

As diversas faces de Nelson Rodrigues

Lidia Argolo*

Resumo: Apesar de ter uma vasta obra literária, composta de contos, crônicas de costume, crônicas de esporte, memórias e romances, Nelson Rodrigues buscou uma posição no campo literário enquanto dramaturgo. Para conhecer um pouco da forma como o autor estimava a dramaturgia, o presente artigo retoma a sua obra literária, compreendendo as diferentes formas de comunicação que mantinha com os públicos específicos de cada uma das vertentes literárias a que se dedicou.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues, dramaturgia, reconhecimento

Abstract: Nelson Rodrigues produced a range of literary work, composed of short stories, chronicles usual, chronic sports, memoirs and novels, but sought a position in the literary field as a playwright. To understand how the author estimated the drama, this article takes up his literary work, examining the different forms of communication he had with the targeted audiences each strand of literature that is devoted.

Keywords: Nelson Rodrigues, dramaturgy, recognition

Introdução

Nelson Rodrigues é conhecido e reconhecido como dramaturgo. Entretanto, ao longo de sua trajetória, não escreveu apenas para o teatro. Graças a diversos fatores e motivações, que iam desde necessidades financeiras até a paixão por um time de futebol, sua obra é composta também por crônicas sobre o cotidiano, crônicas de futebol, contos e romances. Um breve olhar para essas produções, e para os discursos do autor acerca delas, sugere que ele valorizava de formas diferenciadas cada uma dessas vertentes. É perceptível que ele visava obter reconhecimento não como cronista, autor de contos ou romancista, mas que

* Possui mestrado em Sociologia pela Universidade de Brasília (2007) e bacharelado em Sociologia pela Universidade Federal da Bahia (2005)

desejava ser reconhecido como autor de teatro, como gênio criador que não fazia concessões ao gosto do público durante o processo de criação de seus textos dramáticos, embora as fizesse sem maiores pudores em outros tipos de literatura.

A auto-afirmação enquanto dramaturgo, apesar da dedicação a diversas vertentes literárias, sugere a adoção de um posicionamento do artista e uma tentativa de situar sua obra diante de outros agentes também envolvidos na produção da arte, mais especificamente à literatura, e na cultura no momento em que se dedicou à atividade autoral. Esse aspecto da valorização diferenciada de cada segmento da obra de Nelson Rodrigues por parte do próprio autor abre portas para uma perspectiva de compreensão de sua dramaturgia e leva a considerar a totalidade da obra do autor como primeiro passo da compreensão.

Assim, faz-se necessário considerar a ação de Nelson Rodrigues e a realização das peças tendo em conta as principais discussões, os princípios em voga e os valores envolvidos no fazer teatral em momentos chave para a dramaturgia do autor. Considerando esses elementos, parte-se de uma através da apresentação panorâmica da obra literária de Nelson Rodrigues, a fim de captar a valorização da dramaturgia rodrigueana pelo próprio autor enquanto um posicionamento visando o reconhecimento e a consagração desta vertente de sua obra. Através desse panorama, muitos princípios do que desejava ligar à sua imagem de autor se revelam, assim como se mostram aspectos que não desejava ver associados ao seu nome, necessitando assim de pseudônimos para que fossem publicados.

1.1 A vida imaginada nos romances e contos rodrigueanos

Nelson Rodrigues teve uma vasta produção literária marcadamente ficcional composta de romances e contos, além dos textos dramáticos. Grande parte dos romances escritos por Nelson Rodrigues é muito pouco lembrada, sobretudo os textos assinados com os pseudônimos Suzana Flag ou Myrna. Apesar de isso, essas histórias foram consumidas avidamente pelos leitores dos periódicos onde foram publicados entre 1944 e 1953.

O sucesso dos folhetins pode ser notado através de alguns números elencados por Ruy Castro (1993:186): o romance *Meu destino é pecar* (1944) dobrou sucessivamente a circulação de exemplares de *O Jornal* de três para seis mil exemplares, daí para doze mil, chegando a quase trinta mil no desfecho da trama. *Minha Vida*, publicado entre julho de 1946 e fevereiro de 1947 na revista mensal *A Cigarra*, aumentou a tiragem de oitenta mil no início do romance, para 105 mil exemplares no último capítulo, transformando a revista no mensário de maior circulação do Brasil no momento.

Nos romances que assinava como Suzana Flag ou Myrna, Nelson Rodrigues apresentava histórias de situações-limite, porém tal tragicidade não dizia respeito à humanidade de uma maneira geral como se vê nas peças do autor. Os destinos trágicos dos personagens, via de regra, pertenciam a mulheres.

Tratava-se de uma literatura escrita com um destino certo: um público feminino. A maneira como o autor via as mulheres em suas relações, e principalmente o ideal de mulher que alimentava¹, orientava o tom descompromissado com princípios estéticos dos folhetins assinados com pseudônimos, resultando em textos escritos para mulheres que deveriam ter como preocupação apenas ser ou não ser amadas.

Pode-se caracterizar, de maneira geral, os folhetins com a assinatura de Suzana Flag e de Myrna como obras que não traziam uma preocupação maior com os questionamentos acerca do homem² e nem apresentavam um compromisso com a afirmação de princípios artísticos – características que estavam presentes em diversas obras do autor. Se por um lado os folhetins eram obras desprezadas pelo autor como dignas de lhe conferir reconhecimento artístico e literário, por outro lado esses textos não foram incomodados pela censura ou cogitados pela crítica literária. Por esse motivo, são textos que puderam ser consumidos facilmente pelo público, mesmo sem contar com uma defesa do autor acerca de sua qualidade estética.

Os únicos romances assinados pelo autor foram *Asfalto selvagem* e *O casamento*. *Asfalto selvagem* foi publicado primeiro como folhetim, de agosto de 1959 a fevereiro de 1960 e, ainda em 1960, saiu em livro, dois volumes com os subtítulos “Engraçadinha – seus amores e seus pecados dos doze aos dezoito” e “Engraçadinha – depois dos trinta”.

Assim como ocorreu com os folhetins assinados por Suzana Flag, os capítulos de *Asfalto selvagem* foram publicados diariamente sem interferências da censura durante 6 meses, apesar de conter, como estimou Ruy Castro, “três defloramentos, uma mutilação genital, dois suicídios, uma curra, um assassinato, agressões lésbicas, dois exames ginecológicos, incontáveis adultérios e uma cena lindíssima de sexo debaixo de chuva torrencial – tudo isso num jornal diário, ao lado dos horóscopos e das receitas de pavê” (Castro, 1993: 300).

