que abandona os filhos, que maltrata os empregados, enfim, um boêmio, bêbado, debochado e desonesto, merecia realmente tal destino?

Essa questão é a mesma que está presente no parricídio de *Os sete gatinhos*. Se o homem é apenas um animal, guiado unicamente pelo instinto de preservação, o que o impede de assassinar o líder tirânico da matilha? Assim, o que Dostoiévski indica com o parricídio é o retorno ao ritual da *horda primeva* (Freud, 1997), através da morte a lei, do absoluto, da tradição. Com a perda da tradição, o que nos resta não é o surgimento de uma ordem melhor, mas o retorno ao estágio da animalidade sob o pretexto de se estar construindo o “novo”. Refletindo sobre o tema, Luiz Felipe Pondé traz algumas observações interessantes:

“O parricídio, mais uma vez, significa a morte da lei. Não se trata aqui de leis que decoramos para pôr em prática; trata-se antes da idéia de tradição, de ancestralidade. (...) Mas há coisa mais insuportável do que existir um ‘ser’, Se a salvação é não existir ‘ser’? Considerar que há um ser é platonismo! Não temos ser, somos fruto de um contexto. O indivíduo moderno, e o pós-moderno percorre esse caminho e conclui que os dogmas e as crenças não passam de coisas infantis. O parricídio é um estágio necessário na revolução do niilismo racional.

É um raciocínio dostoievskiano, e, na cronologia dessa reflexão, quem produziu o filho parricida foi um pai liberal (...). É claro que Dostoiévski está dizendo que foi o indivíduo, enquanto geração que cria uma teoria, que ensinou o filho a ser um parricida. O que é a vida senão uma tradição do átomo? E, se o átomo está acostumado a funcionar de determinada forma e tudo é hábito, então é possível mudar a tradição. Daí o ‘direito de decidir’, que é fundamental nessa reflexão.

Partindo do pressuposto de que Deus não existe, de que a alma é mortal, então tudo é permitido, como disse Ivan: o homem é uma sombra feita de átomos. O ser humano não passa de mais um recurso mineral.” (Ponde, 2007, 275-276).

Convencido de que a existência humana é um grande absurdo, Ivan realiza um mergulho na experiência do mal, a ponto de encontrar o demônio, o que seria uma espécie de última parada do niilista. Encarar o demônio nos olhos significa ver o nada. Para Dostoiévski, o nada, que é o mal, não é o oposto do ser, é uma outra forma do ser: aquela que devora, decompõe, destrói e deforma o mundo dos fenômenos.

O abraço no mal significa, sobretudo, a abertura à tentação. Assim como Ivan é tentado pela própria encarnação do mal, Edgard, protagonista de *Bonitinha* que vive um dilema moral semelhante, também sofre toda sorte de tentações, operadas pelo “demônio” Werneck. À semelhança deste último e do Diabo da Fonseca, o demônio dostoiévskiano também contém certa dose de humor carnavalesco. O ar debochado que ostenta no diálogo com Ivan potencializa ainda mais sua dimensão de malignidade:

“(Ivan) — Palhaço! Já alguma vez experimentaste induzir em tentação esses que se alimentam com gafanhotos e passam anos em oração no deserto?  
— Ai, meu pombinho, não tenho feito outra coisa. A gente esquece um mundo inteiro, esquece todos os mundos, para se agarrar unicamente a um desses anacoretas — pois cada um deles é um diamante preciosíssimo; certas dessas almas valem às vezes, uma constelação inteira: nós também temos a nossa aritmética. Que bela vitória! Imagina que alguns desses ascetas — sou eu que te digo — não te são inferiores intelectualmente, embora não o creias. Podem contemplar simultaneamente tão grandes abismos de fé e dúvida, que às vezes, até parece que bastaria um cabelo para os fazer cair de cabeça para baixo e pernas para cima, como o diz o ator Gorbunóv.” (Dostoiévski, 1961b, 1078).

No fim do romance, a vitória de Aliócha sobre Ivan marca o retorno definitivo à ordem. Ao final do gigantesco combate, Aliócha é interpelado por algumas crianças amigas que o avistam saindo do mosteiro: “Karamázov, é verdade o que a religião diz, que ressuscitaremos de entre os mortos, que poderemos ver-nos uns aos outros?” (ibid., 1253). Ao que o jovem responde: “Com certeza nós nos encontraremos de novo e contaremos alegremente tudo o que nos aconteceu.” (ibid., id.).

A afirmação da imortalidade da alma é o último recado de Dostoiévski a seus leitores, representando o triunfo da “liberdade” cristã sobre o egoísmo

mundano. Como bom dostoiievskiano, Nelson também fez questão de propagar essa “boa nova” aos quatro ventos:

“É claro que existe vida depois da morte. Se o homem não fosse eterno e não tivesse alma eterna, nem tivesse garantido sua eternidade, andaria de quatro. Todo homem sairia de casa ferrado, pela rua, montado por um dragão de Pedro Américo. Isso é o que acontece com o homem. Porque o homem só tem a pose que tem — qualquer imbecil tem pose — por causa da alma imortal. Um ateu, por exemplo: um ateu deveria andar de quatro. O ateu não tem pretexto algum para estar andando como os cristãos.” (Rodrigues, In: *O Globo*, 1992, s/p).

“Outro dia um camarada me disse: ‘Eu sou cristão sem vida eterna!’. Eu digo: é um cristianismo de galinheiro, o sujeito quer ser cristão sem vida eterna. Não pode.” (ibid., id.).

“Eu saí com uma certeza que lucrei com minha doença: a alma é imortal. A partir do momento em que despertei da inconsciência absoluta, passei a ter o maior desprezo por todos os que não acreditam na eternidade da alma.” (id., In: *Jornal do Brasil*, 1989, s/p).

“A única coisa que me mantém de pé é a certeza da alma imortal. Eu me recuso a reduzir o ser humano à melancolia do cachorro atropelado. Que pulhas seríamos se morrêssemos com a morte.” (id., 1997, 12).

“Sem alma não se chupa nem um chica-bon.” (ibid., id.).

Segundo o pensador Nicolai Bardiaeff (s/d), o ponto central das obras de Dostoiévski é a experiência do homem em liberdade. Essa liberdade pode ser dividida em dois estágios: o inicial e o final. No estágio inicial, o homem utilizaria a liberdade para escolher entre o bem e o mal. Já o segundo estágio representa a liberdade no seio do bem, que só poderia ser alcançada através da fé em Cristo e de sua verdade livre. O Cristo deve aparecer ao homem livre, pertencendo-lhe como liberdade final, encontrada no interior de si mesmo, depois de ter usado sua liberdade inicial para efetuar a escolha. Essa liberdade de escolha faz parte do cristianismo.

No homem do subsolo fermenta essa liberdade inicial do homem. O personagem se recusa a ser regrado por qualquer tipo de organização racional, no entanto, utiliza a sua liberdade de forma arbitrária. Para Dostoiévski, seria necessário transpor essa arbitrariedade para alcançar o fim último da existência humana.

A auto-afirmação do homem do subsolo o capacita a resistir ao ideal de um “Palácio de Cristal”, em que as leis da natureza aboliram totalmente a

personalidade humana. Quando o personagem escolhe o sofrimento para preservar sua identidade, a liberdade e o sofrimento são afirmados como valores. No entanto, quando essa luta tem origem apenas na revolta negativa do egoísmo para a afirmação de sua existência, o ser humano acaba correndo o risco de uma inversão diabólica, da qual são vítimas os seus niilistas (Ivan, Vierkhoviénski, etc.).

O niilista considera que a liberdade definida em termos humanos vai levá-lo a algum lugar, que o ser humano pode construir o mundo tal como desejar, eliminando quem se opuser às suas idéias. A liberdade arbitrária leva o homem à escravidão e à morte, pois na embriaguez desta o homem considera que não há mais nada acima de si e tudo passa a ser permitido. Dessa forma, a liberdade se torna escrava de si própria, assim como o homem. Essa inversão acaba resultando na deificação do homem, o único caminho que se pode atingir pela arbitrariedade, como o demonstra a fala de Ivan: “A consciência! que é a consciência? Se eu próprio a faço, por que então me atormento? Por hábito. Por um hábito enraizado na humanidade há sete mil anos. Desembaracemo-nos portanto desse hábito e sejamos deuses.” (Dostoiévski, 1961, 611).

Dostoiévski reconhece a ilusão desta deificação do homem, explorando profundamente o caminho da arbitrariedade. Assim, o cristianismo (verdadeiro) aparece como a única via para a liberdade final, na qual o ser humano não corre mais o risco de cair em tendências destrutivas. A busca pela transcendência é compreendida como o único antídoto contra o caos.

O Príncipe Míchkin representa o estágio intermediário entre a liberdade inicial e a final. Apesar da aura de santidade que o encobre, o personagem acaba cedendo aos desejos mundanos. A relação com Nastásia Filípovna conduz Míchkin à ruína. Entregue aos instintos carnavais, o príncipe perde todo o seu poder de clarividência, tornando-se um ser humano comum, sujeito a toda sorte de afetos.

No terceiro estágio, representado pelo ideal do Cristo, a liberdade humana se une à liberdade divina, a forma do homem à forma de Deus. Quando o homem atingir esse estágio não haverá retorno possível para a tirania de uma lei exterior ou de uma vida baseada na necessidade e no constrangimento.

No entanto, o caminho até a liberdade final é doloroso, difícil, trágico, e exige heroísmo daqueles buscam alcançá-la. Para Dostoiévski, a harmonia

universal não pode ser concebida sem a liberdade do mal, sem a provação da liberdade. Por isso, ele se coloca contra todo tipo de harmonia cuja base seja o constrangimento. O Cristo representa a liberdade, o Anticristo a obrigação. Em Cristo, a tragédia da liberdade remata na vitória sobre o constrangimento. Essa graça representa a liberdade completa, que não pode ser destruída nem pelo constrangimento do bem nem pelo mal. Cada vez que o mundo cristão tentou transformar a virtude dessa graça em instrumento de poder e de constrangimento, terminou pendendo para o anti-cristianismo.

Em seu ponto-de-vista, as revoluções sociais, sejam de ordem burguesa, teocrática ou socialista, acabam levando ao despotismo e exercendo uma função análoga à da Inquisição. Os regimes autoritários tornam impossível a liberdade do espírito humano, negando a sua possibilidade de escolha e seu lado irracional em nome da razão coletiva. O homem que se submete a estes esquemas renuncia a idéia de Deus e da liberdade e se deixa dominar por um amor falaz por seu próximo, que na maioria das vezes não passa da afirmação de seu egoísmo e vaidade.

Na obra de Dostoiévski, a maior representação desse movimento diabólico está na *Parábola do Grande Inquisidor*<sup>84</sup>, que faz parte do romance *Os Irmãos Karamázov*. Nesta parábola, que Ivan conta a Aliócha na taverna, Cristo volta ao mundo durante o tempo da Inquisição espanhola. Embora tenha retornado sem a intenção de ser percebido, não demora muito para ser reconhecido pelo povo e feito prisioneiro pelo Grande Inquisidor. Trancafiado no palácio da Santa Inquisição, é interrogado, acusado e condenado.

O Grande Inquisidor diz a Cristo que a humanidade é fraca demais para carregar a dádiva da liberdade, e que seu maior erro foi oferecer aos homens justamente aquilo que eles mais temem. Na visão do Grande Inquisidor, o homem não busca liberdade, mas pão. Não o pão divino prometido por Cristo, mas o pão terreno, comum. Dessa forma, o povo adorará quem quer que lhe dê ninharias e fará de seus dirigentes deuses.

Para atingir esse objetivo, o Grande Inquisidor diz que os ensinamentos de Cristo precisaram ser modificados, para que pudessem servir a humanidade como

---

<sup>84</sup> Em seu romance *Diário de um ano ruim* (2007), o escritor sul-africano J. M. Coetzee realiza, através do discurso do narrador, uma bela leitura da *Parábola do Grande Inquisidor*. Ver Anexos (7.9).

ela realmente é: “Corrigimos Sua obra e a edificamos sobre milagre, mistério e autoridade. E os homens se rejubilaram por serem novamente tocados como ovelhas, e porque a terrível dádiva que lhes trouxe tanto sofrimento foi finalmente removida de seus corações.” (Dostoiévski, 1961b, 661).

O Grande Inquisidor se apresenta, ironicamente, como um pai caridoso, “afligido” pela visão da verdade negada à frágil humanidade, e sobrecarregado com a responsabilidade de “cuidar” dela. Está destinado a salvar a humanidade da “grande ansiedade e terrível agonia que sofre no presente por ter que tomar uma decisão livre a respeito de si mesma”. (ibid., 663).

Em sua “vigília” pela humanidade, o Grande Inquisidor elevou-se contra Deus em nome do homem, em nome do menor dos indivíduos em que ele não crê, assim como também não crê em Deus. Ele representa o homem que Nietzsche conceitua como “assassino de Deus”:

“O homem reativo condena Deus à morte porque não suporta mais sua piedade. O homem reativo não suporta mais nenhuma testemunha, quer estar sozinho como seu triunfo e com suas forças. **Coloca-se no lugar de Deus**: não conhece mais valores superiores à vida, mas apenas uma vida reativa que se contenta consigo mesma, que pretende produzir seus próprios valores.

Por muito tempo a vida reativa se esforça por secretar seus valores, o homem reativo toma o lugar de Deus: a adaptação, a evolução, o progresso, a felicidade para todos, o bem da comunidade; o Homem-Deus, o homem moral, o homem verídico, o homem social. São esses os personagens novos que nos são propostos em lugar de Deus.

(...) é sempre a mesma vida, essa vida que se beneficiava em primeiro lugar com a depreciação do conjunto da vida, que se aproveitava da vontade de nada para obter sua vitória, que triunfava nos templos de Deus, à sombra dos valores superiores; depois, em segundo lugar, essa vida que se põe no lugar de Deus, que se volta contra o princípio de seu próprio triunfo e não reconhece outros valores a não ser os seus próprios; enfim, essa vida extenuada que preferirá não querer, extinguir-se passivamente, a ser animada por uma vontade que a ultrapassa. É ainda e sempre a mesma vida: vida depreciada, reduzida à sua forma reativa. Os valores podem mudar, renovar-se ou mesmo desaparecer. O que não muda e não desaparece é a perspectiva niilista que preside esta história do início ao fim e da qual derivam tanto esses valores quanto sua ausência. (Nietzsche, apud. Deleuze, 1976, 123-125).

O homem racional considera possível erigir uma ordem do mundo em que não existirão sofrimentos, mas na qual a liberdade será banida. Essa aspiração deve terminar fatalmente no sistema do Grande Inquisidor, a criação de um formigueiro regido apenas pela necessidade. O espírito euclidiano, cheio de revolta e de limitação, tenta organizar a harmonia universal melhor do que o fez

Deus. Deus criou uma ordem universal cheia de sofrimento, impôs ao homem o fardo insustentável da liberdade e da responsabilidade.

A maioria dos homens não pode suportar a prova de suas forças espirituais, de sua liberdade, de sua eleição a uma vida superior. Por isso, optam por se esquivar à liberdade e à distinção entre o bem e o mal. O homem moderno se acha em face de um eterno dilema: de um lado a liberdade, do outro a felicidade mundana, o bem-estar, a organização racional da vida. Que caminho seguir: o da liberdade com o sofrimento ou da felicidade sem a liberdade? Ao optar pela última possibilidade, o homem renuncia à idéia de Deus, da imortalidade, investido num projeto de organização terrestre em que o plano transcendental estaria ausente.

Já o ideal do Cristo, significa exatamente o oposto da vida que prega o homem racional. Ele é a própria personificação da liberdade e da afirmação da vida. Não mais o sinônimo de derrota e resignação que a maioria das correntes do Catolicismo construiu sobre sua imagem, mas uma figura alegre e afirmativa. Em oposição ao modelo estático do rito religioso católico, Dostoiévski nos apresenta uma fé cuja base é o movimento, a transformação.