À estatística mencionada, acrescenta-se que *Asfalto Selvagem* traz em sua trama a transgressão da restrição ao incesto pela personagem título. Segundo Adriana Facina, o incesto na obra de Nelson Rodrigues constitui uma espécie de ponto culminante da desumanização, posto que na concepção que perpassa boa parte da produção do autor, a humanização se daria contra os instintos e a

-
- 1 Adriana Facina (2004: 269 - 285) ressaltou que, na obra de Nelson Rodrigues é exibido um ideal de mulher como um ser de natureza distinta da natureza do homem. De acordo com essa natureza específica, as mulheres seriam mais amorais e teriam menos culpa que os homens. A redenção destas seria a superação dos instintos mediante o amor, o que fica patente no consultório sentimental, no qual o autor como Myrna, respondia cartas das leitoras. Segundo Facina, as respostas de Nelson Rodrigues às leitoras sempre sugeriam a aceitação do amor mesmo que essa aceitação viesse de encontro ao amor próprio, sendo recomendável à mulher a aceitação de qualquer sacrifício em prol do amor.
 - 2 Facina reconhece no conjunto da obra de Nelson Rodrigues o que ela considera como uma certa antropologia, não no sentido moderno, mas enquanto uma visão sobre a natureza humana. Segundo essa visão, o homem seria um centauro, metade Deus e metade Satã. (Facina, 2004: 261)

realização do incesto constituiria a máxima forma de concessão aos instintos.

Asfalto selvagem apresenta a trajetória de Engraçadinha, personagem que aos 18 anos vivia no Espírito Santo e, após uma série de acontecimentos trágicos, se mudou para o Rio de Janeiro. A personagem, apresentada como um ser sensual e amoral “como um bichinho deavenca”, se apaixonou por Silvio, um irmão que foi criado como primo, fruto do amor de seu pai pela cunhada. A descoberta de que eram irmãos só aconteceu quando Engraçadinha já estava grávida do rapaz, que, por culpa, realizou uma mutilação genital. Diante dos acontecimentos, o remorso levou o pai de Engraçadinha ao suicídio e, a partir das especulações a respeito da causa da tragédia familiar, a cidade foi tomada pelo boato de que ele era amante da filha. Engraçadinha se casou com o noivo Zózimo e foi morar no Rio de Janeiro longe das lembranças do amor proibido.

Vinte anos depois, Engraçadinha aparece como uma mulher que se apegou a fé para controlar seus instintos sensuais. Então ela vive no bairro de Vaz do Lobo, na Zona Norte, com o filho que teve do irmão e quatro filhas que teve com Zózimo. A mãe de família protestante vive em vigília para evitar a repetição do incesto entre seus filhos Durval e Silene. A rotina familiar é quebrada quando o Doutor Odorico Quintela, promotor na época em que Engraçadinha deixou o Espírito Santo e agora juiz no Rio de Janeiro, cruza com Silene na rua e enxerga nela a Engraçadinha do passado. Esse personagem, movido por um desejo alimentado há vinte anos, consegue se aproximar da família de Engraçadinha como amigo para tentar consumir seu desejo.

Na narrativa do romance, Nelson Rodrigues mistura personagens fictícios e recria como personagens algumas figuras do mundo literário e jornalístico do Rio de Janeiro do período. São inúmeras as personalidades recriadas, mas têm destaque as representações do jornalista Amado Ribeiro, que aparece na ficção como o jornalista capaz de manipular fatos e pessoas para criar as notícias que solucionam um caso policial, do então *copydesk* do *Jornal do Brasil* José Carlos Tinhorão, que aparece como um sátiro que seduzia mulheres prometendo capas das revistas *Manchete* ou *O Cruzeiro* e do articulista político Hermano Alves, que na ficção assinava uma coluna no *Jornal do Brasil* na qual qualquer pessoa podia “plantar” notas contra terceiros.

Através desses personagens criados a partir de figuras de sua convivência, Nelson Rodrigues realizou algumas homenagens e também algumas críticas, mediante os discursos presentes nos diálogos³. Dessa maneira, em alguns

3 De acordo com Bakhtin (1998), há no romance uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente. O discurso estaria ligado com a vida num mundo de falas e línguas diferentes. Através dessa ligação com a dimensão social que supera os limites do contexto da própria produção literária, nota-se no romance um “plurilinguismo social” que se materializa nas figuras das pessoas que falam, ou então serve como fundo ao diálogo. Em meio a esse contexto de vozes, a distância entre o autor e a linguagem de sua obra pode apresentar graus variados. Ele pode utilizar a linguagem sem se entregar a ela e ao mesmo tempo a obriga a servir às suas intenções. Fica sugerida então a fluidez dos limites entre a fala do autor e a fala do outro – no caso, o outro com quem o autor dialoga dentro dos limites do texto.

momentos é possível notar que a fala do autor perpassa a fala do personagem Odorico Quintela nas suas observações críticas sobre Gustavo Corção ou na forma como o juiz Odorico se refere a Alceu Amoroso Lima – ambos desafetos de Nelson Rodrigues no período. Em um determinado momento, o doutor Odorico diz à Engraçadinha: “– O Tristão de Athayde. É um sábio católico. Sujeito de bem, ouviu? De bem! Pois o Tristão disse que se tirassem do homem a Vida Eterna – o homem cairia de quatro, imediatamente!” Mas logo o juiz fica em dúvida: “– Foi mesmo o Tristão que disse isso?”. Nesta passagem, Nelson utiliza uma das frases de sua autoria bastante utilizada nas crônicas inclusive para criticar a adesão do pensador católico Alceu Amoroso Lima ao movimento de esquerda, que segundo Nelson Rodrigues, não consideraria a imortalidade da alma. (Rodrigues, 2002b: 282)

Além das críticas e ironias mediante a voz do doutor Odorico, Nelson Rodrigues o utiliza para fazer de Otto Lara Rezende um personagem com uma presença quase obsessiva no romance. O próprio Otto aparece apenas duas vezes em conversas literárias, mas suas frases são uma espécie de presença constante que orienta as ações do juiz para conquistar Engraçadinha – quando ele não está pensando em comprar seu amor com uma geladeira. Em cada momento o Dr. Odorico se pergunta o que diria o Otto se o visse agindo de tal ou qual maneira, destacando a todo momento o brilhantismo que via em Otto – seu amigo pessoal⁴.

O tempo inteiro o autor se mostra dialogando com autores de seu tempo, tomando o Rio de Janeiro como uma cidade com uma constante e efervescente vida literária e cultural. Além da literatura e, em especial, das frases do Otto Lara Rezende, durante toda a segunda parte de *Asfalto Selvagem*, a cidade é tomada por uma obsessão pelo filme francês *Les Amants* de Louis Malle.

O filme opera uma verdadeira revolução nos padrões morais dos personagens de *Asfalto Selvagem*, se mostrando presente em todos os relacionamentos amorosos do romance. Há personagens que o assistem em segredo repetidas vezes, personagens que assistem para criticar, outros que assistem como inspiração para suas aventuras, mas a única que parece alheia a essa atmosfera permissiva instaurada pelo filme é Engraçadinha, que se recusa a assistir ou a permitir que seu marido leve para casa tal influência perniciosa.

Entretanto, a personagem que cataliza os desejos de grande parte dos personagens femininos e masculinos que a circundam, a certa altura se deixa levar pelos seus próprios desejos com um desconhecido que a fez lembrar-se de seu irmão Silvio. Com esse amante, inclusive ela que não havia assistido ao filme, sugere que reproduzam uma cena e chega a se permitir viver alguns momentos de luxúria, mas logo recobra o fervor religioso que a conservou durante vinte anos como a séria mãe de família.

Apesar de Nelson Rodrigues não haver se dedicado a promover *Asfalto*

⁴ As frases do Otto Lara Rezende voltam a ser tema de uma ficção de Nelson Rodrigues em *Bonitinha, mas ordinária*. Na peça, pode-se notar mais claramente como na homenagem ao amigo, Nelson Rodrigues deixa implícita a ironia dirigida aos literatos e intelectuais brasileiros, elemento que ficará mais claro na análise da peça mencionada.

selvagem em suas crônicas assim como fazia com as obras com as quais visava receber um reconhecimento literário, quando o romance foi lançado em livro, recebeu um considerável reconhecimento. Ruy Castro menciona que as orelhas do primeiro volume traziam as opiniões elogiosas de Manuel Bandeira, Menotti del Picchia, José Lins do Rego, Gilberto Freyre, Walmir Ayala, Henrique Pongetti e Sábato Magaldi (Castro, 1993: 308).

Entre os romances de Nelson Rodrigues há um caso à parte: *O casamento*. Esse livro também foi assinado pelo autor e o único a respeito do qual ele se manifestou assumindo a autoria e a defesa. Segundo Ruy Castro, no início de 1966, quando planejava criar a Editora Nova Fronteira, Carlos Lacerda pediu que Nelson Rodrigues escrevesse um romance. Nelson escreveu *O casamento* que na verdade foi publicado pela Editora Eldorado. De acordo com Castro, *O casamento* vendeu oito mil exemplares nas primeiras duas semanas de setembro de 1966. No mês seguinte, o Ministro da Justiça Carlos Medeiros Silva baixou uma portaria proibindo a circulação do livro. O texto da portaria apontava que a “torpeza das cenas descritas e linguagem indecorosa em que está vazado, atenta contra a organização da família”. Dessa forma, determinou-se a interdição e a apreensão do livro nas livrarias em todo o país (Castro, 1993: 349- 350).

Segundo o biógrafo, agentes do DOPS foram para as livrarias de Rio, São Paulo, Brasília, Curitiba e Porto Alegre para apreender “*O casamento*”, mas muito pouco pôde ser feito, pois as duas primeiras edições, de três mil e cinco mil exemplares, já estavam esgotadas. A editora Eldorado rodaria a terceira edição, mas, com a proibição, as máquinas pararam (Castro, 1993: 351).

Diante da interdição do romance, Nelson Rodrigues recorreu à justiça e reagiu com uma crônica que é um dos seus textos mais agressivos - senão o mais. Alguns trechos dessa defesa feérica publicada na coluna de esportes “à sombra das chuteiras imortais” em *O Globo* dão uma dimensão mais clara de como esse romance constituía para ele um caso à parte na sua produção como romancista:

“O texto do Ministério, é, acima de tudo, burríssimo. Diz que o livro é contra a instituição do casamento. É falso. Podia sê-lo, e daí? Qualquer um pode discutir o matrimônio, o celibato, o adultério, a castidade, a viuvez.(...) Vejam bem: - eu me dou o direito de ser conta quaisquer usos, costumes, instituições, idéias, cultos. Penso como quero e não admito, nem aceito, que me ponham limites nos meus pontos de vista. (...) Dirá o leitor que há palavrões no meu livro. Mas serei o primeiro autor a usar palavrões? (...) invoco o testemunho do próprio Ministro que me acusa e me ofende. Duvido muito que, ao ler essa crônica, S. Ex.^a não a condene com três ou quatro expressões, dessas que fizeram a glória de Bocage. Não o dos sonetos, mas o das anedotas. Amigos, sou pior do que são Tomé. Nem vendo acredito. Diante de mim está o fato. Posso apalpá-lo, posso farejá-lo. E não acredito, ainda assim. Por que se

acreditasse, a partir deste momento, eu teria vergonha de ser brasileiro: e direi mais: - deixaria de ser brasileiro. (Rodrigues, 1992: 257 – 259).

O casamento, como a argumentação do próprio Nelson na crônica acima sugere, não se trata de um romance fácil de digerir como os de Suzana Flag, nos quais apenas importava se as personagens eram ou não amadas. É um texto que apresenta idéias coerentes com o ideal artístico que norteava o teatro desagradável do autor: a tentativa de explorar um tema até as últimas consequências sem fazer concessões que amenizassem o tratamento do assunto.

O romance apresenta as vinte e quatro horas que antecedem um casamento, um dia atravessado por uma tensão sob a qual se revelam as chagas de todos os integrantes da família que permaneciam escondidas. As chagas reveladas dizem respeito à face hedionda que, na concepção do autor, é parte de todo ser humano. Esse teria uma face linda e uma face hedionda e, somente ao reconhecer essa dupla condição, teria redenção. Somente superando o ideal de santidade caracterizado pelo ideal “homem de bem” e reconhecendo as próprias chagas o homem escaparia da degradação representada por manter a satisfação dos instintos em segredo (Rodrigues, 2004a).

Sabino, o pai da noiva, é um homem sóbrio, bem sucedido nos negócios e que tinha como maior preocupação ser visto como um “homem de bem”. Porém, essa imagem que ele se preocupava em passar para a sociedade, sobretudo ao reprovar qualquer exposição de desejos sexuais em outras pessoas, escondia atos e desejos que, se descobertos, arruinariam suas reputação: principalmente os fatos de que ele havia deflorado uma afiada epilética em plena crise quando ela tinha 13 anos e de que era apaixonado pela filha Glorinha, a noiva.