“O que Nietzsche chama ‘a contradição espantosa’ do Evangelho deve guiar-nos. O que os textos nos deixam adivinhar do verdadeiro Cristo: **a alegre mensagem** que trazia, **a supressão** da idéia de pecado, **a ausência** de todo ressentimento e de todo espírito de vingança, **a recusa** de toda guerra mesmo conseqüente, **a revelação** de um reino de Deus aqui embaixo como estado do coração e, sobretudo, **a aceitação da morte como prova de sua doutrina.**” (ibid., 129).

Nesse sentido, o Cristo ortodoxo de Dostoiévski está muito próximo do Zaratustra nietzscheano. Podemos enxergar neles o mesmo espírito de liberdade altaneira, a mesma postura aristocrática. Nunca, antes de Dostoiévski, se havia identificado a este ponto a imagem do Cristo com a liberdade de espírito, acessível apenas a um pequeno número. Esta liberdade só é possível porque o Cristo renunciou a todo poder temporal. A *vontade de poder* priva da liberdade tanto aqueles que a detém como aqueles sobre os quais tal poder é exercido. Nesse ponto, seu beijo na face Grande Inquisidor após a condenação, repetindo o gesto com Judas, se revela repleto de simbolismo, manifestando a postura de renúncia e a conseqüente quebra do ciclo de egoísmo que acossa o ser humano.

Apesar do agnosticismo convicto, Nietzsche assimilou bem uma parcela da mensagem dostoiievskiana. Baseando-se nas concepções libertárias do escritor russo, ele afirma que o verdadeiro Cristo nos propõe é mais uma prática do que propriamente uma crença normativa:

“A vida do Salvador não era outra coisa senão essa prática, sua morte também não foi outra coisa... Ele não resiste, não defende seu direito, não dá um passo para afastar de si a coisa extrema, mais do que isso, ele a provoca. E sofre e ama com aqueles que lhe fazem mal. Não se defender, não se encolerizar, não tornar responsável. Mas também não resistir ao mal, amar o mal (...).” (ibid., id.).

Jesus Cristo conhece unicamente o poder do amor, só compatível com a liberdade. Sua religião é a religião do amor e da liberdade, do amor livre entre Deus e os homens. Pois o Cristianismo não exige somente a fé em Deus, mas também no homem. E Cristo representa essa união entre Deus e o homem, o Deus-Homem, em oposição ao Homem-Deus, a representação do Anticristo. No ideal do Cristo, Dostoiévski manifesta sua idéia da aproximação e da fusão dos princípios divino e humano no seio da liberdade.

Nelson seguirá as mesmas bases do pensamento dostoiievskiano em sua idéia acerca do conceito de liberdade. Nos diversos momentos em que se afirmou um libertário, não estava discursando em termos políticos, mas a favor de uma concepção cristã (ortodoxa) de liberdade. Por isso, sempre se manifestou contrariamente a qualquer tipo de constrangimento baseado em ideologias, fossem de direita ou esquerda: “devoto à direita o mesmo horror que tenho pela esquerda. Eu sou, obviamente — meu Deus do céu! —, por todas as razões, inclusive pessoais, um enojado absoluto com a ignomínia.” (Rodrigues, 1997, 53).

Ele revela que captou o cerne da mensagem do mestre russo, presente na *Parábola do Grande Inquisidor*, quando afirma, em determinado momento, que “a liberdade é mais importante do que o pão”. Suas críticas aos pensadores cristãos como Dom Hélder e Alceu Amoroso Lima, residem justamente nesse aspecto. Tendo se mostrado favoráveis a uma revolução social e de costumes que visa a “justiça” e a “igualdade”, em detrimento da liberdade, Hélder e Alceu acabam caindo na cilada do Grande Inquisidor. Ao negarem o bem divino mais precioso, negam também a mensagem de Cristo, que prezava, sobretudo, a liberdade e o poder de superação do homem, em vez de tratá-lo como um animal frágil que necessita do “cuidado” de almas “caridosas”. A adoção desse tipo de

postura significa para Nelson um cristianismo de “araque”, que já aboliu há muito a mensagem do Messias, trocando-a pela ideologia da moda:

**“Dizia aquele personagem dostoevskiano: — ‘Se Deus não existe, tudo é permitido’** (grifo nosso).

Para muitos brasileiros, Deus está morto. E para esses, para os “assassinos de Deus”, tudo é permitido. Que limites, dúvidas, arrependimentos poderão travar os ‘cristãos-marxistas’, os ‘cristãos sem vida eterna’, os ‘cristãos sem sobrenatural’, os ‘cristãos sem Cristo’? Falei da ‘esquerda católica’. Um dia, ela terá de ser julgada. Na *confissão* de ontem, falei de um dos pronunciamentos mais claros de d. Hélder. Sem nenhum disfarce, declara: — ‘Respeito aqueles que, em consciência, sentem-se obrigados a optar pela violência; não a violência fácil dos *guerrilheiros de salão*, mas a daqueles que provaram sua sinceridade com o sacrifício de suas vidas’. Não. Aí não está dito tudo. Provaram a sinceridade morrendo, por azar, e matando, por querer. Antes de morrer, Guevara matou. E, repito, morreu sem querer e matou querendo. Também Camilo Torres. Esse cristão homicida empunhou o fuzil, não para morrer, mas para matar. E diz mais o arcebispo de Olinda e Recife: — ‘Parece-me que as memórias de Camilo Torres e de Che Guevara merecem tanto respeito quanto as do pastor Martin Luther King’. Não, mil vezes não! Luther King não morreu de fuzil, faca ou revólver na mão, como Guevara ou Camilo Torres. Não matou, nem quis matar. Não pregou o ódio, a ‘violência justificada’ católica. Morreu de amor e por amor.

(...) Todos nós temos um projeto de Brasil. O da esquerda católica é o Brasil do ódio. O Brasil do sangue, o anti-Brasil, um Brasil sem Deus. Este país não teve jamais um drácula. E, súbito, os possessos querem que nos transformemos em 80 milhões de dráculas bebendo o sangue uns dos outros.” (id., 1995b, 112-113).

“(...) o ‘Marinheiro Sueco’ (trouxe)-me, em mão, um jornal colombiano. E, novamente, agora em castelhano, aparecia d. Hélder. Ele começava na manchete: — ‘EL ARZOBISPO DE LA REVOLUCIÓN’. Em seguida, outra manchete, com a declaração do *arzobispo*: — ‘ES MÁS IMPORTANTE FORMAR UN SINDICATO DO QUE CONSTRUIR UN TEMPLO’. Eis o que eu gostaria de notar: — na ‘Grande Revolução’, os russos substituíam, nos vitrais o rosto da Virgem Maria por um focinho de vaca. Jesus tinha a cara de boi, com as ventas enormes. Mas a ‘Grande Revolução’ se fez contra Deus, contra a Virgem, contra o Sobrenatural etc. etc. e, como se verificaria em seguida, contra o Homem. Portanto, ela podia incluir Jesus, os santos, num elenco misto de bois e vacas. Mas um católico não pode agredir a Igreja com esta manchete: — ‘*Es Más Importante Formar un Sindicato que Construir un Templo*’. E se o nosso Hélder o diz, estejamos certos: — é um ex-católico e, pior, um anticatólico.” (ibid., 239-240).

Inspirado na figura de Dom Hélder, Nelson desenvolveu o projeto da peça *O Arcebispo Vermelho*, que acabou não sendo concluída. A figura do Arcebispo Vermelho, que inverte os ensinamentos cristãos, pode ser considerada uma paródia da do Grande Inquisidor. Vejamos como ele descreve a trama da peça em uma de suas crônicas:

“Todo o texto tem a atmosfera stalinista. O Arcebispo ama Stalin e não quer outra coisa. Segundo ele: — “todos nós” somos stalinistas. E o que interessa na ‘Grande Revolução’ é a cronicidade do Terror. O Terror tem que existir, mesmo sem motivo, porque independe do motivo. O Terror que busca razões, e se justifica, não sobrevive. O Arcebispo tem desprezo e até asco pelo sujeito que não matou ninguém.

Felizmente, livrou-se do sofrimento moral, que, segundo afirma, o cristianismo inventou (e daí o seu ódio ao cristão). O Arcebispo entende-se com vários grupos radicais, e eis a sua missão: — fazer jovens terroristas, amestrá-los. Acha que é fácil tirar do jovem o sofrimento moral. Começa a peça com uma aula do Arcebispo a rapazes e moças de catorze até dezenove anos. Chama uma das meninas: — ‘Vem cá’. A menina sai do último banco. Ele olha para o teto: — ‘É a primeira vez? Idade?’. Fala: — ‘Quinze anos’. O Arcebispo, que está sentado, ergue-se: — ‘Você sabe o que te espera?’. Pausa — ‘Mais ou menos’. De costas para a menina, diz, melífluo: — ‘Mais ou menos não é resposta’. Balbucia: — ‘Sei, sim, sei’.

E ele, puxando um cigarro: — ‘Não fumo em público’. Acende o cigarro: — ‘Vou-te fazer uma série de perguntas. Você vai responder. Mas sem pausas, não gosto de pausas’. Começa: — ‘Você gosta de sua mãe?’. Agita-se: — ‘Gosto’ e emenda: — ‘Não’. O padre berra: — ‘Ou gosta?’. Recua, esganiçando-se: — ‘Não’, Rápido: — ‘Foi você que deu uma bofetada em sua mãe?’. Soluça: — ‘Fui’. E o Arcebispo: — ‘Por quê?’. Furiosa: — ‘Porque ela traiu meu pai!’.

Ri, ameaçador: — ‘Só por isso? Por que ela traiu seu pai? Você não tem nada que sua mãe seja uma cachorra! E seu pai? Dele você gosta, do seu pai gosta, aposto!’. Anda de um lado para outro, em passadas furiosas, e falando para a aula: — ‘Gosta do seu pai’. Passa do berro para o melífluo: — ‘Não tem nada que gostar de ninguém’. Responde, de cabeça baixa: — ‘Sim, senhor’. Feroz e sem transição: — ‘Tira a roupa’.

Espanto: — ‘Por quê?’. O Arcebispo passa-lhe a mão no rosto: — ‘Você pergunta? Na certa, quer um motivo’. Vira para os outros jovens: — ‘Ela quer um motivo!’. Ri baixo. Um dos jovens fala: — ‘Faz aquilo’. Começa o Arcebispo: — ‘Aqui você não pergunta. Faz. Faz o que eu digo. E olha’. Sem que a outra possa prever o gesto, dá-lhe a primeira bofetada. E mais outra, e outra. A menina berra: — ‘Não! Não!’. Debaixo de bofetadas, ela recua, circularmente. Ele: — ‘Engole o choro! Engole o choro!’. A mocinha trinca os dentes.

O Arcebispo põe-se de cócoras. Ela está deitada de bruços. Baixo e terno, o outro sopra: — ‘Diz que me ama. Diz’. E a garota, ofegante: — ‘Amo’. Ri: — ‘Ama’. Passa a mão pelos seus cabelos: — ‘Tira a roupa, vai tirar, não vai?’. O Arcebispo levanta-se. De pé, de olhos fechados, fala como se rezasse: — ‘Mas eu quero outra coisa de você. Só gosto de assassino. E você tem que matar. Alguém, sabe? Depois a gente escolhe. Mas, escuta, você mata e te digo: — vai gostar de matar. Pergunta aí ao pessoal’. Aponta com o dedo para a classe: — ‘Já mataram. São todos assassinos’. Pausa. Ela está de joelhos, ele de joelhos. De novo, doce, macio, está dizendo: — ‘De hoje para amanhã você vai matar. Eu te direi — ‘Aquele’ — ou ‘Aquela’ e pode ser tua mãe, teu pai.’” (id., 2002, 213-214).

Nelson, a exemplo de Dostoiévski, sabia que os regimes implantados em nome da liberdade terminam em sua negação direta, no uso indiscriminado do “Terror” como método de controle: “com o tempo e o uso, todas as palavras se degradam. Por exemplo: — *liberdade*. Outrora nobilíssima, passou por todas as abjeções. Os regimes mais canalhas nascem e prosperam em nome da liberdade.” (id., 1997, 96).

Dessa forma, ele era “reacionário” a partir do momento em que o comunista passa a ser considerado “libertário”: “Digo que sou reacionário e as pessoas acreditam. Será que vou ter de pôr uma placa explicando: — ‘Isso é uma piada’? O que eu sou, profundamente, é um libertário.” (ibid., 143).

Não apenas um libertário, mas, como ele se auto-define, um “obsessivo da liberdade”:

“E por isso não aceito que na Rússia, China e em todo o socialismo totalitário a Inteligência viva em estado de escravidão abjeta.

(...) Os intelectuais patricios, que amam a inteligência escrava, escreveram em manifesto: — ‘Socialismo é Liberdade’. Não sou capaz de cinismo tamanho. Se os fatos querem dizer alguma coisa, o socialismo assassina todas as liberdades.” (id., 2002, 220).

Saindo do campo das afinidades ideológicas, passamos agora a outra esfera de comparação, não menos importante, entre as obras de Dostoiévski e Nelson, na qual analisaremos algumas semelhanças de caráter formal, no plano da construção discursiva.

Uma das primeiras idéias que vem a mente da maioria das pessoas quando o escutam o nome de Nelson Rodrigues, além da fama de pornográfico e polemista, é a associação direta de sua figura à prática dramatúrgica, o que em si não se constitui num erro. O problema é que muitas das análises acerca de sua obra tratam-no como se fosse um dramaturgo em estado puro, salientando apenas as relações dialógicas com as obras de outros dramaturgos ou correntes do gênero, e deixando em plano secundário, ou nulo, as estreitas relações entre seus escritos e a linguagem romanesca. É provável que na ótica do próprio Nelson esse caminho fosse considerado falho, no sentido de que peca por omissão.

A fixação desse raciocínio se baseia, em parte, nas pistas cedidas pelo autor, que, em determinados momentos, afirma que já pensava em ser romancista antes mesmo de cogitar a possibilidade de escrever teatro. Em outra ocasião, já mencionada, ao ser perguntado acerca da influência de Eugenne O’Neill em sua obra, ele minimiza a importância do dramaturgo e maximiza a de Dostoiévski, não por acaso um romancista. Também devemos nos lembrar de sua declaração a respeito do pouquíssimo conhecimento em teatro que possuía quando começou a escrever suas peças, salientado que sua bagagem literária era composta principalmente pelos folhetins que lia desde a infância.

Ao lermos, com um pouco de atenção, os textos de Nelson nos deparamos com inúmeras marcas que dialogam intertextualmente com a tradição do romance europeu do século XIX. Essa constatação se torna ainda mais simples quando possuímos algum conhecimento em relação às teorias de Bakhtin e as obras de romancistas como Dickens, Balzac, Zola, e, principalmente, Dostoiévski. Nesse momento, as teorias do crítico russo nos prestarão um auxílio imenso, sendo nelas que nos basearemos como ponto de partida para estabelecer as comparações desejadas.

Em sua obra *A teoria do romance*, Bakhtin salienta o caráter *pluriestilístico*, *plurilíngüe* e *plurivocal* da prosa romanesca, devido à heterogeneidade de “unidades e leis estilísticas” e “planos lingüísticos”. Nas palavras do crítico:

“O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. E é graças a este plurilingüismo social e ao crescimento. Em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição. com a ajuda das quais o plurilingüismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau). Estas ligações e correlações especiais entre as enunciações e as línguas (*paro/es – /angues*), este movimento do tema que passa através de línguas e discursos, a sua segmentação em filetes e gotas de plurilingüismo social, sua dialogização, enfim eis a singularidade fundamental da estilística romanesca.” (Bakhtin, 1988, 74-75).

Bakhtin traça uma oposição entre a linguagem macrocósmica da prosa e a linguagem poética. Enquanto a poesia, produzida nas altas camadas letradas, visava centralizar uma linguagem verbal-ideológica “oficial”, a prosa mergulhava nos estratos mais baixos da pirâmide social:

“(N)os palcos das barracas de feira, soava um discurso jogralesco, que arremedava todas as ‘línguas’ e dialetos, desenvolvia a literatura das fábulas e das *soties*, das canções de rua; dos provérbios, das anedotas. Nesses palcos não havia nenhum daqueles centros lingüísticos onde o jogo vivo se realizava nas “línguas” dos poetas, dos sábios, dos monges, dos cavaleiros. etc., e nenhum aspecto seu era verdadeiro e indiscutível.