Não apenas Sabino tem segredos. A sua esposa, o médico, o padre, as filhas, enfim, todos os personagens que o cercam têm guardam mistérios e desejos. Os segredos de Sabino ficariam escondidos para sempre, mas na véspera do casamento, diversas revelações começaram surgir, inclusive que sua mulher havia tentado beijar a filha na boca. Essa atmosfera tensa vai tomando conta dele, que, tranquilizado pela afirmação do Monsenhor de que todos escondem suas vidas sexuais, caso contrário ninguém cumprimentaria ninguém, chega ao ponto de acreditar que a filha também o amava e que poderiam viver esse amor. A descoberta de que todos têm desejos reprováveis o autorizam a revelar seu amor que é rejeitado pela filha.

Mesmo com todos os escândalos, agressões, revelações e decepções, o casamento é a única certeza no romance - já é indissolúvel desde a véspera. Assim, Sabino cumpre sua sentença de aparente “homem de bem” e entrega a noiva no altar. Febril, de vez em quando dizia a um e a outro: “- O importante é o casamento!”. Porém, após a cerimônia, se apresenta na delegacia e assume a autoria de um crime que não havia cometido: o assassinato de sua secretária com quem viveu um ligeiro caso amoroso e que passou a ver como única mulher que o amou verdadeiramente. Na delegacia, confessando o assassinato, foi feliz. Em abril de 1967, o Tribunal Federal de Recursos deu ganho de causa ao mandato de segurança impetrado por Nelson Rodrigues e o romance foi liberado.

Em 1951, Samuel Wainer, dono do jornal *A última hora*, propôs que Nelson escrevesse uma coluna diária baseada em fatos reais da atualidade, da área da polícia ou do comportamento. Essa foi a idéia inicial de “A vida como ela é...”. Na prática, Nelson apresentava contos sem nenhum compromisso em relatar fatos reais da atualidade tal como havia sugerido Samuel Wainer. Os contos, em sua maioria, se ambientavam no subúrbio do Rio de Janeiro e traziam retratos das relações humanas nesse ambiente, mesclando traços de humor e ironia com a tragicidade dos temas e dos desfechos narrados.

Segundo a descrição do autor, *A vida como ela é...* era sempre a história de uma adúltera, uma mulher que não conseguiu resistir aos imperativos afetivos e se entregou a uma paixão proibida, despertando a ira de todos que a cercavam. Na verdade os contos não se resumiam apenas à história de uma adúltera. Em uma ambientação carioca com os lugares e tipos urbanos, nos contos estavam sempre presentes também os canalhas, as vizinhas patuscas, as grã-finhas, as viúvas honestas, as prostitutas vocacionais e todo um elenco de figuras forjado no imaginário de Nelson Rodrigues ao longo de toda a sua vida. Além do adultério, estavam presentes também os temas de incesto, morte, suicídios e perversão.

Segundo Ruy Castro, *A vida como ela é...* se tornou um grande sucesso notado pelo aumento da circulação do jornal *A Última Hora* no período em que foi lançada (CASTRO:1993, 237). Esse fato se confirma pela longevidade dos contos, que foram publicados diariamente por dez anos. Segundo Facina, o sucesso dos contos serviu para oficializar uma imagem pública de tarado e criar a de autor carioca. (Facina, 2004:64).

Para além da consolidação de uma imagem de “tarado”, que, aliás, não figura nas páginas críticas de autores como Paschoal Carlos Magno, Sérgio Milliet, Álvaro Lins e Alceu Amoroso Lima, visitadas ao longo da pesquisa em torno das peças de Nelson Rodrigues, a produção de *A vida como ela é...* de modo constante por um longo período, desenvolvendo pequenas histórias sobre relações amorosas, familiares ou de vizinhança com uma linguagem semelhante à cotidiana do Rio de Janeiro, penetrou nos textos de teatro a partir de 1953 com a criação de *A falecida*. A força dos contos e a sua repercussão estiveram ligados a transformações no teatro do autor de forma definitiva, com traços de humor, com a contextualização das peças na cidade do Rio de Janeiro e com a já mencionada atualização da linguagem como traços que chegaram para ficar nas peças pós 1951, classificadas em sua maioria como “Tragédias cariocas”.

1.2 Entre tragédias, partidas e polêmicas: fato, ficção e reflexão nas crônicas rodrigueanas

Entre novembro de 1955 e maio de 1959, Nelson Rodrigues foi o redator principal da revista semanal *Manchete Esportiva*. Além de realizar reportagens, o autor assinava uma coluna na qual tematizava acontecimentos marcantes nos esportes. Das 163 crônicas publicadas na coluna, 159 tratam sobre o futebol. Segundo Ruy Castro (1993) a criação da revista *Manchete Esportiva* foi uma idéia de Mário Filho realizada por Adolpho Bloch. Apesar da curta duração, a revista legou um valioso material para a compreensão da percepção de Nelson Rodrigues, do

modo como ele pensava a sua posição de autor e as possibilidades que a sua produção literária e jornalística tinha junto aos leitores.

Ainda não é o momento de perguntar acerca da recepção de fato dos textos de autoria de Nelson Rodrigues. É suficiente pensar essa recepção pressuposta pelo autor na forma como as crônicas de esporte eram construídas, o tipo de comunicação que o autor imaginava ao escrevê-los. Sendo mais pontual: trata-se de retomar as crônicas de esporte de Nelson Rodrigues entendidas como textos escritos pelo torcedor do Fluminense, jornalista e autor de teatro, brasileiro frustrado com o resultado da copa de 1950 e mais incomodado ainda com o resultado dessa derrota nas estimas e destino do povo brasileiro. Em resumo, nota-se que nesses textos escreve um jornalista/literato preocupado não apenas em informar, mas também em fazer literatura e provocar transformações na realidade a partir da notícia.

Pode-se falar em dois momentos da coluna de Nelson Rodrigues em *Manchete Esportiva*. No primeiro momento, que compreende as crônicas publicadas entre 26/11/1955 e 20/07/1957, Nelson Rodrigues se propõe a explicar o que considerava inexplicável em termos objetivos⁵: os resultados das partidas. Para isso ele não mobiliza apenas os aspectos técnicos e táticos, mas reconhece na abordagem da transcendência a possibilidade de expor os fatos das partidas sem desmobilizar a dimensão afetiva que uma suposta descrição objetiva deixaria à margem.