O plurilingüismo, organizado nestes gêneros inferiores, não se apresentava simplesmente como um plurilingüismo em relação a uma língua literária reconhecida (em todas as variantes de gêneros), isto é, em relação ao centro verbal da vida lingüístico-ideológica da nação e da época, mas era concebido como sua oposição. Ele era parodicamente e polemicamente voltado contra as línguas oficiais do seu tempo. Era um plurilingüismo dialogizado.” (ibid., 88).

Tal afirmação não significa que a prosa deixe de lado a linguagem das camadas sociais mais abastadas, embora os representantes destas apareçam quase sempre caricaturados, tendo em vista que as obras eram dirigidas aos estratos mais populares. Assim, o romance opera, a seu modo, a fusão destes universos aparentemente tão distintos, tanto na construção dos personagens, que abarcam todos os estratos sociais, como no entrecruzamento de gêneros. Segundo Bakhtin: “qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor. Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade lingüística e estilística.” (ibid., 124).

Esse elemento pode ser observado com precisão nas obras de Dostoiévski e Nelson, onde o aristocrata convive, lado a lado, com o “pobre-diabo”, assim como os gêneros clássicos, como a Tragédia e o Texto Bíblico, combinam-se com toda sorte de narrativas menores: o texto jornalístico, o melodrama, os romances de aventuras, a anedota, a paródia, a sátira, a cena de rua, o grotesco, o panfleto, etc. Desse modo, os fragmentos da realidade cotidiana e das narrativas “vulgares” e as páginas dos livros culturalmente “sagrados” se fundem e corporificam-se numa nova composição híbrida, que marca o estilo pessoal dos autores. A profusão de vozes e discursos, que interagem de forma dialógica dão o tom “democrático” dos textos de Dostoiévski e Nelson, que não foram autores oficiais em suas épocas principalmente por que se recusaram a reproduzir em suas páginas o discurso hegemônico ou “vanguardístico” das elites econômicas e intelectuais.

Ainda segundo Bakhtin, a paródia é um elemento inseparável da prosa romanesca, que reúne em seu interior uma série de estilizações das múltiplas linguagens que compõem a opinião pública (linguagens profissionais, geracionais, dos grupos sociais etc.). Através da estilização, o romancista pode refratar sua posição, geralmente crítica, acerca do *modus operandi* dos discursos oficiais e das práticas, não raro hipócritas, dos grupos no poder. Em Dostoiévski e Nelson,

podemos constatar suas intenções satíricas na construção dos tipos e discursos que gozam de autoridade perante o *corpus* social (ciência, política, religião, psicanálise, mídia), e que serão reproduzidos por todos os demais estratos, através da “linguagem comum”, a fala da mídia, que cristaliza o poder da opinião pública e dos juízos correntes.

De acordo com o crítico, essa característica de diálogo com a opinião pública e os estratos que a compõem teve como precursor o romance humorístico inglês, cujo representante mais célebre é Dickens:

“É uma construção híbrida análoga, onde a definição da opinião comum da sociedade mundana (...) confunde-se com o discurso do autor, que denuncia a hipocrisia e o interesse dessa opinião comum. Assim é todo o romance de Dickens. Em suma, todo o seu texto poderia ser salpicado de aspas, destacando as ilhotas do discurso direto e limpo do autor, que se encontra espalhado, ilhotas banhadas de todos os lados pelas ondas do plurilingüismo. Mas seria impossível fazer isso; pois, como vimos, freqüentemente um mesmo discurso penetra ao mesmo tempo no discurso de outrem e no do autor.

Desta forma, a estratificação da linguagem literária, seu caráter plurilíngüe, é um postulado indispensável ao estilo humorístico, cujos elementos devem projetar-se sobre diferentes planos lingüísticos; além disso, as intenções do autor, ao sofrerem refração através de todos esses planos, podem não encontrar eco em nenhum deles. É como se o autor não possuísse linguagem própria, mas com seu estilo, com sua regra orgânica e única de um jogo com as linguagens e de uma refração nelas das suas autênticas intenções semânticas e expressivas.

(...) Introduce-se ‘linguagens’ e perspectivas ideológico-verbais multiformes — de gêneros, de profissões, de grupos sociais (a linguagem do nobre, do fazendeiro, do comerciante, do camponês) — linguagens orientadas e familiares (a linguagem do mexerico, da tagarelice mundana, a linguagem dos servos), etc.

(...) As linguagens e as perspectivas sócio-ideológicas introduzidas, apesar de serem, é claro, utilizadas também para realizar a refração das intenções do autor, são reveladas e destruídas como sendo realidades falsas, hipócritas, interesseiras, limitadas, de raciocínio estreito, inadequadas. Na maioria dos casos, todas essas linguagens são linguagens já constituídas, oficialmente reconhecidas, preeminentes, autoritárias, reacionárias, condenadas à morte e a substituição. É por isso que predominam formas e graus diferentes de *estilização paródica* das linguagens introduzidas.” (ibid., 115-116).

Não por acaso, Nelson estava atento ao legado do escritor inglês, diferentemente de seus contemporâneos:

“Cada época sepulta uns tantos autores. E a nossa enterrou Dickens. Se perguntarmos à Geração Paissandu por *David Copperfield*, ela dirá que jamais em tal ouviu falar. Pode parecer estranho, mas não é estranho. Uma mesma geração não comportaria Godard e Dickens.

Entre parênteses, acho Godard um idiota (...). O que envelheceu em Dickens não foi o próprio Dickens. (...) Foi a sua ternura que desapareceu da nossa época.

Olhem em torno. Não há mais o terno o compassivo. Vivemos uma época feroz.” (Rodrigues, 2007, 268).

Nessa passagem, observamos, travestido sob a forma de crítica moral, o lançamento de mais uma pista com relação aos autores que ocupam uma posição de destaque nas preferências de Nelson, no caso mais um prosador. Em seu romance *Asfalto Selvagem*, podemos observar no personagem Dr. Odorico, o burguês complexado, traços tipicamente “dickensianos”. Quem o diz é o próprio narrador, através de uma passagem metalingüística na qual o protagonista se compara a um tipo do escritor inglês. Além disso, Nelson utiliza traços mais acentuadamente humorísticos na construção de Odorico, que se destaca pelo tom patético de suas falas e reflexões. Volta e meia, Nelson também caracteriza conhecidos, como Otto Lara Resende e Vianinha, como tipos de Dickens.

Dostoiévski, que certamente também foi um leitor do inglês, também constrói seus tipos dickensianos, como o burguês igualmente complexado Piotr Petróvich Lujine, o noivo da irmã de Raskolnikóv em *Crime e Castigo*. Num plano comparativo, os modos afetados e hipócritas dos burgueses dostoiévskianos e rodrigueanos encontram ecos nos burgueses vitorianos de Dickens, assim como também os encontram os “humilhados e ofendidos”.

Numa das crônicas de *O óbvio ululante*, Nelson compara as memórias de sua infância, não por coincidência, aos livros de Dickens e Dostoiévski: “Há bastante de Dostoiévski, bastante de Dickens, na rua Alegre, em Aldeia Campista. Não será a pura semelhança episódica. Não. É uma semelhança, digamos assim, de atmosfera. Sinto que parte da minha infância está inserida, difusa, volatilizada em certas páginas de Dickens ou Dostoiévski.” (ibid., 54).

Nostalgias à parte, as semelhanças entre as memórias de infância e os livros dos autores residem também em aspectos formais, dadas as características macrocósmicas do universo de Aldeia Campista e as interações dialógicas entre os tipos peculiares que habitavam o local (a adúltera, o louco, o traído, a suicida, a fofoqueira). Tais personagens, oriundos de estratos mais baixos, possuem significados sociais complexos, já que além de dialogarem entre si, também dialogam com os pensamentos, máximas e juízos da opinião pública, assim como os tipos de Dostoiévski e Dickens.

Esse processo de diálogo com a opinião pública que observamos em Nelson foi analisado com bastante acuidade por Flora Sussekind, em capítulo de sua monografia sobre o autor, intitulada de *Nelson Rodrigues e o fundo falso*. No texto, a autora destaca o modo como o autor desconstrói os clichês e as das máscaras sociais cotidianas através da estilização paródica. De acordo com Flora, tal recurso seria uma maneira de denunciar antigos preconceitos, arraigados no inconsciente popular. A opinião pública “aparentemente equilibrada, quando tem seu fundo falso posto a nu, perde seus suportes. Por isso, os elementos que fixam essa imagem serão desestruturados (...): os temas tradicionais, as bases para o inter-relacionamento, os provérbios, máximas e todos os pontos fixos privilegiados em nosso sistema cultural.” (1981, 39).

Ao invés de reafirmar as sentenças do senso comum (“homem que é homem não chora”, “toda mulher gosta de apanhar”), como muitos interpretaram erroneamente, Nelson está, na verdade, denunciando a hipocrisia “(d)o procedimento pelo qual se forma e reafirma o senso comum, ou seja, o tipo de raciocínio truncado que precede a formação das ‘opiniões públicas’.” (ibid., 32). Nesse aspecto, reside o “fundo falso” de uma série de enunciações que, a princípio, poderiam parecer resultante de preconceitos pessoais, mas que na verdade são os preconceitos enunciados pela própria sociedade. Através dessa estratégia desconstrutiva, são quebrados os espelhos, ou seja, as possibilidades de reafirmação das linguagens hegemônicas que compõem a opinião pública.

Esses discursos marcados pela hipocrisia estão presentes nos coros de tias e vizinhos, nos representantes da ciência (médicos e psicanalistas), da mídia (jornalistas), do “poder econômico” (empresários, aristocratas), enunciados, em fala ou pensamento, através de máximas e provérbios que marcam a trajetória das narrativas.

A título de exemplo, podemos citar o *speaker* de *Álbum*, que descreve a família de aristocratas da peça pela ótica da opinião pública, ou seja, exatamente o oposto do que é na realidade, um grupo de tipos incestuosos e amorais. Através do discurso do *speaker*, observamos a tendência da opinião pública de valorizar os estratos sociais “superiores”.

Como segundo exemplo, destacamos o personagem Dr. Arnaldo, o pai de Engraçadinha em *Asfalto Selvagem*, que representa a típica caricatura do *pater familias* burguês e preconceituoso, como o prova suas diversas observações ao

longo do romance: “Mulher mente muito. Com motivo ou sem motivo, mente” (Rodrigues, 1995a, 72); “Mulher precisa ter medo físico”; “Só os que batem são amados pelas crianças e pelas mulheres” (ibid., 75).

De acordo com Bakhtin, essas sentenças e aforismos podem oscilar entre os puramente objetivos, a “palavra mostrada” em forma de estilização paródica, e os intencionais, que se apresentam como máximas filosóficas significativas para o próprio autor, que desempenharão um papel destacado nas narrativas, influenciando inclusive os rumos da trama. Em Dostoiévski e Nelson encontramos também esse segundo tipo de sentença (“Se Deus não existe, tudo é permitido” e “O mineiro só é solidário no câncer”) que estabelece uma relação dialógica complexa, interna e externa, com os atos dos personagens e as situações da trama.

Na estrutura da prosa romanesca também nos deparamos com o discurso do publicista, que será largamente utilizado pelo gênero jornalístico da crônica. O publicista critica um enunciado, um artigo, um ponto de vista, polemizando, acusando ou ridicularizando. As ações ou discursos analisados pela ótica do publicista são acentuados verbalmente como *lhe convém*, muitas vezes com uma postura de indignação irônica. Esse discurso faz parte do gênero retórico, que se resume na busca de “vitórias verbais” sobre a palavra de outrem, num jogo de vozes que se digladiam. Não raro, o jogo retórico recorre a distorções, reacentuações e deformações das palavras que critica, no intento de atingir o objetivo de convencer o público.

Na obra de Nelson, o uso do discurso publicístico pode ser observado, em maior grau, nas *confissões*, onde trava polêmicas abertas com seus adversários ideológicos, ou diluídas no discurso do narrador ficcional e dos personagens. Em Dostoiévski, essa modalidade também se manifesta com frequência, tanto em seus artigos jornalísticos, publicados em *O diário de um escritor*, como em suas obras ficcionais, que, por vezes, adquirem a característica de “panfletos”.

Esse flerte com os gêneros retóricos tem muito haver com a importância que o ofício jornalístico exerceu na vida dos autores e em suas práticas artísticas. Em seu livro *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin faz algumas observações interessantes acerca da influência que a produção serial jornalística exercia na obra de Dostoiévski:

“Isso não se deve apenas à sua condição de jornalista, que requer o tratamento de tudo num corte da atualidade; ao contrário, achamos que a propensão pelo jornalismo e seu amor pelo jornal, a compreensão profunda e sutil da página de jornal como reflexo vivo das contradições da atualidade social no corte de um dia, onde se desenvolvem extensivamente, em contigüidade e conflito, as matérias mais diversas e mais contraditórias, devem-se precisamente à particularidade fundamental da sua visão artística. Por último no plano da cosmovisão abstrata, essa particularidade se manifestou na escatologia política e religiosa do romancista, em sua tendência a aproximar os ‘fins’, a Tateá-los no presente, a vaticinar o futuro como já presente na luta das forças coexistentes.

(...) Leonid Grossman faz uma boa observação da propensão de Dostoiévski pelo jornal: ‘Dostoiévski nunca sentiu pela página de jornal aquela aversão característica pessoas de sua formação intelectual, aquela repugnância desdenhosa pela imprensa diária expressa abertamente por Hoffmann, Schopenhauer ou Flaubert. Diferentemente deles, Dostoiévski gostava de mergulhar nas informações jornalísticas e censurava os escritores contemporâneos pela indiferença ante esses ‘fatos mais e mais complicados’ e com o senso do jornalista autêntico conseguia reconstruir a visão integral de um minuto histórico da atualidade a partir de fragmentos esparsos do dia passado. ‘Você recebe algum jornal? — pergunta ele em 1867 a um de seus correspondentes. — Leia, pelo amor de Deus, não por uma questão de moda mas para que a relação visível entre todos os assuntos gerais e particulares se torne cada vez mais forte e mais clara.’ (Bakhtin, 2005, 29).

Não por acaso, a trama de *Os Demônios*, como já vimos anteriormente, foi adaptada de um episódio de jornal, o que possibilitou a Dostoiévski levar ao plano da ficção as polêmicas que cultivava em seus artigos. Esse procedimento também será realizado por Nelson de forma bastante visível. Além de se basear em episódios jornalísticos, como ele próprio confessa, para construir algumas tramas de *A vida como ela é*, Nelson também dialogava com a linguagem midiática através da estilização paródica, como pode ser constatado em obras como *Boca de ouro*, *O beijo no asfalto* e *Asfalto selvagem*, nas quais observamos a sua verve de polemista direcionada contra próprio ofício que exercia.

Segundo Bakhtin, o discurso do publicista tem suas origens nos gêneros jornalísticos da Antigüidade, que enfocam, geralmente em tom mordaz, a atualidade ideológica, e pode ser considerado um tipo de “sátira menipéia”. Como exemplo de um representante dessa corrente, ele cita as sátiras de Luciano:

“(U)ma autêntica enciclopédia da sua atualidade: são impregnadas de polêmica aberta e velada com diversas escolas ideológicas, filosóficas, religiosas e científicas, com tendências e correntes da atualidade, são plenas de imagens de figuras atuais ou recém-desaparecidas, dos ‘senhores das idéias’ em todos os campos da vida social e ideológica (citados nominalmente ou codificados), são plenas de alusões a grandes e pequenos acontecimentos da época, perscrutam as novas tendências da evolução do cotidiano, mostram os tipos sociais em surgimento em todas as camadas da sociedade, etc. Trata-se de uma espécie de ‘Diário de um

escritor', que procura vaticinar e avaliar o espírito geral e a tendência da atualidade em formação. (...) O caráter jornalístico, a publicística, o folhetinismo e a atualidade mordaz caracterizam em diferentes graus, todos os representantes da menipéia." (ibid., 117).