Trazendo a transcendência que ele qualifica como o “sobrenatural” para o arsenal de explicações plausíveis, Nelson Rodrigues flexibiliza a fronteira entre notícia e ficção, deixando claro que ele fala a um leitor que não busca necessariamente da notícia: o torcedor que provavelmente já sabe o resultado da partida. Ao invés de informar, ele estetizava os fatos e comunicava pela sensibilidade.

O objeto das crônicas já sugeria o tom mais afetivo do que pretensamente objetivo de construir as imagens do que acontecia em campo. Como argumenta Corbin, uma partida de futebol oferece ao torcedor a possibilidade de ter uma experiência que “excede os limites da apreensão perceptiva, a qual só pode ser parcial e determinada por práticas de espaço específicas” (Corbin: 1998, 107). Nesse sentido, pode-se supor que a experiência das crônicas oferecia ao leitor um encontro com a intensidade de afetos que havia vivido no estádio.

Nas crônicas quase nunca eram expostos e comentados os esquemas táticos usados pelos times nas partidas, nem a importância destes no resultado final. À

5 Em diversos momentos em sua obra Nelson Rodrigues fez questão de expor claramente sua descrença na possibilidade de expor os fatos de maneira isenta, questionando a veracidade das notícias objetivas. Nas crônicas de esporte ele confirma essa noção que fica clara na crônica *O Passarinho*, quando narra que um repórter foi cobrir um incêndio e ao chegar no local se deparou com o incêndio já controlado. Diante da perda do furo de reportagem, o repórter inventou um passarinho que morreu cantando e esse fato lírico fez com que o jornal vendesse como água no dia seguinte. Ele assume claramente que considerava justo fazer uso desse inevitável “retoque” que a imaginação opera nos fatos ao retomá-los na escrita. (Rodrigues, 2007a, 63)

percepção do desempenho dos times, Nelson Rodrigues acrescentava a sua formulação a respeito de outros elementos que, pela presença ou ausência, determinariam os destinos das partidas. Assim ele combinava a sua percepção da realidade com o imaginário na construção de ligeiras ficções sobre as partidas. Essas ficções eram oferecidas não a quem quisesse saber informações precisas, mas a quem estivesse passível de se deixar afetar e experimentar as imagens criadas pelo autor.

Não se pretende negar que as imagens apresentadas por Nelson Rodrigues nas crônicas envolviam a seleção de aspectos ou características da partida tomada como tema do dia. Mas esses elementos selecionados tanto podiam ser algo como a atuação dos times, a participação do técnico, da torcida, do árbitro, quanto podiam se tratar de algo mais abstrato como o ânimo dos envolvidos no jogo, a disposição de um time ou torcida, o humor do técnico, a camisa do time ou até mesmo o vento que soprasse no momento de um chute a gol⁶.

Com esse tipo de formulação que trazia à cena aspectos que ultrapassavam os limites factuais, Nelson Rodrigues conferia imaginativamente uma transcendência a acontecimentos ou objetos que eram elevados à condição de elementos determinantes dos resultados dos jogos. Esses fatos eram reformulados de maneira tal, que se mostravam nas páginas da revista como repletos de significado, como se garantissem às explicações do autor para os resultados dos jogos uma aura de irrefutabilidade.

Um forte apelo estético e estilístico era apresentado ao leitor das crônicas, transcendendo os limites do futebol, como na crônica "O escrete". Nela Nelson Rodrigues escolheu a seleção brasileira que embarcaria para a Suécia na semana seguinte para os jogos da Copa Mundial e, selecionando traços do comportamento do brasileiro, elaborou imaginativamente uma concepção do modo como o brasileiro se comportava e reagia diante dos estrangeiros para provocar uma reação ao afirmar uma impossibilidade de vitória da seleção. Segundo Nelson Rodrigues, o comportamento do brasileiro em relação ao estrangeiro seria limitado por um sentimento de inferioridade: o "complexo de vira-latas". O "complexo de vira-latas" na sua formulação consistiria na "a inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo. Isto em todos os setores e, sobretudo, no futebol" (Rodrigues: 2007a, 386).

Essa espécie de conceito-imagem era mobilizada como explicação das derrotas passadas e alerta para possíveis novas derrotas. Com essa construção explicativa, provocativa e ao mesmo tempo ficcional de Nelson Rodrigues, pode-se ter contato com idéias suas a respeito da postura do brasileiro, assim como da sua idéia a respeito da seleção brasileira que ainda não havia vencido uma Copa Mundial:

Em Wembley, por que perdemos? Porque, diante do quadro inglês, louro e sardento, a equipe brasileira ganiu de humildade. Jamais foi tão evidente e, eu diria

6 Em algumas crônicas Nelson atribui ao vento sobrenatural apelidado pelos torcedores do Fluminense de Leiteria a defesa de um gol que o goleiro não seria capaz de impedir.

mesmo, espetacular o nosso vira-latismo. Na já citada vergonha de 50, éramos superiores aos adversários. Além disso, levávamos a vantagem do empate. Pois bem: — e perdemos da maneira mais abjeta. Por um motivo muito simples: — porque Obdulio nos tratou a pontapés, como se vira-latas fôssemos. (Rodrigues: 2007a, 386)

Esse tipo de construção da crônica “O escrete” traz implícita a sugestão de que para resultados diferentes, seria preciso mudanças mais profundas do que a técnica ou tática adotadas pelos jogadores em campo. Ele sugeria que elementos como a mídia impressa ou a torcida seriam fatores importantes para estimular ou não um time. Dessa forma ele ofereceu uma provocação para que fossem repensadas a auto-estima e a postura dos repórteres, da seleção e da sociedade brasileira. Isso fica claro na forma como encerra a crônica: “...o problema do escrete não é mais de futebol, nem de técnica, nem de tática. Absolutamente. É um problema de fé em si mesmo. O brasileiro precisa se convencer de que não é um vira-latas e que tem futebol para dar e vender, lá na Suécia”(Rodrigues: 2007a, 387).

No segundo momento a coluna ganha um ar mais teatral, mais assumidamente literário. É quando Adolpho Bloch sugere que para cada edição Nelson escolha o seu “personagem da semana” e lhe dedique crônica da vez. A evolução da coluna inspira Nelson a estetizar cada vez mais os acontecimentos e as figuras envolvidas nesses acontecimentos. Ao combinar os elementos para falar do personagem da semana, Nelson Rodrigues combina noções de dramaturgia com a atuação do personagem escolhido, construindo pequenas ficções nas quais os personagens parecem cumprir um destino inexorável ao realizar o fato pelo qual se destacou na semana. Esse tipo de construção textual afina as crônicas de esporte com a predileção dramática de Nelson Rodrigues pelo gênero da tragédia. Ao justificar a transformação na coluna ele escreve:

“Adolpho Bloch sugere que eu escolha 'o meu personagem' de cada semana. É uma boa idéia e que tem a considerável vantagem de unir futebol e teatro. Para os bobos não existe nenhuma relação entre uma coisa e outra. Ilusão. Existe sim. O futebol vive dos seus instantes dramáticos e um jogo só adquire grandeza quando oferece uma teatralidade autêntica. Pode ser uma pelada. Mas se há dramatismo, ela cresce, desmedidamente. (...) Se acontece assim com os jogos, também com os jogadores. O que interessa à imaginação popular é o jogador-personagem, ou seja, aquele que apresenta uma nítida condição dramática” (Rodrigues: 2007a, 261).

Para se ter uma idéia mais clara dessas ligeiras tragédias ambientadas em

campo que Nelson Rodrigues criava a cada semana, a crônica de número 159, intitulada “Caixa Econômica”, oferece as condições ideais. Na ocasião foi escolhido como personagem o bandeirinha que ficou conhecido pelo apelido inusitado de Caixa Econômica. O que fez Nelson Rodrigues selecionar esse personagem e o eleger herói da partida foi o fato de que, em um jogo entre o Flamengo e o Fluminense (partida ocorrida em 23/04/1959 placar 2X0 para o Flamengo), antes de o jogador Henrique marcar o primeiro gol do Flamengo, a bola bateu no bandeirinha e voltou para o campo. Na descrição de Nelson Rodrigues o fato ganha outra dimensão:

“Ao começar e até o encerramento da primeira etapa o “Caixa Econômica” ainda permanecia ignorado, ainda permanecia inédito, E, súbito, na etapa final, surgiu a sua oportunidade napoleônica. Imagino que tenha ocorrido com o nosso herói uma crise de saturação. Cansou-se de ser um fósforo apagado dentro do jogo. Achou talvez abusivo que o campo fosse um espaço privativo dos jogadores e do juiz. E fez o que nenhum outro bandeirinha, jamais, teve o disprante de fazer: entrou no campo e pôs-se a passear no gramado com uma soberana naturalidade. E, de repente, acontece o inconcebível: uma tabelinha de um jogador rubro-negro com o “Caixa Econômica”. Dizem que a bola bateu, simplesmente bateu, no fabuloso bandeirinha. Amigos, sejamos mais líricos e menos objetivos. Vamos admitir que o “Caixa Econômica” deu um passe, que caiu como uma luva, ou melhor, como uma meia no pé do Henrique.(...) O que desintegrou o meu time não foi bem o gol, mas a intervenção sobrenatural do “Caixa Econômica”. (Rodrigues: 2007a, 517)

A dramatização do episódio na construção de uma pequena e irônica tragédia começa quando Nelson apresenta o personagem da semana. Ele inicia atribuindo uma significação ao modo como o bandeirinha era apelidado, afirmando que o destino napoleônico de Napoleão estava relacionado ao nome, assim como uma pessoa chamada pelo incomum apelido de “Caixa Econômica” não poderia ter um destino comum. Esse herói fez aquilo que nenhum outro bandeirinha havia feito, entrou em campo e fez tabela com o jogador que marcou o primeiro gol do Flamengo. Na descrição de Nelson Rodrigues, o fato de que o time do Flamengo dominou o jogo não foi determinante no resultado. Na trágica partida com a participação do “Caixa Econômica”, o elemento sobrenatural se colocou em campo e, diante dessa presença sobrenatural, os jogadores do Fluminense se renderam e reconheceram que não haveria outro destino que não a derrota.

Pode-se selecionar outra crônica para dar uma dimensão do descompromisso de Nelson Rodrigues em noticiar fatos ao escolher e dramatizar o

personagem da semana. Na crônica intitulada “A cusparada”, ao invés de escolher um dos 22 jogadores, o juiz ou o bandeirinha, Nelson Rodrigues optou tematizar acerca de um personagem que “não pertencia à triste condição humana”. O personagem da semana foi uma cusparada que o jogador Dida do Flamengo deu na bola antes que o jogador Omar, do Canto do Rio batesse o pênalti. Alguns trechos da crônica dão o tom de sua explicação:

“Faltando quatro ou cinco minutos para acabar a batalha, ocorre contra o Flamengo o pênalti que, para muitos, foi de compensação. (...) Foi então que Dida teve uma lembrança maléfica e mesmo diabólica. Estava a bola na marca fatídica. Dida aproxima-se, ajoelha-se, baixa o rosto e vai fazer o que nem todos, na afobação, percebem. Para muitos, ele estaria rezando o couro. Mas eis, na verdade, o que acontecia: Dida estava cuspiendo na bola. Apenas isso e nada mais. Objetará alguém que este é um detalhe anti-higiênico, antiestético, que não devia ser inserido numa crônica. (...) Quem sabe se a cusparada não decidiu tudo? Só sei que lá ficou a saliva, pousada na bola. O que aconteceu depois todos sabem: — Osmar bate a penalidade de uma maneira que envergonharia uma cambaxirra. (...) E ninguém desconfiou que o fator decisivo do triunfo fora, talvez, a cusparada metafísica de Dida, que ungiu a bola e a desviou, na hora H. (Rodrigues: 2007a, 295)

Segundo Ugo Giorgetti (1999), a irracionalidade que dá aos jogos imprevisibilidade em relação aos resultados é exatamente o que pode proporcionar encanto naqueles que os assistem. Para ele, “desde apagar a luz do estádio até o vento desviar uma bola e, portanto, influir no resultado de uma partida, até um grande craque perder a cabeça e ser expulso” (Giorgetti, 1999:19).

Nelson Rodrigues lançava mão justamente dessa dimensão capaz de encantar no momento de selecionar aspectos das partidas sobre as quais ele precisa escrever como se nota na afirmação: “Antes de mais nada, o futebol é paixão. Depois, e só depois, é que vem a técnica e a tática (...). Em todos os clássicos e em todas as peladas, há um toque do sobrenatural” (Rodrigues; Filho, 1987:132). A seleção e exposição apenas dos aspectos da tática e da técnica vistos no gramado não produziriam o efeito estético que uma crônica com traços assumidamente literários visa produzir.