Qualquer semelhança com as *confissões* não é mera coincidência. A provável matriz para a elaboração desses textos foi a novela *Memórias do Subsolo*, que incorpora em sua estrutura inúmeras polêmicas, abertas ou veladas (em forma de paródia). Não é à toa que Bakhtin caracteriza a narrativa como uma diatribe (diálogo com interlocutor ausente) construída sob a forma de confissão, afirmando que a idéia inicial de Dostoiévski era batizar a obra com o sugestivo nome de *Confissão*<sup>85</sup>.

Além de nomear sua coluna de crônicas como *confissões*, Nelson ainda se utilizaria do gênero satírico em suas obras ficcionais, como podemos constatar no episódio, já mencionado, de *O casamento* em que Sabino se confessa ao Monsenhor, que nos remete diretamente à passagem da confissão de Stavróguin ao religioso Tíkhon em *Os Demônios*.

Outra modalidade dos gêneros carnavalizados é a do diálogo dos mortos. Dostoiévski trabalha esse tipo de menipéia no conto *Bobok*. Em Nelson podemos observá-la com mais agudeza em *Vestido de Noiva*, nos diálogos entre a quase-morta Alaíde e a morta Clessi. Neste tipo de narrativa, os personagens aparecem despidos das máscaras sociais que ostentavam em vida, elemento que empresta aos diálogos um forte tom confessional, já que os mortos (ou quase-mortos), por conta de sua própria condição, perdem todos os pudores que caracterizam o comportamento dos vivos. Esse detalhe também está no desfecho *Perdoa-me por me Traíres*, na fala de Tio Raul para a sobrinha Glorinha, enunciada depois de combinado o pacto de morte que daria cabo da vida de ambos: "E, já que vamos morrer, Glória, podemos dizer tudo, um ao outro, não precisamos esconder, nem calar, podemos soltar todos os gritos, todos! (...). Fala, Glória! porque podemos falar!". (Rodrigues, 2004e, 74-75).

<sup>85</sup> Também observamos em *Memórias* o surgimento de um tipo diferente de monólogo, dialogizado internamente. As características dialógicas, e aparentemente paradoxais, do monólogo dostoiévskiano servem para retratar uma consciência que está em querela consigo mesma e que, por isso, já é dupla. O legado de Dostoiévski pode ser observado em diversas narrativas moderno-contemporâneas, inclusive as de Nelson, nas quais os personagens expressam seus pensamentos silenciosos através de monólogos, exibindo todas as profundezas da vida psíquica.

O intercruzamento de gêneros, característica que será largamente explorada pelos prosadores a partir de Cervantes e encontra sua expressão máxima em Dostoiévski, também é uma herança das menipéias. Em *Crime e Castigo*, a cena da primeira visita de Raskolnikóv a Sônia, que une o texto bíblico ao melodrama e ao naturalismo de submundo, surge ao leitor como uma menipéia cristiniazada, contendo, segundo Bakhtin, diversos elementos concernentes ao gênero como “agudas síncries dialógicas (da crença com a descrença, da resignação com o orgulho), anácrise penetrante, combinações de oxímoros (o pensador com o criminoso, a prostituta com a justa), colocação patente das últimas questões e leitura do Evangelho num clima de submundo.” (Bakhtin, 2005, 157).

Essa passagem, que termina com ato patético do protagonista, que se ajoelha diante de Sônia, será reaproveitada por Nelson em sua peça *Anti-Nelson Rodrigues*, pairando no subtexto do diálogo entre a protagonista Joice e seu pai, Salim Simão: “JOICE — Levanta, papai!; SALIM (aos berros) — Não é diante de ti que me ajoelho, mas diante de todo o sofrimento do mundo. (Salim ergue-se furioso). Mas onde é que li isso, meu Deus (...).” (Rodrigues, 2004a, 56).

A fusão entre o texto bíblico e os gêneros menores, aparece novamente em *Os Demônios*, cujas situações são retratadas como um apocalipse carnavalesco. Essa atmosfera apocalíptica, carnavalizada, também está presente na obra de Nelson, em cenas como a orgia na casa de Werneck, na qual o personagem faz alusão à proximidade do fim dos tempos como justificativa para os seus atos imorais.

O riso reduzido é outra característica das menipéias que aparece, com bastante frequência, em Dostoiévski e Nelson, aproximando suas obras do campo que na Antiguidade era conhecido como “cômico-sério”. Nos momentos marcados mais abertamente pelo humor, o tipo de reação objetivada pelos autores não será a da gargalhada, e sim a do riso reduzido. Desse modo, nunca atingem a Comédia como gênero puro, transitando, na maioria das vezes, entre o tragicômico e o cômico-sério.

A dimensão que ocupa o riso na obra de Nelson é um detalhe que foi muito bem percebido pelo escritor Antônio Callado, que afirma que o amigo “(...) cultivava um humor sóbrio, e suas tiradas, de um cômico pesaroso, quase embaraçavam às vezes o interlocutor, que não sabia se devia rir delas ou consolar

Nelson, batendo-lhe no ombro, como quem formula suas condolências.” (apud. Waldman & Wogt, 1985, 13).

Os duplos parodiadores também aparecem com bastante frequência na sátira menipéica, tendo em vista que a paródia é um elemento fundamental dos gêneros carnavalizados. Nos romances de Dostoiévski, praticamente todos os protagonistas têm alguns duplos, que as parodiam de diferentes formas. Raskolnikóv tem como duplos Svidrigailóv, Lujine, Lebezyátnikov; Stavróguin tem Piótr Vierkhoviévsny, Chátov, Kirílov; Ivan tem Smerdiákov, o diabo, Aliocha. Na interação com cada um de seus duplos, o discurso do personagem é negado, renovando-se pelo diálogo. O uso desse recurso concede ao autor a possibilidade de dramatizar ao infinito as contradições que pontuam a sua obra, através da transformação de cada elemento contraditório de um personagem em dois personagens.

Na dialética inaugurada por Dostoiévski, o ser humano tem pelo menos duas vozes: uma da consciência e outra do subsolo. É uma consciência dialógica, na qual um ser uno já é, no mínimo, duplo. O dialogismo, nesse sentido, representa a capacidade de assumir o ponto de vista do outro.

O contato dos indivíduos com seus duplos lhes permite enxergar no outro suas qualidades e defeitos, assim como suas porções santa e monstruosa, numa ressonância que nos remete ao discurso pascaliano. Tomando como exemplo *Os Demônios*, podemos constatar a malignidade de Stavróguin encarnando em diferentes formas de *vontade de poder* nos outros personagens: em Vierkhoviénski na vontade de destruição, em Chátov na de dominação e em Kirílov na de auto-deificação.

Nelson também foi pródigo no uso desse recurso dialógico, como observamos, por exemplo, em *O casamento*, onde praticamente todos os personagens masculinos são, em algum sentido, duplos do protagonista Sabino. Tipos como Xavier, Camarinha e Monsenhor são construídos com características opostas as de Sabino: o primeiro o é pela condição miserável e a humildade, os outros pela verbosidade e o despudor. Na interação, direta ou indireta, com os co-protagonistas o discurso de Sabino vai sendo negado e remodelado, tendo em vista que cada personagem representa uma contradição interior do protagonista, funcionando, dramaticamente, como espelhos distorcidos que permitem a Sabino a possibilidade de se enxergar em diferença.

O ritual de coroação bufa, que já analisamos brevemente no primeiro capítulo, surge como um segmento do recurso dos duplos parodiadores, através do movimento de coroação/destronamento, que opera uma cisão dialógica no interior do personagem. Em *Os Demônios*, Vierkhoviénski coroa Stavróguin como Ivan Czairévitch, ato que precede o ritual de auto-destronamento realizado pelo suicídio. Em *Os sete gatinhos*, a auto-coroação de Seu Noronha como rei do bordel familiar também precede o seu destronamento, pelas mãos da própria família.

O simbolismo do duplo destronante é um dos elementos responsáveis pela instauração do mundo às avessas carnavalizado, do qual viemos citando bastante durante o trabalho, tão caro a Dostoiévski e Nelson, no sentido que lhes permite inverter os símbolos e valores da “normalidade”.

As sátiras menipéias também possuem características que, posteriormente, serão incorporadas pelo melodrama e o naturalismo, tais como a errância de aristocratas pelas regiões miseráveis da cidade, como em *Toda nudez será castigada*, na ida de Herculano ao prostíbulo onde conhece Geni, ou em *Crime e castigo*, no encontro de Raskolnikóv e Svidrigailóv numa taberna infecta. Desse modo, os cenários das tramas muitas vezes são “estradas, bordéis, nos covis de ladrões, nas tabernas, nas feiras, prisões, orgias eróticas dos cultos, etc. Aqui a idéia não teme o ambiente do submundo nem a lama da vida. O homem de idéia (...) se choca com a expressão máxima do mal universal, da perversão, baixeza e vulgaridade.” (ibid., 115).

Tem igualmente origem na menipéia o recurso que os naturalistas nomeavam como “experimentação moral e/ou psicológica”, que consiste na representação de estados de comportamento anormal, como a loucura, as manias, a dupla personalidade, os delírios, os sonhos proféticos, os transes místicos, as paixões insanas, etc. Em Dostoiévski e Nelson, que sempre primaram pelo exagero dramático, os estados de comportamento alterado dos personagens se constituem em regra e não exceção como na maioria dos autores “realistas-naturalistas”.

Na obra do russo, uma passagem que exemplifica bem a utilização deste recurso é o sonho fantástico de Svidrigailóv, no qual o personagem se vê seduzido por uma menina diabólica. O horror realístico da visão acaba provocando o suicídio, em desespero, do personagem. Em Nelson, um bom exemplo é o ritual

de vingança de Zé Honório contra o pai, em *O casamento*, compartilhado por Antônio Carlos, Glorinha e Maria Inês, que aderem à atmosfera de transe e realizam uma orgia.

Através dos elementos analisados acima, podemos constatar como a sátira menipéica combina elementos que a princípio pareceriam heterogêneos, pelo uso da paródia e da fusão de gêneros. Comentando sobre o legado do caráter multiforme dos gêneros carnalizados na evolução posterior da literatura européia, afirma Bakhtin:

“Agora podemos dizer que o carnaval e a cosmovisão carnavalesca foram o princípio consolidador, que uniu todos esses elementos heterogêneos no todo orgânico do gênero, foram a fonte de uma força excepcional de tenacidade. Na evolução posterior da literatura européia, a carnavalização ajudou constantemente a remover barreiras de toda espécie entre os gêneros, entre os sistemas herméticos de pensamento, entre diferentes estilos, etc., destruindo toda hermeticidade e o desconhecimento mútuo, aproximando os elementos distantes e unificando os dispersos. Nisso reside a grande função da carnavalização na história da literatura.” (ibid., 128).

A partir de fins do século XVI, autores como Rabelais e Cervantes iniciam um movimento de resgate e atualização dos gêneros carnalizados que pareciam enterrados com o período e a tradição medievais. Esse movimento resultou, três séculos depois, no romance polifônico de Dostoiévski, que recriou, aos moldes de sua época e talento, a tradição carnavalesca, lançando as bases para a literatura romanesca produzida no século passado. É bastante provável que Nelson esteja entre os principais herdeiros formais de Dostoiévski, pelo fato de ter seguido com reverência as lições do mestre russo em relação ao uso criativo dos gêneros “menores” que compõem a literatura carnalizada.

## 4.9

### Proust

Além de Dostoiévski, o francês Marcel Proust ocupa uma posição de destaque como inovador da linguagem romanesca do século XIX. Para o narrador do seu grande romance, *Em busca do tempo perdido*, o mundo já não é percebido como um dado objetivo, mas como vivência subjetiva. A percepção dos fatos

passa do plano do raciocínio intelectual à dimensão sensorial. Assim, a trama “se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde no tempo vivido da reminiscência, transformando o passado em atualidade. Como o narrador já não se encontra fora da situação narrada e sim profundamente envolvido nela não há a distância que produz a visão perspétiva.” (Rosenfeld, 1973, 90).

A obra de Proust traça um movimento circular em torno do paraíso perdido representado por Combray, a cidade em que o narrador, Marcel, passou a infância. No decorrer do romance, Marcel aprende, através de suas experiências, que a arte é a única forma de resgatar a harmonia e a coerência de seu mundo infantil. Por meio da obra de arte, é concedida ao artista a possibilidade de fixar a dimensão espacial utópica perdida no tempo, durante o processo de sua vida.

No livro, o narrador Marcel também se dá conta de que certas experiências sensoriais ativam as memórias de um modo mais eficaz do que pensamentos racionalmente concatenados ou a busca literal do espaço físico idealizado. Como a Combray utópica é um lugar que só existe no tempo, num passado remoto, o único modo de ressuscitá-la seria através de experiências sensoriais primitivas que rompam a barreira temporal que separa a infância e a maturidade. Essa percepção chega de chofre, durante um lanche em que Marcel se alimenta de chá e *madeleines*. O ato de molhar o biscoito no chá, associado ao sabor da mistura, desperta no narrador todas as lembranças que a viagem à sua cidade natal fora incapaz de produzir. Sendo assim:

“a *madeleine* proustiana é a passagem, o caminho entre o consciente e o inconsciente, é a coisa exterior que faz a ligação entre o percebido presente e aquele percebido esquecido por vivências mais fortes e presentes. (...) No momento em que (Marcel) toca a *modeleine* misturada ao chá, a essência de Combray, a totalidade perdida é reinstaurada. A ligação entre dois ‘mundos’ é feita, mas não sem um esforço do consciente, e daí, uma sensação de alegria e bem-estar faz com que cesse a determinação do *Ser*, fadado à morte, sem saída possível da deterioração constante e final absoluto como *Ser-no-Tempo*, a não ser, pela fixação desse universo pessoal fazendo da domesticação do tempo, obra de arte. Transformar a dinâmica rebelde do mundo em ‘estática’ artística é papel proposto por Proust e a arte é o *Jocus* de salvação individual.” (Xavier, 2005, 25).

O mesmo processo regressivo é utilizado por Nelson para relatar suas lembranças da primeira infância. A busca incessante por uma dimensão de pureza e felicidade harmônica perdida no tempo é também uma das obsessões do autor,

que se revela, por vezes, um “proustiano” convicto. Nos textos em que relembra os primeiros anos de sua vida em Recife, Olinda e Aldeia Campista, as “Combrays” rodrigueanas, Nelson mergulha nesse universo de experiências sensoriais para extrair as lembranças perdidas no torvelinho de construções racionais:

“Meu nome é Nelson Falcão Rodrigues. Nasci em Pernambuco, a 23 de agosto de 1912, e permaneci em Recife até os cinco anos. Depois vim para o Rio de Janeiro, para onde trouxe minhas primeiras sensações da boca e do nariz: o gosto de pitanga e do caju e o cheiro do cavalo de estábulo.

(...) Toda a minha primeira infância tem gosto de caju e de pitanga. Caju de praia e pitanga brava. Hoje, tenho 54 anos bem sofridos e bem suados (confesso minha idade com um cordial descaro, porque, ao contrário do Tristão de Athayde, não odeio a velhice). Mas como ia dizendo: — ainda hoje, quando provo uma pitanga ou um caju contemporâneo, sou raptado por um desses movimentos proustianos, por um desses processos regressivos e fatais.” (Rodrigues, 1993, 15).

“Eu tenho lembranças muito tênues. Da minha infância em Olinda, eu tenho lembranças marinhas. Me lembro do mar, dos cajueiros, da praia, das pitangas. Me lembro que, uma vez, me levaram a cavalo. Eu achei aquilo uma coisa maravilhosa, compreendeu? Fez com que o cheiro de cavalo me desse uma nostalgia de Pernambuco. No Rio de Janeiro é que eu comecei mesmo a descobrir o mundo, o universo. Cheguei aqui com 4 anos e me lembro do dia em que nós chegamos. Almoçamos numa pensão, mesa feita em caixote de querosene, à luz de vela e ao longe tocando a valsa do Conde de Luxemburgo num gramofone. A valsa do Conde de Luxemburgo é um negócio. Desencadeia em mim todo um processo de volta, de busca, de descoberta.” (id., 1979, In: *Playboy*, s/p).