Na elaboração do texto, o inesperado, o imprevisível e o inusitado comparecem combinados a outros aspectos da partida, privilegiados como destaques para o tipo de construção que desejava criar. Combinando esses elementos, que Nelson Rodrigues mencionava como a “presença sobrenatural em campo”, à atuação de algum personagem de destaque na partida, estavam os traços de humor, inseridos pela via da ironia utilizada na hora de descrever os acontecimentos. Na construção desses heróis, destaca Carlos Vogt, “de repente, das

esferas arquetípicas dos mitos eternos, caímos na realidade e despencamos no consagrado *brasilian way of life*, quer dizer, no popular jeitinho brasileiro” (Vogt; Waldman, 1985: 44-45).

Em 1967, Nelson Rodrigues ainda apresentava o *Personagem da semana* na coluna “À sombra das chuteiras imortais”. A coluna sobreviveu à revista *Manchete Esportiva* e foi levada para *O Globo*. Newton Rodrigues o convidou para assinar uma coluna diária no jornal *Correio da Manhã*. Mas ele não precisaria deixar de apresentar o personagem do esporte da semana, pois a coluna no *Correio da Manhã* consistiria em uma apresentação das memórias de Nelson Rodrigues. Assim, entre fevereiro e maio de 1967 ele escreveu diariamente memórias, somando um total de 80 textos que depois foram publicadas pela editora do jornal com o título “A menina sem estrela”.

Nesse espaço, o autor apresentava fatos selecionados de sua trajetória, elaborando narrativas que ofereciam uma espécie de ordenamento biográfico. Nesse ordenamento, além de expor visões acerca do presente em contraposição com os tempos de sua infância e concepções sobre o homem, Nelson Rodrigues exibiu alguns contornos da forma como ele desejava ser visto como autor de teatro.

Na elaboração das memórias, ele teve a oportunidade de selecionar experiências, combinar lembranças com aspectos imaginados ou exagerados e, com tudo isso, apresentar formulações que sugerem a gestação de sua teatralidade a partir de experiências diversas ao longo de sua trajetória. Nesses textos, a infância no subúrbio carioca é caracterizada como o manancial das inspirações primeiras para o teatro, como se o cotidiano da família e da vizinhança tivesse legado inspirações definitivas com os episódios de amor, traições e mortes trágicas.

Nelson se descreveu enquanto a criança que recebia moedas dos amantes para entregar recados a mulheres casadas, o menino que se espantava ao saber de pactos de morte feitos por casais apaixonados e que sempre estava presente nas resoluções inusitadas das pequenas e constantes tragédias familiares do bairro. Na exposição das memórias, carregava de significados os episódios que descrevia, se dedicando a expor aqueles que caracterizavam os seus “espantos”. Dessa forma era classificada a adúltera, o suicida, o canalha e outras figuras que estavam na galeria fixa de suas personagens de teatro, como se esses tipos fossem marcas da infância na sua imaginação. Era comum que ele relacionasse essas lembranças às inspirações literárias:

Lembro-me de uma tarde que passei, mais uma vez, pela porta da bem-amada. (...) Passo por lá e, na esquina, vejo o joalheiro. Chama: - 'Vem cá, menino, vem cá'. Estou diante dele, esperando. O outro tira do bolso uma moeda grande de quatrocentos réis. Começa: - 'Quer ganhar isso aqui?'. E diz o resto: - 'Vai naquela casa, ali, está vendo? Aquela. Dá isso à moça. Diz que fui eu que mandei'.” (Rodrigues, 2002a: 267)

Na mesma crônica ele narra que um amigo reclama do fato de algumas de suas lembranças parecerem com contos de *A vida como ela é...*. Ele justifica: “Eis a

verdade: todos os sonhos da carne e da alma estão em *A vida como ela é...*" (Rodrigues, 2002a: 267).

O assassinato de Roberto Rodrigues, irmão de Nelson, é um dos temas mais presentes nas memórias. O episódio é lembrado em dez das oitenta memórias e tem importância na construção de uma imagem de dramaturgo que traz espontaneamente em si as disposições dramáticas. Isso porque ele aponta o assassinato do irmão como fonte de sua inclinação para o gênero da tragédia, como se depois do episódio não houvesse outro caminho para o seu teatro. Essa sugestão de Nelson Rodrigues foi bem acolhida a ponto de ser considerada como essencial para a compreensão do teatro de Nelson Rodrigues pelo biógrafo Ruy Castro, que afirmou: "Ninguém conseguirá penetrar no teatro de Nelson Rodrigues sem entender a tragédia provocada pela morte de Roberto" (Castro, 1993: 94).

Nelson Rodrigues, ao mesmo tempo em que relacionava o assassinato de Roberto Rodrigues aos destinos de sua família, colocava o episódio como marca que determinou o seu teatro, que determinou a sua inclinação para criar peças trágicas. Nelson expunha nas memórias inclusive opiniões de outros, se isentando em alguns momentos de relacionar a morte de seu irmão ao seu teatro, como se esse fato fosse reconhecido por outras pessoas como ele expõe no trecho:

"Um dia, Lúcio Cardoso me disse: - 'O assassinato de seu irmão Roberto está naquela cena assim, assim, de *Vestido de Noiva*'. Era verdade. (...) O que tocou Lúcio Cardoso foi uma cena, ainda no primeiro ato, cena de uma mulher matando um homem. E, segundo o romancista, eu estaria fazendo, ali, uma imitação da vida. Era Roberto que morria outra vez, assassinado outra vez. E confesso: - o meu teatro não seria como é se eu não tivesse sofrido na carne e na alma, se não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato de Roberto". (Rodrigues, 2002a: 84)

A experiência das redações de jornal tem um lugar especial nas memórias apresentadas por Nelson. Aos 13 anos ele começou a escrever no jornal de seu pai, *Crítica*. Nas memórias, ele dá destaque ao tempo em que escreveu na página policial, enfatizando o interesse que as histórias de morte motivadas pelo elemento passional lhe despertavam nesse período. O jornal de seu pai foi fechado durante a revolução de 1930 e as condições financeiras da família Rodrigues mudaram bruscamente. Acerca desse momento, Nelson enfatizou os resultados do desemprego e da fome nas suas estimas.

Após quatro anos de dificuldades financeiras, Nelson Rodrigues contraiu tuberculose. Em 1934 ainda não havia o tratamento com a estreptomicina para a doença e os tratamentos eram longos e muitas vezes ineficazes. Nelson Rodrigues foi se tratar no Sanatório Popular de Campos de Jordão, conhecido como Sanatorinho. Ao expor as memórias do período, Nelson Rodrigues deu destaque à dimensão amorosa de homens desenganados, que se viam privados de amor, esperando a morte longe de seus familiares. Ele carregava nas tintas ao mencionar

as experiências durante a internação: “... e ia aprender, em Campos de Jordão, que não há doença mais erótica do que a tuberculose” (Rodrigues, 2002a: 194).