“Parto em casa, velório em casa, escarradeira na sala, bronquite das tias — todo esse conjunto de relações era o Rio de Machado de Assis, de Pinheiro Machado, de Rui Barbosa. As famílias usavam as bacias em abundância. Hoje uma simples bacia deflagra em mim todo um movimento regressivo, todo um processo proustiano.” (id., 2007, 18).

Contudo, existe uma diferença fundamental entre as concepções dos autores: enquanto Proust acredita que a felicidade harmônica pode ser recuperada através do imaginário e cristalizada em obra de arte, Nelson, mais pessimista, considera que esse nirvana jamais será reencontrado, pelo menos durante a existência terrena.

Proust crê na existência de um plano paralelo ao do movimento regressivo, onde coexiste um movimento progressivo, um caminho de descobertas que leva o homem à felicidade, conquistada ao longo de uma vida de aprendizado. Nelson, por sua vez, acredita que as inúmeras vicissitudes da vida, marcada pela imperfeição do sexo e das relações humanas, impossibilitam o retorno a este

paraíso perdido proustiano. Todavia, como cristão, ele crê numa possibilidade de salvação transcendente, que será alcançada por aqueles que conseguirem transformar suas vivências em trajetória de purificação. Esta que só se completa através do renascimento espiritual, fora de nossa dimensão espaço-temporal, onde finalmente poderemos reencontrar a felicidade plena que experimentamos na infância.

#### 4.10

##### Gilberto Freyre

Adentramos o século XX, passando do campo da literatura ao das ciências sociais, mais precisamente à obra de Gilberto Freyre e seus dois principais livros: *Casa-grande & senzala* e *Sobrados e mucambos*, que tratam da formação da sociedade brasileira em dois períodos distintos.

Em *Casa-grande*, o autor discorre sobre a construção das relações familiares no Brasil, dos séculos XVI ao XIX, antes do advento da Modernidade. O conceito de família patriarcal é essencial em suas reflexões sobre o período, e é nele que vamos nos debruçar, na intenção de estabelecer um diálogo entre as suas concepções de “vida privada” e as de Nelson.

No núcleo familiar padrão analisado por Freyre, que envolve tanto os aristocratas e agregados da casa-grande quanto os escravos da senzala, as relações de poder se encontravam centralizadas na figura do *pater familias*, o senhor feudal que gozava de poder absoluto frente aos demais membros. Nas palavras do autor:

“A força concentrou-se nas mãos dos senhores rurais. Donos das terras. Donos dos homens. Donos das mulheres. Suas casas representam esse imenso poderio feudal. ‘Feias e fortes’. Paredes grossas. Alicerces profundos. Óleo de baleia. Refere uma tradição nortista que um senhor de engenho mais ansioso de perpetuidade não se conteve: mandou matar dois escravos e enterrá-los nos alicerces da casa. O suor e às vezes o sangue dos negros foi o óleo que mais do que o de baleia ajudou a dar aos alicerces das casas-grandes sua consistência quase que de fortaleza. (Freyre, 1984, lxvii).

Segundo Freyre, o jugo do patriarca englobava mais do que os escravos e agregados, incluindo nesse rol de dominados a esposa, os filhos, principalmente mulheres, e demais parentes, atingindo até mesmo a esfera religiosa, representada

pela figura do vigário dos vilarejos, que, como os demais, também se submetia à autoridade do senhor de terras.

Esse domínio se estendia até mesmo os domínios do sexo, tendo em vista que os corpos das escravas eram considerados pelo patriarca como uma extensão de suas propriedades. Assim, a miscigenação é descrita como conseqüência direta das relações de poder. Em muitas ocasiões, os filhos das escravas com o senhor eram “promovidos” a agregados da casa grande, tornando-se uma espécie de família paralela e intermediária.

O clima de confraternização “carinhosa” que marcava a relação entre aristocratas e escravos também possuía sua contraparte sombria, manifestada nos acessos de violência sádica que vez por outra acometiam o todo-poderoso senhor. O sadismo do patriarca é descrito como uma marca que pontua a relação entre fortes e fracos, de modo que não ficava restrito à sua interação com os escravos, estendendo-se até ao núcleo familiar, que também era enxergado como “propriedade”. Do outro lado, a miríade de comandados acabava adotando uma postura de resignação passiva, tipicamente masoquista. Partindo dessas reflexões, Freyre afirma que as relações afetivas na sociedade brasileira foram construídas, em grande parte, com base no dualismo sádico-masoquista.

A tendência à endogamia também é apontada pelo autor como uma característica da família patriarcal, que denota o objetivo do senhor de resguardar as mulheres da casa, sobretudo as filhas, de influências “nocivas” advindas do exterior. Sob outro aspecto, as relações endogâmicas eram interpretadas como uma forma de preservar o patrimônio econômico em família, evitando que fosse compartilhado entre integrantes de classes sociais distintas.

Na obra posterior, *Sobrados e mucambos*, Freyre analisa a decadência desse patriarcado rural e o conseqüente estabelecimento de núcleos familiares urbanos, nos quais a figura do patriarca, apesar de historicamente enfraquecida, ainda ocupa uma posição de centralidade. Um dos elementos que caracterizam esse processo transitório é a separação física entre as classes sociais que antes permaneciam estreitamente ligadas pela proximidade entre casa grande e senzala. Com a abolição da escravatura e a decorrente urbanização do país, a casa grande se transforma no sobrado, localizado nos bairros nobres, e a senzala no mucambo, que passa a ocupar as regiões periféricas dos grandes centros. Comentando acerca desse período de transformação, afirma o autor:

“(F)oi um período de diferenciação profunda — menos patriarcalismo, menos absorção do filho pelo pai, da mulher pelo homem, do indivíduo pela família, da família pelo chefe, do escravo pelo proprietário; e mais individualismo — da mulher, do menino, do negro — ao mesmo tempo que mais prostituição, mais miséria, mais doença. Mais velhice desamparada. Período de transição. O patriarcalismo urbanizou-se.” (id., 1996, 22).

Partindo dessa perspectiva, Freyre salienta os conflitos decorrentes tanto do desaparecimento dos laços de confraternização entre aristocratas e escravos como da mudança nas relações entre os membros da família nuclear.

Em consequência direta dessas mudanças, o mundo da “rua” passa a ser enxergado pelo patriarca urbano como uma ameaça à harmonia do sobrado, já que gera uma possibilidade de interação social sedutora para os jovens e mulheres, por ser diferente da relação doméstica, sobretudo mais livre em relação ao autoritarismo patriarcal. Baseado em argumentos de “segurança”, o patriarca procura manter a esposa e os filhos, principalmente as mulheres, afastadas do ambiente de miséria, violência e corrupção da rua, que é enxergada com um espaço predominantemente masculino, enquanto a casa seria um espaço mais propício à vida feminina. No entanto, a arquitetura e a localização geográfica dos sobrados, infinitamente menos isolados do mundo exterior do que a casa grande, já possibilitava à mulher uma relação mais profunda com o espaço, mais democrático, da rua:

“A varanda e o caramanchão marcam uma das vitórias da mulher sobre o ciúme sexual do homem e uma das transigências do sistema patriarcal com a cidade antipatriarcal. Ciúme que se exprimira em termos tão fortes na arquitetura quase de convento da casa-grande. Com a varanda e o caramanchão veio o namoro da mulher senhoril não apenas com o primo mas com o estranho. Um namoro tímido, é verdade, de sinais de lenço e de leque. Mas o bastante para romantizar o amor e torná-lo exógeno. Quando as urupemas foram arrancadas à força dos sobrados do Rio de Janeiro, já no tempo de Dom João, e dos sobradões do Recife e das cidades mais opulentas da colônia já quase independente de Portugal, pode-se dizer que se iniciou nova fase nas relações entre os sexos.” (ibid., 154).

Nessa nova configuração espacial, mulheres e filhos encontram mais alternativas para escapar dos desígnios autoritários do *pater familias*, que também experimenta uma perda de poder frente às instituições político-sociais, como o Estado, a universidade e a escola, o que se revela uma consequência direta do

processo de modernização pelo qual passaram os centros urbanos a partir de fins do século XIX.

O ponto em que terminam as reflexões de Freyre é imediatamente aonde começam as de Nelson, que potencializa ao infinito a violência dos conflitos familiares explorados pelo sociólogo. Não por acaso, as semelhanças entre os autores encontram seu ponto de partida em razões de ordem biográfica e pessoal: eram conterrâneos, amigos, admiradores mútuos, e foram, à suas épocas, acusados, simultaneamente, de conservadores e subversivos no campo político e elogiados pelo caráter inovador de suas obras<sup>86</sup>.

A relação de contigüidade que marca suas trajetórias de vida nos leva a conclusão de que Nelson pode ser considerado, sob certos aspectos, um “filho” cultural de Freyre. Dessa forma, a exemplo das relações arquetípicas entre pai e filho, a de Freyre e Nelson tem lá os seus conflitos geracionais. Segundo Adriana Facina, as divergências entre os autores se originam, em parte, de origens sociais distintas (plebeu/aristocrata), de modo que, analogicamente, Freyre seria um representante da “casa grande”, enquanto Nelson seria do sobrado e, ao mesmo tempo, do mucambo. Facina aprofunda a analogia, comparando a relação dos autores com a dos russos Tolstói e Dostoiévski:

“O primeiro, oriundo nobreza rural e defensor da possibilidade de um entendimento entre os proprietários rurais e camponeses para a recuperação da sociedade russa. O segundo, representante de um intelectualismo plebeu, críticos dos literatos de visão de mundo aristocrática, mas que afirmava que ‘a alma russa é mais vasta do que as diferenças de classes e a lei de classes’

Dostoiévski se ressentia de nunca ter tido as mesmas condições que permitiram ao autor de *Guerra e paz*, escrever as suas obras. Premido pelas dívidas, pela necessidade de escrever para sobreviver, Dostoiévski tinha de se comprometer com seus editores em entregar suas obras rapidamente, em ritmo frenético, sem a possibilidade de revisão e aprimoramento. Como ‘proletário literário’, nos seus próprios termos, sempre trabalhando sobre a pressão de um contrato, queixava-se do excesso de trabalho e gostaria de ter podido escrever ao menos um romance do modo como Tolstói escrevera as suas obras.

---

<sup>86</sup> Berta Vogt e Carlos Waldman comentam sobre as similitudes entre os autores: “Nelson Rodrigues é como se fosse um autor português lendo o Brasil. É, se quiser, uma espécie de Gilberto Freyre do teatro nacional. Conservador, reacionário, inteligente e inventivo. Feito para fazer o novo e conservar o velho e a tradição. (...) Na corda bamba, contraditório, contrário a si mesmo, Nelson Rodrigues é um autor tão novo e tão velho quanto Gilberto Freyre. É um autor que repetiu com inteligência e inventividade o que autores portugueses do século XIX já tinham dito sobre Portugal. *Vestido de Noiva* é para teatro brasileiro o que *Os Maias* é para o romance português ou *Casa-grande & Senzala* é para a sócio-antropologia no Brasil.” (Vogt & Waldman, 1985, 45-7).

Tolstói, por sua vez, criticando o valor artístico das obras do autor de *Crime e castigo*, comparou Dostoiévski a um cavalo que à primeira vista causa uma ótima impressão e parece valer muito dinheiro, mas que, se olhado com mais atenção, se nota que suas patas são defeituosas e que ele manca, não valendo, portanto, quase nada.

‘Apesar da mais profunda antítese concebível, existe uma unidade básica (...) na atitude de ambos para com o problema do individualismo e da liberdade. (...) Ambos desejam rechaçar (...) o caos que ameaça invadir o indivíduo alienado da sociedade.’

De maneira similar aos dois escritores russos, havia semelhanças e diferenças e diferenças nas visões de mundo do aristocrático Freyre e do plebeu Nelson. (...) É amplamente conhecida a imensa admiração que Nelson Rodrigues sentia por Dostoiévski. Por outro lado, por mais de uma vez ele comparou Gilberto Freyre a Tolstói. Numa crônica (...) compara a obra do escritor pernambucano com *Guerra e paz*.

(...) Embora a admiração que ambos sentiam fosse mútua e houvesse amizade entre eles, ao contrário da complicada relação que existia entre os dois escritores russos, em determinados aspectos as suas visões sobre a sociedade brasileira eram bastante diferentes.” (Facina, 2004, 108-110).

Sob o ponto de vista estético, Tolstói é um escritor que se mantém estritamente no domínio físico e carnal, não conseguindo perceber o que se passa na profundidade, o devir, o movimento. Por outro lado, a obra de Dostoiévski nos abre para realidades ocultas, concebendo as idéias sempre em movimento, dinâmicas em seu destino trágico. Essa característica leva o autor a perscrutar cada milímetro das contradições subjacentes à existência humana.

Essa dicotomia também se encaixa perfeitamente na relação entre as obras de Freyre e Nelson e suas divergências a respeito do processo civilizador. O que Freyre enxergava como simples relação causal, e natural, em Nelson se torna representação do caos, da qual ele extrai toda sorte de detalhes grotescos. Enquanto no primeiro predomina a postura do cientista, no outro predomina a do moralista. Assim, o processo analisado pelo cientista social ganha, em Nelson, ares de avaliação moral.

Partindo do cenário histórico-social descrito em *Sobrados*, Nelson faz de um dos pontos centrais de sua obra a desagregação da família patriarcal como instituição de controle. Para atingir esse resultado, ele preenche com inúmeras características negativas, do ponto de vista moral, o papel desempenhado pela figura paterna, devassando todas as suas vulnerabilidades e também as das relações familiares. De acordo com Maria Cristina Batalha:

“A temática central da obra de Nelson é a família em seu estado de decomposição física e moral. É nela que vão explodir a violência, a pederastia, os incestos, a infidelidade e os crimes. Essa desagregação se torna tanto mais contundente na medida em que é exatamente sobre o núcleo familiar que é elaborada pelos aparelhos ideológicos postos a serviço de um tipo de sociedade. Há então uma hierarquia rígida a ser respeitada, um ritual a ser cumprido — o casamento, por exemplo — assim como uma repressão que se desencadeia em resposta às exigências de uma moral vigente e que é preciso preservar. (...) A instância de repressão disciplinadora de desejos e da falsa aura de pudor que a família representa surge, na obra de Nelson Rodrigues, como denúncia da hipocrisia que rege as relações que se estabelecem entre seus membros, mascarando o ódio e a violência que estão na base dessas relações. (...) A família patriarcal brasileira, com sua forma de organização, seus conflitos e suas aflições, será então uma espécie de personagem coletiva, central na obra rodrigueana, e é em torno da sexualidade que a dinâmica dessas relações vai se desenvolver. O sexo constitui um meio através do qual os personagens se precipitam na queda, numa voragem compulsiva, que desconhece limites de qualquer ordem, numa necessidade de expor tudo, como no dilúvio, para tentar a redenção.” (Batalha, 1995, 86-87).

Em suas obras, a autoridade o pai está sempre ameaçada, principalmente pela figura feminina, como podemos observar com perfeição em *Álbum de Família* e *Os sete gatinhos*. Na maioria das tramas, é a mulher quem desencadeia as tragédias, operando um movimento de revolta e desforra para com os séculos de dominação masculina. O que não significa que sejam retratadas como heroínas, pelo contrário, muitas são a própria encarnação do amoralismo, como o provam as Engraçadinhas, Glorinhas e afins:

“O amoralismo, entendido como a ausência de culpa, ou mesmo de consciência, na transgressão de normas sociais e valores estabelecidos, também é característico de um outro personagem típico do universo rodrigueano: as adolescentes, em geral alvo de paixões incestuosas por parte de pais, tios, irmãos ou outros parentes. (...) essas adolescentes representam com intensidade o desajuste entre projetos familiares baseados em valores morais tradicionais e os impulsos da natureza feminina. É como se elas expressassem com mais radicalidade as características que Nelson atribuía a essa natureza. Seus corpos jovens abrigam uma explosão de instintos e desejos sexuais, mas sua capacidade de autocontrole é ainda mais frágil que a dos adultos, devido a uma quase ausência da coerção imposta pelo sentimento de culpa” (Facina, 2004, 272).

Nessa eterna guerra de caráter sexista, o *pater familias* é não só destronado como também desmascarado. Por trás do disfarce da honradez, existe quase sempre um crápula tirânico. Em Nelson, “homem de bem”, na maioria das vezes, é sinônimo de impostor, canalha ou perverso. Com relação ao comportamento das mães, as inocentes paqueras de varanda, não raro, se transformam em adultério

concreto, cometido sem culpa e muitas vezes pelas razões mais espúrias. Segundo Ismail Xavier:

“O casamento, como pilar da vida privada, se mostra uma pletera de desgraças, fábrica de rancores e de esquemas de vingança que, via de regra, se desdobram em violência e crime. Momento em que as mazelas da vida privada e os segredos de família penetram a esfera pública, viram escândalo, potencializando o circuito da fofoca, hoje eletrônico. Nesta convivência de um pessimismo, tradicional aos moralistas, com um traço moderno de observação psicológica, abre-se espaço para o jogo de permutações que atualiza, numa nova variante conforme a peça, um conjunto fechado de comportamentos obsessivos. Em geral, o ponto nodal dos dramas se localiza na figura do pai, foco da mancha maior, da falha decisiva que conduz aos desmandos das novas gerações. É nesta figura mesma que se localiza a infidelidade aos valores, a transgressão da norma, enfim o pecado que mina, do interior, sua missão que devia ser educativa, moralizante. Daí porque se concentra nela o lado patético dos desenlaces, quando, como pai corruptor ou marido fraco, a figura masculina fracassa de modo contundente.

A tônica é a mesma: no centro, o pai corrupto, o marido fraco, o chefe de família sem recursos para resistir a pressões externas, impotente diante dos tempos a que adere sem nenhum brilho, pois o seu papel é encarnar um declínio.” (Xavier, In: *Cult*, 2000, 60).

No universo rodrigueano, a endogamia de Freyre aparece transmutada em incesto, ou, pelo menos, em desejos incestuosos. A proliferação deste tipo de conduta vem demonstrar a fragilidade dos laços familiares e da cultura como um todo, frente aos desígnios da natureza. “Uma espécie de darwinismo doméstico que só se esgota com o extermínio” (ibid., id.). A sua visão acerca dos impulsos sexuais é construída sobre “contra-tabus”: incesto, adultério, virgindade, etc. Através da quebra da sintaxe sexual tradicional, Nelson transforma a “exceção” em “regra”. Assim:

“O que é socialmente transmitido como proibição aparece violado. Nesse sentido pensamos não somente que se poderia chamar de incesto mas também nas pessoas que por diferentes motivos são consideradas proibidas para relacionamento sexual: pessoas de raça diferente (ex.: Ismael, negro, Virgínia, branca, em *Anjo Negro*), pessoas de mesmo sexo (ex.: Serginho/ladrão boliviano, em *Toda Nudez Será Castigada*; Glorinha/Teresa, em *Álbum de Família*), pessoas de classes diferentes (ex.: Maria Cecília e seus violadores em *Bonitinha mas Ordínária*).

Toda essa aura de pudor e repressão vai se ligar diretamente às nossas tradições familiares (supervalorização da maternidade, virgindade, respeito ao pai, negação do adultério, etc.) e à origem mesma do incesto.” (Sussekind, 1981, 19-20).

Nesse ambiente de falsa normatividade social, as perversidades sexuais familiares revelam um *modus operandi* corrompido em seu próprio interior. Partindo daí, Nelson desconstrói a sacralidade do espaço doméstico, desenhando-

o como um ambiente repressor, sufocante e violento. A casa patriarcal, que era tida como sagrada e imune ao vício, passa a ser o cenário principal das crises.

Os hábitos “viciosos” da rua são incorporados ao ambiente familiar. Desse modo, Nelson opera uma ruptura no imaginário popular, convertendo arquétipos fixos em novos caracteres. Em sua obra, a moça de família pode (e deve) agir como prostituta. O cenário romântico já havia realizado o movimento inverso, com o mito da prostituta de bom coração. No caso de *Lucíola*, a protagonista não faz mais do que se enquadrar nos códigos morais para alcançar a regeneração. Em Nelson, a moça de família rompe com os códigos de conduta, passando a atuar na marginalidade no próprio cenário doméstico.

O que era interpretado como continuidade na obra de Freyre, surge como ruptura na de Nelson. Em seu ponto-de-vista, o processo de modernização inverte os valores, costumes e idéias que pautavam a vida social urbana. Não se trata de modificação, como observamos em Freyre, mas de inversão, no sentido literal da palavra.

A questão racial também será um elemento de divergência entre os autores. Enquanto Freyre acredita que o Brasil é um país muito próximo do ideal de “democracia racial”, devido, sobretudo, ao componente da miscigenação, Nelson, ao contrário, enxerga a postura de racismo como uma tônica em nossa sociedade, o que podemos perceber em diversas declarações a esse respeito. Vejamos uma delas, na qual ele cita o “equivoco” de Freyre:

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

Em vez de odiar o branco, o preto brasileiro é um ressentido contra o próprio preto. Lembro-me de que, certa vez, escrevi não sei onde: — ‘Abdias (do Nascimento) é o único negro do Brasil, o único’. O que se esconde ou, por outra, o que não se esconde por trás da minha blague é uma verdade desesperada. Zé do Patrocínio não amava a sua cor. Nem Rebouças, nem Filipe Camarão. Esses e outros, milhões de outros, gostariam de ser brancos de arminho. Só Abdias do Nascimento não se arrepende de ser retinto. Único preto consentido, exultante e saturado de ódio racial.

A ‘democracia racial’ que nós fingimos é a mais cínica, a mais cruel das mitificações. Quando andou por aqui, Jean-Paul Sartre fez cinco, seis ou dez conferências. E sempre que o gênio falava, era um sucesso tremendo. Gente em pé, sentada, pendurada, trepada etc. etc. Na última palestra, o filósofo perdeu a paciência. Vira-se para dois ou três brasileiros, que o lambiam com a vista, e perguntou — ‘E os negros? Onde estão os negros?’”

Perfeitamente justa a irritação do francês. Até então, nas suas conferências, só vira uma platéia loura, alvíssima, de olho azul, caras sardentas. Repetiu: — ‘E os negros?’. Um brasileiro cochichou, no ouvido de outro, a graça vil: — ‘Os negros estão por aí, assaltando algum chauffeur’. Mas ninguém teve o que explicar ao visitante. E Sartre voltou para a Europa sem saber onde é que se metem os negros do Brasil.

Era tão apaixonante, para mim, o nosso problema racial, que ‘Anjo Negro’ ia ser a minha primeira peça. Acabei fazendo ‘A Mulher sem Pecado’. Depois, viria ‘Vestido de Noiva’. Em seguida comecei ‘Anjo Negro’. À última hora decidi-me por um outro projeto dramático: — ‘Álbum de Família. E não adiei mais: — a seguinte foi a tragédia racial.’ (Rodrigues, 1993, 225-226).

Ismael, o protagonista da tragédia, é exatamente o protótipo do negro brasileiro descrito por Nelson: um indivíduo que nutre o mais profundo ódio pela própria etnia. Movido por seu ressentimento infinito, ele chega ao ponto de cegar a enteada Ana Maria, filha de Virgínia e Elias, visando ocultar sua condição de negro<sup>87</sup> e, desse modo, impor sua falsa paternidade. Não satisfeito com o ato de extrema crueldade, Ismael ainda contagia a menina com seu “vírus”, dando a menina uma criação totalmente voltada à conduta racista que ele próprio adota:

“ISMAEL (enchendo o palco com a sua voz grave e musical de negro): — Quando vi que era uma filha, e não um filho, eu disse: ‘Oh, graças, meu Deus! Graças!’ Queimei os olhos de Ana Maria, mas sem maldade — nenhuma! Você pensa que fui cruel, porém Deus, que é Deus, sabe que não. Sabe que fiz isso para que ela não soubesse nunca que eu sou negro. (num riso soluçante) E sabes o que eu disse a ela? desde menina?, que os outros homens — todos os outros — é que são negros, e que eu — compreendes? — eu sou branco, o único branco, (violento) eu e mais ninguém. (baixa a voz) Compreendes esse milagre? É milagre, não é? Eu branco e os outros, não! Ela é quase cega de nascença, mas odeia os negros como se tivesse noção de cor.” (id., 2004h, 134).

Apesar das divergências de opinião com Freyre, principalmente no que concerne à questão racial, Nelson reconhecia a importância da obra do sociólogo, e não poderia ser diferente, já que elegeu como tema preferencial de seu universo o sistema de valores da família patriarcal. Nesse sentido, as reflexões de Freyre serviram a Nelson como um interessante ponto de partida para o desenvolvimento dos dramas familiares que aborda em seus escritos.

<sup>87</sup> No decorrer da tragédia, observamos que Ismael estende esse desejo de ocultação até a si próprio. Por isso proíbe terminantemente a existência de espelhos em sua casa, o que lhe dá a garantia de que nunca verá a sua imagem refletida. Essa lógica é a mesma que predomina na decisão de assassinar seus filhos biológicos com Virgínia, tendo em vista que as crianças, por serem negras, desempenhariam papel semelhante ao de um espelho.

## 4.11

### Cultura de massa

Passamos agora a tratar das relações dialógicas entre a obra de Nelson e os fenômenos da cultura de massa, discussão que também se situa no campo das ciências sociais, visto que o termo (*cultura de massa*) foi cunhado pelos representantes da escola de Frankfurt, ocupando um espaço central nas obras de pensadores como Adorno e Horkheimer.

Produtos de um estágio mais avançado da Revolução Industrial européia, os fenômenos da cultura de massa começam a despontar nas primeiras décadas do século XIX como consequência direta da ascensão da burguesia como classe dominante na sociedade, tomando o lugar que antes pertencia aos aristocratas. Esse movimento de transição teve reflexos em todos os campos (político, econômico, social, religioso), inclusive o intelectual e artístico. Baseada em seus princípios de maximização dos lucros, a burguesia inaugura um mercado “cultural”, tirando a arte de seu espaço sacralizado e transformando-a em bem de consumo. Apesar da série de consequências negativas, tematizadas à exaustão pelos frankfurtianos, que essas mudanças acarretariam, há pelo menos um ponto positivo, que consiste na democratização das produções artísticas, que antes circulavam apenas entre os setores mais abastados da sociedade.

No século XIX, os romances folhetins seriados representam o melhor exemplo dessa mudança paradigmática no campo das artes. Apesar de muito criticados por grande parte da intelectualidade, devido à “baixa” qualidade artística, o formato seria aproveitado por escritores de renome como Balzac, Zola e Dostoiévski.

O apreço que Nelson demonstrava por estas narrativas “menores” já revela que ele não nutria pelos “produtos” da cultura massificada o desprezo aristocrático comum aos intelectuais e artistas de sua época, o que lhe permitiu realizar um interessante jogo intertextual com esse campo fenomenológico.

Tendo se posicionado quase sempre na contramão de sua época, Nelson foi o primeiro artista brasileiro a se pronunciar abertamente a favor do mau gosto: “A influência do mau gosto foi uma das coisas capitais na minha obra” (Rodrigues, 1981, 132). Através dessa postura, ele coloca em cheque os valores da alta cultura,

que até então eram hegemônicos entre os intelectuais, à medida que ditavam um padrão de gosto.

José Carvalho de Azevedo, em sua dissertação de mestrado, reflete sobre as relações entre a obra de Nelson e o fenômeno *Kitsch* que lhe serviu de constante inspiração na elaboração de seus escritos. Segundo o autor:

“Nelson, numa imagem deveras suburbana, diríamos, tratou de fazer o seu “puxadinho” literário, a sua “constituição-valise” por sobre os princípios da grande arte — onde contigüidade é diferente de hierarquia! Sendo assim, empilhamento, efeitismo, inadequação, detalhe inútil, redundância, meio-termo, falsa funcionalidade, que, aos olhos dos moralistas, não passavam de meras representações do mal, ou conotações repletas de negatividade, acabaram por ganhar uma dimensão amoral (inapreensível, sonsa e transparente) na pena rodrigueana. Poder-se-ia afirmar pois que Nelson Rodrigues toma-se um escritor tão mais contemporâneo na medida em que avança com os olhos voltados para trás, na medida em que mira o ponto de partida do fenômeno Kitsch, o século XIX, sob a inspiração dos ‘ideais’ românticos, como uma fonte inesgotável de influências. (...) Talvez por isso tropos, personagens, matérias, sensações, tão logo associados ao fenômeno Kitsch, adquiram uma funcionalidade incomum junto à sua obra, seja pela dosagem que beira à extravagância, seja pela intenção de fazer rimar o sério com o bufo. Assim, a escarradeira em flor que sobe por um caule fino que se abre em lírio, a bacia de louça com flores desenhadas em relevo e pétalas coloridas, a máscara de caveira, a cascata artificial, com filhote de jacaré, as cabeleiras à Buffalo Bill, o pires que é um ex-cinzeiro com um nome de cerveja gravado nas bordas, os rostos com a cor da orquídea e da gangrena, as olheiras artificiais de vilão de cinema mudo, as belezas masculinas comparáveis às dos havaianos de filme, o mau tempo do quinto ato do *Rigolletto*, o corrupto que se assemelha ao Nero de Cecil B. de Mille, os banheiros em mármore, com bicas de ouro, o colar de brotoejas, as brotoejas no pescoço, nas axilas, debaixo dos seios, no couro cabeludo, as cabecinhas semelhantes às dos anões de Velásquez, a santa de vitral, os títulos literários mais enfeitados que índio de carnaval, as bochechas de máscara de carnaval, o papel picado que cai como neve de Papai Noel, o automóvel bonito que se assemelha a um elefante de rajá, o chapéu que é uma paisagem de natureza-morta, com uvas, morangos, cerejas e pitombas, o pé de tinhorão plantado numa lata de banha, os dourados das colunas das igrejas, o novo deus que terá um sucesso de refrigerante, aparecem no limite da força de uso do Kitsch ou mesmo na condição de ultrapassá-lo.” (Carvalho, 2002, 15-17).

Esse jogo intertextual abarca os fenômenos da *Indústria Cultural*, desde seus primórdios até o estágio contemporâneo ao autor, em que as evoluções tecnológicas se tornaram aliadas de primeira mão dos produtores de bens culturais massificados. Desse modo, além do folhetim e do melodrama, representantes do século XIX, ganham espaço privilegiado nas páginas de Nelson segmentos como o cinema, a televisão e até mesmo a propaganda.

Como já abordamos, no decorrer do trabalho, as relações dialógicas entre a obra de Nelson e os fenômenos cultura de massa oitocentista, nos concentraremos

agora nos segmentos que surgiram e ganharam força no século XX, começando pelo cinema.

O universo cinematográfico está presente na obra de Nelson tanto pelo aspecto referencial quanto formal. Com relação ao último, devemos levar em conta o caráter cinematográfico, intrínseco, inserido na estruturação de suas peças e textos em prosa, que revelam uma grande analogia com a linguagem dos filmes, o que explica, de certo modo, as inúmeras adaptações de sua obra para o cinema. O escritor e amigo José Lino Grunewald, percebendo essa proximidade formal, escreveu um artigo sobre o tema, no qual afirma que um dos motivos principais que levaram Nelson a explorar essa relação de sinonímia com o processo cinematográfico foi “a necessidade (...) de romper com a linearidade lógica do emprego tradicional de espaço e de tempo e, assim, conferir maiores virtualidades de efeito ao drama.” (1992, 47).

Dentre as técnicas utilizadas, podemos perceber a do *fade-out*, que serve de ligação entre as cenas curtas que constrói, do *flashback* (a cena de Sabino no prostíbulo em *O casamento*), do *close-up* (a maximização dos seios de Engraçadinha no enterro de Dr. Arnaldo em *Asfalto Selvagem*) e das técnicas de iluminação (o jogo de luz e penumbra em *Anjo Negro*).

Grunewald cita uma das cenas de *O casamento*, na qual o personagem Xavier assassina a esposa como exemplo de “cinema prefigurado”. Nesta “tomada”, Nelson explora o detalhe cinematográfico do crime: Xavier atira “no meio do sorriso” da mulher. Em situação dramática semelhante, um dos maridos traídos de *A vida como ela é* abate a esposa com um tiro “no meio do decote”.

Passamos agora ao aspecto referencial, que também será uma constante nos escritos de Nelson. Em *Álbum de Família*, o protagonista Jonas é comparado a Bufallo Bill e o filho Nonô, em sua beleza cinematográfica, ao galã Lon Chaney Jr., tal como em *Os sete gatinhos* Bibelot será comparado a Victor Mature; em *O casamento* Antônio Carlos é descrito como um “havaiano de filme”; em *Boca de ouro*, as grã-finas percebem a semelhança do bicheiro com os personagens do neo-realismo italiano: “O Boca não é meio neo-realista? (...) O De Sicca ia adorar o Boca! (...) Você é meio neo-realista! É, sim. Boca, pode crer, é!” (Rodrigues, 2004c, 58). Nessa mesma obra, o personagem-título também é chamado de “Al Capone” e “Drácula de Madureira”. Já em *Viúva, porém honesta*, o nome do crítico Dorothy Dalton faz referência a uma atriz da época do cinema mudo.

Berta Waldman e Carlos Vogt afirmam que uma das principais matrizes de Nelson é o filme classe B norte-americano, o dramalhão de Hollywood. Segundo os autores:

“Nelson Rodrigues amalgama em seus folhetins várias cenas desse tipo de filmografia. Por exemplo, em *Um lugar ao sol*, o mocinho (Montgomery Clift) mata a namorada pobre (Shelley Winters) para ficar com a outra, rica e linda (Elizabeth Taylor). Sílvio, em *Asfalto Selvagem*, noivo de Letícia e amante de Engraçadinha, sua prima (no final sua irmã) sente raiva da última e fantasia: ‘se eu estivesse num lugar deserto ou passeando num barco com essa miserável eu a empurraria’. E já imaginava Engraçadinha tal como a noiva de *Um lugar ao sol*, debatendo-se nas águas de uma lagoa, engolindo água, e ele abrindo-lhe a cabeça com o remo, até afundá-la.” (Waldman & Vogt, 1985, 79).

Não é à toa que em uma das crônicas de *O remador de Ben-hur* ele faz uma defesa apaixonada de um exemplar típico do dramalhão hollywoodiano: o filme *Love Story*:

“O filme, na sua lenta progressão para a catástrofe, ensina-nos tanto. Ensina-nos que não se pode adiar um olhar, um sorriso, uma carícia. Nunca. Por que não dar um beijo, ou adia-lo, se nós *somos* perecíveis? É preciso que, olhando o ser amado, cada qual pense: — ‘Um de nós morrerá primeiro’. Portanto, não há amor se, ao mesmo tempo, falta o sentimento da morte. Amaremos melhor se pensarmos na morte. Os que não se lembram da morte têm a alma mais árida do que três desertos. Choramos em *Love story* porque um deles morre. Choramos mais ainda por nós. Sentimos, de repente, que todos, mais jovens, menos jovens, não sabem mais amar ou se esquecem de amar. Quando morre a menina e o rapaz chora a que morreu, sentimos de maneira mais funda e mais cruel a nossa impotência e a nossa frustração. Quantos, na platéia, teriam um morto amado, ou uma morta para eternamente chorar? Direi mais: que vivemos, nas duas horas, um momento de São Francisco de Assis. Cada qual foi, por um momento, São Francisco de Assis.” (Rodrigues, 2002, 230-231).

As referências ao universo televisivo também são muitas. Em seus textos, vez por outra, nos deparamos com alusões a tipos como o apresentador Chacrinha, o diretor-executivo Walter Clark e os comentaristas José Maria Scassa e João Saldanha. Estes últimos eram colegas do autor na resenha futebolística *Facit*, da TV Rio. Na Globo foi, durante algum tempo, o apresentador do quadro *A cabra vadia*, que fazia parte do programa *Noite de Gala*. Nelson soube aproveitar-se das peculiaridades de sua personalidade para transformar a si mesmo numa celebridade televisiva, aumentando ainda mais a sua popularidade entre a massa inculta.

O grande conhecimento que possuía acerca das linguagens do folhetim e do melodrama também lhe proporcionou a chance de escrever três telenovelas: *A morta sem espelho* (1963), *Sonho de Amor* (1964) e *O desconhecido*<sup>88</sup> (1964), todas produzidas e levadas ao ar pela TV Rio.

Com relação ao campo da propaganda e publicidade, observamos em suas páginas o que José Carvalho designou como “uma espécie de *merchandising* ‘gratuito’ e algo risível”, que se manifesta através das inúmeras referências a marcas de produtos conhecidos pelo grande público: *Coca-cola*, *Crush*, *Mesbla*, *Gillette*, *Band-aid*, *Gordini*, *Aero-Willys*, *Mercedes*, *Manchete*, *Brahma* e *Continental*, são alguns entre os muitos exemplos que poderíamos citar.

#### 4.12

##### Artaud

Ao mesmo tempo em que estabelece um jogo intertextual com os produtos da *Indústria Cultural*, Nelson também dialoga com algumas correntes de vanguarda artística, literária e dramaturgic, do século XX, que tem entre os seus expoentes mais ilustres nomes como Beckett<sup>89</sup>, Ionesco e Artaud. Acerca do último, podemos observar algumas semelhanças interessantes entre a sua proposta artística e a de Nelson. No manifesto *O teatro e a peste*, o autor francês lança as bases de seu projeto dramaturgic, colocando o elemento catártico como o centro de suas preocupações. Esse caminho guarda estreitas relações com o que foi seguido por Nelson, conforme ele próprio explicita em seu artigo *O teatro desagradável*.

Em o *Teatro e a peste*, Artaud parte da analogia visceral para erigir uma idéia de teatro como potência de contaminação catártica. O palco é o cenário da transmutação, onde o vírus se prolifera e contamina tanto o ator quanto a platéia. O ator, para Artaud, deve exercer a função do *shaman* em *metanóia*, repassando o

<sup>88</sup> Este trabalho foi mais um, dentre tantos, que sofreu problemas de censura. Tendo sido, a princípio, interdita pelos órgãos de censura do recém-instaurado regime militar, a novela só foi liberada, posteriormente, graças à intervenção do amigo Walter Clark.

<sup>89</sup> Embora aqui só aprofundemos as relações entre a obra de Nelson e a de Artaud, a comparação de algumas peças do autor, principalmente *Dorotéia*, com exemplares do “teatro do absurdo” de Beckett e Ionesco seria um caminho bastante interessante a ser explorado. Fica aos leitores a sugestão para futuros trabalhos.

transe à platéia. O ator exerce a função intermediária e ritualística entre dois mundos, um sacerdote que opera como veículo de desígnios superiores, representados pelos mitos primitivos.

O toque mágico do ator tem o poder de animar uma platéia de zumbis, acordando-a para a “vida real” presente nas forças do inconsciente coletivo da humanidade. Ao acessarem o *Manas*, uma referência ao transe dos índios mexicanos, ator e platéia deixam de ser indivíduos e se fundem, pela catarse, metamorfoseando-se em obra de arte viva. É a idéia do teatro alquímico, onde os elementos tornam-se unos através da fusão. Nesse processo dinâmico, o movimento de nascimento e morte, desvelamento e ocultação passam a se constituir numa ação única, que pode ser bem representada pelo símbolo oriental do *Yin/Yang*, onde cada parte da divisão possui a semente da outra, de modo que ambas fazem parte do mesmo movimento circular.

Para que o ator atinja este movimento de devir em seu desempenho, ele precisa renunciar a inúmeros conceitos internos, inclusive a própria individualidade, para transformar-se em algo novo. Partindo dessa perspectiva “artaudiana”, afirma Victor Hugo Pereira:

“O teatro deve igualar-se à vida, não à vida individual, a esse aspecto individual da vida em que triunfam as PERSONALIDADES, mas uma espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e onde o homem nada mais é do que um reflexo. Criar mitos, esse é o verdadeiro objetivo do teatro, traduzir a vida em seu aspecto universal, imenso, e extrair dessa vida imagens nas quais gostaríamos de nos reconhecer.” (Pereira, 1999, 26).

Foi baseado nessa concepção que o diretor e teórico polonês Jerzy Grotowski, um admirador confesso de Artaud, pregava o desnudamento do ator frente à platéia, rasgando a máscara cotidiana e realizando um “ato total”. Entretanto, este movimento de desnudamento também é de ocultação, já que o ator se oculta sob a forma desta nova entidade, cuja origem misteriosa representa o mistério do próprio rito teatral.

Através do desnudamento, caem as máscaras sociais e o verdadeiro “Ser” se revela. Esse rito de purificação exerce um papel terapêutico e, ao mesmo tempo, recriador. A destruição dos dogmas do teatro burguês deve preceder, “nietzscheanamente”, o processo de recriação. Neste, o homem deve submeter-se a uma “cirurgia” que opere uma mudança substancial em seu corpo, para que

possa estender essa mudança ao mundo que o rodeia. Trata-se, antes de tudo, de uma cirurgia ontológica:

“O teatro (...) é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa, após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro (...) é benfazeja, pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heróica e superior que, sem isso, nunca assumiriam.” (Artaud, 2006, 26).

O papel terapêutico do teatro só pode ser atingido pela crueldade. Não a crueldade entendida pelo prisma físico ou moral, mas sim relacionada à tragédia da existência e à miséria do corpo humano. Assim, Artaud propõe um teatro “cruel”, no sentido de que não poupa a platéia como o “teatro de vizinhas” burguês, um teatro menor que troca a vida pela imitação fria. O teatro burguês é confortável porque permite ao receptor uma posição de passividade *voyeurista*, próprio das vizinhas rodrigueanas. O teatro burguês é um “teatro morto” porque o espectador apenas observa um drama que não lhe diz respeito, estando essencialmente separado do que acontece em cena, assim como o ator, que se distancia “profissionalmente” do personagem vivido. No teatro proposto por Artaud, ator e espectador devem ter seus nervos triturados.

Desse modo, faz-se necessária a recusa do teatro como meio de divertimento, assim como do mimetismo, do psicologismo, da intriga, do repertório e até da linguagem verbal. O teatro não deve se sujeitar à encenação tradicional, visto que para atingir esse movimento de renovação da vida seria necessário invocar uma linguagem fundada, sobretudo, no corpo e na inspiração do momento.

O teatro verdadeiro é a doença e, ao mesmo tempo, a única cura possível para o homem, que se renova pela catarse. O teatro é peste, porque tal como a doença manifesta-se como uma entidade, com vontade própria e arbitrária, que deixa o homem contaminado à sua mercê, atirando-o no abismo onírico da possibilidade infinita:

“Como a peste, o teatro é, portanto, uma formidável convocação das forças que reconduzem o espírito, pelo exemplo, à origem de seus conflitos. A aterradora aparição do Mal que nos Mistérios de Elêusis se dava em sua forma pura, e era verdadeiramente revelada, corresponde ao tempo negro de certas tragédias antigas que todo teatro verdadeiro deverá reencontrar. Se o teatro é essencial como a peste, (...) é por ser a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito. Assim como a peste, ele é o tempo do mal, o triunfo das forças negras que uma força ainda mais profunda alimenta até a extinção. Há nele, como na peste, uma espécie de estranho sol, uma luz de intensidade anormal onde parece que o difícil e mesmo o impossível tomam-se de repente nosso elemento normal.” (ibid., 24).

O melhor que a performance teatral tem a oferecer à platéia é o mergulho no caos primordial, que resulta na comunhão com as forças da natureza e com o movimento do cosmos, a gênese da criação. Assim, “uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual e que, aliás, só poderá assumir todo o seu valor se permanecer virtual, impõe às coletividades reunidas uma atitude heróica e difícil.” (ibid., 22).

Artaud não pensa o teatro como espelho do mundo visível, e sim como reflexo de um mundo mágico e como forma de acesso a este mundo pré-platônico, localizado além das concepções metafísicas, onde não há a separação entre *Physis* (corpo) e *Logos* (espírito). Um mundo ritualístico, primário, onde o ritual não se separa da arte, a palavra não se separa da ação e o homem não se separa do mundo. Assim:

“Pode-se dizer agora que toda verdadeira liberdade é negra e se confunde infalivelmente com a liberdade do sexo, que também é negra, sem que se saiba muito bem por quê. Pois há muito tempo o Eros platônico, o sentido sexual, a liberdade de vida, desapareceu sob o revestimento escuro da *Libido*, que se identifica com tudo o que há de sujo, de abjeto, de infame no fato de viver, de se precipitar com um vigor natural e impuro, com uma força sempre renovada, na direção da vida.

É assim que todos os grandes Mitos são negros e é assim que não se pode imaginar fora de uma atmosfera de carnificina, tortura, de sangue vertido, todas as magníficas Fábulas que narram para as multidões a primeira divisão sexual e a primeira carnificina de espécies que surgem na criação.

O teatro, como a peste, é feito à imagem dessa carnificina, dessa essencial separação. Desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades, e se essas possibilidades e essas forças são negras a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida.

Não consideramos que a vida tal como ela é e tal como a fizeram para nós seja razão para exaltações. Parece que através da peste, e coletivamente, um gigantesco

abscesso, tanto moral quanto existencial, é vazado; e assim como a peste, o teatro existe para vaziar abscessos coletivamente.

Pode ser que o veneno do teatro lançado no corpo social o desagregue, como diz santo Agostinho, mas então ele o faz como uma peste, um flagelo vingador, uma epidemia salvadora na qual épocas crédulas pretenderam ver o dedo de Deus e que nada mais é do que a aplicação de uma lei da natureza onde todo gesto é compensado por outro gesto e toda ação por sua reação.

(...) E a questão que agora se coloca é saber se neste mundo em declínio, que está se suicidando sem perceber, haverá um núcleo de homens capazes de impor essa noção superior do teatro, que devolverá a todos nós o equivalente natural e mágico dos dogmas em que não acreditamos mais.” (ibid., 25-26).

As concepções que norteiam o pensamento de Artaud possuem estreita relação com a proposta do teatro desagradável rodrigueano. Num artigo de 1949, publicado no primeiro número da revista *Dyonisos*, Nelson expõe as bases de sua proposta, que serve, em parte, de resposta às críticas que vinha recebendo devido ao caráter “amoral” de suas peças. Vejamos um trecho do manifesto, onde o autor defende suas escolhas dramáticas:

“Peçam tudo, menos que eu renuncie às atrocidades habituais dos meus dramas. Considero legítimo unir elementos atrozos, fétidos, hediondos, ou o que seja numa composição estética. Qualquer um pode, tranqüilamente, extrair poesia de coisas aparentemente contra-indicadas. Isso é tão óbvio, que me envergonho de repeti-lo. E continuarei trabalhando com monstros. Digo monstros, no sentido de que superam ou violam a moral prática cotidiana. Quando escrevo para teatro, as coisas atrozos e não atrozos não me assustam. Escolho meus personagens com a maior calma e jamais os condeno. Quando se trata de operar dramaticamente, não vejo em que o bom seja melhor que o mau. Passo a sentir os tarados como seres maravilhosamente teatrais. E, no mesmo plano de validade dramática, os loucos varridos, os bêbedos, os criminosos de todos os matizes, os epiléticos, os santos, os futuros suicidas. A loucura daria imagens plásticas inesquecíveis, visões sombrias e deslumbrantes para uma transposição teatral!” (Rodrigues, In: *Dyonisos*, 1949, 13).

Em *A menina sem estrela*, Nelson atribui, como era de costume, uma razão biográfica, no caso a morte de Roberto, como justificativa à sua proposta de “crueldade” dramática:

“De repente eu descobri o teatro. Fui ver, com uns outros, um vaudeville. Durante três atos houve ali uma loucura de gargalhadas. Só um espectador não rira: — eu. Depois da morte de meu irmão, aprendera a quase não rir; meu próprio riso me feria e me envergonhava. E, no teatro, para não rir, comecei a pensar em Roberto e na nudez da autópsia. (...) No segundo ato eu já achava que ninguém deve rir no teatro. Liguei as duas coisas: — teatro e martírio, teatro e desespero. No terceiro, eu imaginei uma igreja. De repente o padre começa a engolir espadas, os coroinhas a plantar bananeiras, os santos a equilibrarem laranjas no nariz como focas amestradas. Ao sair do vaudeville eu levava comigo um projeto dramático

definitivo. Acabara de tocar no mistério profundíssimo do teatro. Eis a verdade súbita que eu descobri: a peça para rir, com esta determinação específica, é tão obscena e idiota como seria uma missa cômica.” (id., 1993, 95-96).

A analogia do espaço teatral com um templo religioso ressalta a concepção, também presente em Artaud, que confere um papel de ritual sacro à tragédia. Discorrendo sobre esse aspecto, ele afirma:

“(…) o teatro não é um lugar de recreio irresponsável. (...) É, antes, um pátio de expiação. Talvez fosse mais lógico que víssemos as peças, não sentados, mas atônitos e de joelhos. Pois o que ocorre no palco é o julgamento do nosso mundo, o nosso próprio julgamento, o julgamento do que pecamos e poderíamos ter pecado. Diante da verdadeira tragédia, o espectador crisma-se na cadeira, como um pobre, um miserando condenado.”

Nelson também critica a futilidade do teatro burguês<sup>90</sup>, que trata a platéia “a pires de leite”, terminando por infantilizá-la. Por outro lado, o teatro desagradável não tinha qualquer compromisso com os padrões de gosto e moralidade burgueses. Em vez de afagar o público, o teatro, sob a ótica o autor, deve “humilhar, (...) agredir (...) e ofender o povo, o espectador, para que se desenvolva nele uma série de competências, repercussões psicológicas, emocionais etc., que fique trabalhando, elaborando dentro do espectador um processo. Assim é o teatro. O teatro desagradável (...)” (id., 1979, 125).

A função dessa máquina trituradora de nervos é a de “curar” o público pela via do sofrimento catártico, que só pode ser atingido através do contato com a “face hedionda”, o lado perverso da natureza humana, uma vez que “a alegria não pertence ao teatro, nem o otimismo. (...) A alegria não dá nada, ou quase nada, seja na vida mesma, seja no teatro. Ela empobrece, amesquinha e aniquila o nosso horizonte interior. Ao passo que o desespero confere ao homem uma dimensão nova e decisiva.”.

---

<sup>90</sup> As críticas ao teatro burguês se estendem ao teatro politicamente engajado de Brecht, que se tornou referência entre os dramaturgos da década de 60, como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho e Augusto Boal, todos integrantes do grupo “Arena”. De acordo com Nelson: “Brecht inventou a ‘distância crítica’ entre o espectador e a peça. Era uma maneira de isolar a emoção. Não me parece que tenha sido bem-sucedido em tal experiência. O que se verifica, inversamente, é que ele faz toda sorte de concessões ao patético. Ao passo que eu, na minha infinita modéstia, queria anular qualquer distância. A platéia sofreria tanto quanto o personagem. A partir do momento em que a platéia deixa de existir como platéia — está realizado o mistério teatral.” (id., 1995b, 286).

O espectador burguês, representado pela figura da “senhora gorda devoradora de pipocas<sup>91</sup>”, é descrito por Nelson como um “dublê” de ser humano, devido a sua recusa em encarar a dimensão trágica da vida:

“Usamos, na Terra, um falso nome e uma falsa cara. Nem a cara, nem o nome têm nada a ver com a nossa identidade profunda. E, quase sempre, o homem nasce, vive e morre sem ter contemplado o seu rosto verdadeiro e sem ter jamais conhecido o seu nome eterno.” (id., 1997, 84-85).

“Um dos personagens de *Os sete gatinhos* afirma que nós usamos na terra uma cara que não é a nossa. Está aí, talvez, toda a chave da minha ‘divina comédia’. *Os sete gatinhos* projetarão no palco, com sua luz violenta e implacável, a verdadeira, a inconfessa fisionomia de todos nós e de cada um de nós. Quem quiser ver a sua própria cara, assista *Os sete gatinhos*.” (id., apud. Facina, 2004, 69).

Para Nelson, o verdadeiro teatro coloca o homem frente a frente com a “vida real”, que é diametralmente oposta à “vida falsificada” do cotidiano que o teatro burguês mimetiza:

“O que caracteriza uma peça trágica é justamente o poder de criar a vida e não imitá-la. Isso a que chamamos ‘vida’ é o que se representa no palco e não o que vivemos cá fora. Evidentemente excluo aqui as peças digestivas, o teatro só para rir, os dramas de salão. O personagem do palco é mil vezes mais real, mais denso e, numa palavra, ‘mais homem’ que cada um dos espectadores. Querem um exemplo? Vejam Moema ou D. Eduarda e as ponha ao lado de certas senhoras da platéia. Perceberemos então que a espectadora realmente não vive, apenas imita a vida. Finge que é mulher, finge que é criatura humana e continua fingindo até no leito conjugal. Nada conhece, nada sabe dos desesperos, das paixões, das agonias que poderiam alçar à plenitude de sua condição humana. Já Moema ou D. Eduarda não. Estão no palco com as olheiras de carvão, mas vivas. Têm a autenticidade, a gana, a garra, o delírio que nos faltam. E, súbito, sentimos, na platéia, o dilaceramento da nossa frustração total. O personagem vive a vida que devia ser a nossa, a vida que recusamos.” (ibid., 56).

---

<sup>91</sup> “(O) espectador é o mais comprometido, o mais impuro e, por outra, o menos inteligente dos seres.

Eu percebi isso, de repente, na estréia de *A mulher sem pecado*. Não foi um texto que me fez autor; nem a representação, nem o *décor*. Eu não era ainda autor no ensaio geral. Foi preciso que, de repente, o público invadisse o teatro. Lembro-me de uma senhora gorda, de chapéu, e que entrou — comendo pipocas. Naquele momento, eu descobri uma verdade jamais suspeitada: — o teatro é a menos criada das artes, a mais incriada das artes.

(...) E a senhora gorda, devoradora de pipocas, tinha um prodigioso valor simbólico. Afinal, eu escrevera para ela e pensando nela; e não só eu. Dos gregos a Shakespeare, de Ibsen a O’Neill, todos escrevem para a senhora gorda. Portanto, eu diria, ainda hoje, que ela é co-autora de cada texto dramático.

Um Shakespeare é apenas co-autor de si mesmo; o outro co-autor é cada sujeito da platéia.” (id., 1993, 146)

Partindo dessa perspectiva, passamos a compreender sua declaração, a princípio paradoxal, de que “a verdadeira apoteose é a vaia”. Nelson se orgulhava de seu poder em extrair reações de uma platéia domesticada e amorfa, mesmo sendo estas, na maioria das vezes, negativas. Em seu ponto-de-vista, as manifestações de repulsa por parte dos espectadores já representavam um passo em direção à cura catártica. O objetivo do ritual é exatamente o de transferir a *metanóia* do palco à platéia.

“A partir de *Álbum de família*, tornei-me um abominável autor. Por toda a parte só encontro ex-admiradores. Para a crítica, autor e obra estavam justapostos e eram ambos “casos de polícia”.

Depois, viriam *Anjo negro*, *Senhora dos afogados*, *Dorotéia* e *Perdoa-me por me traíres*. Esta última estreou no Teatro Municipal. Embora sendo o pior ator do mundo, representei, imaginem, eu representei. Era a maneira de unir minha sorte à de uma peça que me parecia polêmica. Muito bem. Os dois primeiros atos foram aplaudidos. Nos bastidores, imaginei: — ‘Sucesso’. Mas ao baixar o pano, no terceiro ato, o teatro veio abaixo. Explodiu uma vaia jamais concebida. Senhoras grã-finérrimas subiam nas cadeiras e assoviavam como apaches. Meu texto não tinha um mísero palavrão. Quem dizia os palavrões era a platéia. No camarote, o então vereador Wilson Leite Passos puxou um revólver. E, como um Tom Mix, queria, decerto, fuzilar o meu texto. Em suma: — eu, simples autor dramático, fui tratado como no filme de banguê-banguê se trata ladrão de cavalos. A platéia só faltou me enforcar num galho de árvore.

A princípio deu-me uma fúria. Sempre digo que a coragem é um momento, que a covardia é um momento. Tive, diante da vaia um momento de coragem. Naquele instante, teria descido para brigar fisicamente, com 1.500 bárbaros ululantes. Graças a Deus, todo o elenco pendurou-se no meu pescoço. Mas o que insisto em dizer é que estava isento, sim, imaculado de medo. Lembro-me uma senhora, trepada numa cadeira, a esganiçar-se: — ‘Tarado! Tarado!’.

E, então, comecei a ver tudo maravilhosamente claro. Ali, não se tratava de gostar ou não gostar. Quem não gosta simplesmente não gosta, vai para casa mais cedo, sai no primeiro intervalo. Mas se as damas subiam pelas paredes como lagartixas profissionais; se outras sapateavam como bailarinas espanholas; e se cavalheiros queriam invadir a cena aquilo tinha que ser algo de mais profundo, inexorável e vital. *Perdoa-me por me traíres* forçara na platéia um pavoroso fluxo de consciência. E eu posso dizer, sem nenhuma pose, que, para minha sensibilidade autoral, a verdadeira apoteose é a vaia. Dias depois, um repórter veio entrevistar-me: — ‘Você se considera realizado?’. Respondi-lhe: — ‘Sou um fracassado’. O repórter riu, porque todas as respostas sérias parecem engraçadíssimas. Tive que explicar-lhe que o único sujeito realizado é o Napoleão de hospício, que não terá nem Waterloo nem Santa Helena. Mas confesso que, ao ser vaiado em pleno Municipal, fui, por um momento fulminante e eterno, um dramaturgo realizado, da cabeça aos sapatos.” (id., 1995b, 286-8).

Desse modo, podemos fazer uma analogia do teatro “cruel”, defendido por Nelson e Artaud, com o tratamento contra as picadas de serpente: o antídoto para a cura está no próprio veneno produzido pelo animal. Como em Artaud, o teatro é

cura e, ao mesmo tempo, doença. Nas palavras do autor, sua intenção com o “teatro desagradável” era a de dar vida à “obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia”.

A grande semelhança entre as concepções de Nelson e Artaud reside no fato de que ambos acreditavam no poder do teatro para “vazar abscessos” sociais. No entanto, existe uma diferença, de ordem moral, nos objetivos que desejavam alcançar através da catarse. Essa diferença é bastante semelhante a que ocorre entre o posicionamento de Nelson e de Nietzsche, que já foi analisada anteriormente.

Artaud parte da perspectiva nietzscheana de que a solução para os males do homem moderno, domesticado pelo cientificismo e pelos valores judaico-cristãos, está no mergulho no abismo do caos primordial. A cura é o próprio mergulho, pois no abismo mítico o homem encontraria o verdadeiro antídoto para sua doença, retornando dessa jornada purificado pelo encontro com os valores “superiores” da vida, no caso os valores dionisíacos.

Nelson é nietzscheano apenas em parte, pois apesar de pregar o mesmo mergulho no abismo, ele não acredita que o homem possa encontrar no caos a cura para os males da modernidade. Ao contrário, ele enxerga o caos primordial como o grande mal a ser combatido, já que o homem moderno estaria, naturalmente e sem perceber, imerso nesse caos, num movimento de queda que sintetiza a sua grande tragédia vital. Em seu ponto-de-vista, a revelação do “mal”, potencializada em suas peças, deve servir ao público como um exemplo negativo, o qual se deve evitar a todo custo. Nesse sentido, a purificação viria a *posteriori*, através da negação do caos e do abraço nos valores cristãos, que são, justamente, um dos principais alvos de crítica tanto de Nietzsche como de Artaud. É exatamente por esse motivo que Nelson se auto-define como um autor moralista:

“Minhas peças têm um moralismo agressivo. Nos meus textos, o desejo é triste, a volúpia é trágica e o crime é o próprio inferno. O espectador vai para casa apavorado com todos os seus os seus pecados passados, presentes e futuros. Numa época em que a maioria se comporta sexualmente como vira-latas, eu transformo um simples beijo numa abjeção eterna.” (id., 1997, 109)

“Minhas peças são obras morais. Deviam ser adotadas na escola primária e nos seminários.” (ibid., id.).

Partindo dessa perspectiva, podemos afirmar o dionisismo de Nelson é semelhante ao dostoievskiano e não ao grego, uma vez que este prega a abolição da individualidade. Nelson e Dostoiévski são exclusivamente dionisíacos, no sentido de que suas obras são talhadas em êxtase e movimento. No entanto, em suas concepções, a imagem do indivíduo, da pessoa humana, se afirma com força absoluta no próprio seio desta corrente exaltada. O homem, em seu dinamismo e suas contradições, mantém a sua identidade até nas profundezas do caos, convicção que resulta na idéia do “homem indestrutível”. Ao percorrerem esse caminho, ambos se afastam do dionisismo grego, passando a abraçar um tipo particular de devir dionisíaco.

#### 4.13

##### Plagiador de si mesmo

O jogo intertextual na obra de Nelson termina, ou começa, na auto-referencialidade obsessiva, que o transforma, como já observamos no primeiro capítulo, num “plagiador de si mesmo”. Seus escritos são marcados pela repetição de frases, idéias, situações e personagens, que se entrelaçam uns aos outros sem cessar, salientando o caráter circular de sua obra. Segundo Ismail Xavier:

“São Glorinhas perversas a manipular primos (talvez irmãos) ou noivos de aluguel, são pequenos Noronhas ou Olegários a produzir o que parecem temer, ou destruir o que parecem preservar, minando a família por dentro. Burgueses insolentes como Werneck ou J. B. Albuquerque, a funcionar como pais corruptores para provar que a humanidade não presta (ou o Brasil é medíocre); ou homens ricos e cafonas, obsessivos como Herculano e Sabino, desastrosos na administração do próprio desejo. Malandros otários, do tipo de Leleco e Timbira, a enganar-se diante de sua medíocre performance. Mulheres cheias de vida a sucumbir na rede de retaliações mortais de uma família, como acontece com Geni e Judite; ou então, esposas às voltas com a moral, a se atormentar na culpa gerada em transgressões bem-sucedidas, como Solange, a dama do loteação, ou mesmo Zulmira quando flagrada de braço dado com Pimentel.” (Xavier, In: *Cult*, 2000, 57).

Esse processo atinge o seu ápice na peça *Anti-Nelson Rodrigues*, em que o autor, brincando com a própria imagem pública de pessimista, inverte, ironicamente, o destino trágico para o qual geralmente caminham suas tramas, brindando o leitor-espectador com um surpreendente final feliz. Nesse desfecho

inesperado, observamos o canalha Oswaldinho, protagonista da peça, se revelar, curiosamente, um falso canalha, um anti-canalha.

Em *Anti-Nelson*, a idéia de mundo às avessas, que pontua toda a obra do autor, é duplamente invertida, numa estratégia que resulta no diálogo bem-humorado do autor com suas próprias convicções. Assim, o anti-Nelson surge como a última faceta da *persona* rodrigueana, a que nega a si mesma, sem que isso signifique, necessariamente, um enfraquecimento da *persona* convencional. Ao contrário. Pode parecer paradoxal, mas é apenas através dessa auto-negação que Nelson pode se afirmar definitivamente como Nelson. Porque da mesma forma que inexitem santos ou canalhas absolutos, também não existe um Nelson Rodrigues absoluto, o que nos leva a concluir que na figura do “anti-Nelson” reside a síntese perfeita de sua mensagem artística. Aqueles que não a compreendem são os mesmos que não enxergam o óbvio. Para essa espécie de idiota da objetividade só nos resta a sugestão “carinhosa”: amarrem-se imediatamente num pé de mesa e passem a beber água, de gatinhas, numa cuia de queijo palmira.