Inúmeras histórias de internos do Sanatorinho são arroladas nas memórias, narrativas expostas como fontes de inspirações para as futuras produções literárias e dramáticas do autor. Nessas histórias, os tuberculosos foram descritos como homens preocupados em ser ou não ser traídos pelas esposas que permaneceram em casa, homens ressentidos com as suas companheiras após a constatação de que iriam morrer sozinhos.

Conforme mencionado, muitas memórias foram destinadas a expor das fontes de inspiração para as criações literárias. Dentre as produções literárias mencionadas nas memórias, merece destaque a atenção que o autor dedicou para tratar de seu teatro: vinte e uma das oitenta memórias. Em parte dos textos ele situou personagens de suas experiências na infância e adolescência em cenas de suas peças, assim como situou fatos e experiências como o assassinato de seu irmão Roberto ou a internação no Sanatório Popular enquanto presentes nas construções de suas tragédias.

Em outra parte dos textos, Nelson Rodrigues traçou as linhas gerais de sua dramaturgia, expondo para o público leitor uma narrativa acerca da experiência de realização das primeiras incursões dramáticas. Nesse espaço, Nelson Rodrigues construiu uma narrativa que se inicia com a idéia de escrever um texto para teatro, passando pelas negociações para que os primeiros originais fossem levados aos palcos, bem como pelas negociações com críticos consagrados em prol de recomendações de seus textos, até o momento em que se transformou em autor maldito: quando seu teatro ficou longe dos palcos graças à censura.

A princípio pode-se dizer que a leitura das memórias em que Nelson Rodrigues tematizou sua trajetória no teatro sugere duas imagens contraditórias: a imagem de um autor cuja inserção no teatro foi um processo, um fluxo pelo qual foi se deixando levar e a imagem de um autor que colocava em prática um projeto dramático nas linhas de seus originais, sem fazer concessões e sem abrir mão de seus princípios artísticos e estéticos.

A primeira imagem, de um autor que foi se deixando levar pelo fluxo, ganha forma nas crônicas em que Nelson Rodrigues apontou a iniciação a partir da idéia de escrever para o teatro após ver uma fila de pagantes para assistir a uma revista. Conforme essas memórias, ele tentou escrever um *vaudeville* visando o retorno financeiro, mas o resultado foi uma peça que fracassou na bilheteria e agradou aos intelectuais que ansiavam pela adesão do teatro brasileiro ao modernismo. A partir de então, segundo as memórias, ele se viu envolvido em uma trama de relações em que visava se colocar como um autor afinado espontaneamente com os princípios estéticos advogados por esses intelectuais. Envolvido nessa trama, ele escreveria se importando apenas com o reconhecimento de um público específico de iniciados em princípios estéticos legados pelo modernismo, sem se importar com a aprovação e adesão do grande público.

Nelson Rodrigues apresentou, por outro lado, uma imagem de autor com um projeto de dramaturgia de contornos bem definidos que precedia e determinava a criação de suas peças. Estas seriam orientadas visando à adesão apenas do público de iniciados nos mesmos princípios artísticos que ele

compartilhava. De acordo com essa imagem, ele pressupunha como o público reagiria diante da falta de compreensão de peças difíceis, de forma que apenas os intelectuais aprovassem suas peças. Nesse sentido, mais tarde houve a constatação de que a admiração dos intelectuais afins estava orientando as suas obras, o que determinou a sua tentativa de rompimento com os mesmos para que pudesse realizar nos originais apenas seu ímpeto de criar.

Entretanto, uma leitura mais atenta das memórias permite notar que não se tratavam de duas imagens propriamente incompatíveis. Nas memórias em que mencionou a adesão dos intelectuais a obras escritas quase por acaso, Nelson Rodrigues que já era um autor consagrado no campo da produção teatral, lançava mão da ironia para narrar a sua busca pelo elogio, deixando subjacente na postura agradecida pela adesão, uma discreta crítica aos intelectuais que elogiavam sugerindo encaminhamentos para obras integrantes de um projeto dramaturgico com propósitos definidos. Esse traço irônico subjacente nas memórias aparentemente agradecidas pela consagração das peças no meio intelectual fica patente nos trechos da crônica que se situa nos interstícios entre a postura agradecida e a postura ácida:

“Nas minhas atuais crônicas de futebol, digo que certos jogadores são carregados na bandeja, e de maçã na boca, como um leitão assado. Essa metáfora também me cabia nos tempos de *Vestido de noiva*. Por vezes, me sentia carregado numa prodigiosa bandeja. Todas as noites, antes do sono, baixava em mim uma obsessão linda: - ‘Hollywood vai me descobrir’. (...) Mas não conseguia fazer a minha segunda peça. Comecei e recomecei umas cinqüenta vezes. E não escrevia sem pensar em meus admiradores. Eis o que me perguntava: - ‘O que dirá o Álvaro Lins? E o Manuel Bandeira? E o Pompeu? O César Borba? E o Drummond? Um belo dia descobri que todos os citados, e mais outros, e outros, seriam mê co-autores fatais. Eu era um território ocupado pelos bandeiras, álvaros, pompeus, borbos, prudentes. Cada admiração me comprometia ao infinito.” (Rodrigues, 2002a: 214)

Ou ainda no trecho:

“... Foi isso, pouco mais ou menos, que fiz depois da apoteose de *Vestido de noiva*. O furioso Álbum de família foi, sim uma tentativa de solidão, de ruptura, de aniquilamento. (...) Eu queria e não queria agredir o bom gosto literário. Queria para sobreviver como poeta dramático; e não queria, porque ainda estava ferido pela nostalgia de *Vestido de noiva*. (...) Assim comecei a destruir os meus admiradores. Foi uma carnificina literária. Mas não me degradei, eis a verdade, não me

degradei. (Rodrigues, 2002a: 215).

Mais tarde, quando o cenário político e cultural no Brasil se transformava significativamente, as crônicas de Nelson Rodrigues ganharam um novo tom. Em face das mudanças em processo na sociedade brasileira ao longo das décadas de 1960 e 1970, quando artistas e intelectuais se mobilizaram e se posicionaram politicamente configurando o que Adriana Facina (2004) aponta como uma espécie de *establishment* de esquerda, as crônicas de Nelson Rodrigues passaram a ser publicadas como memórias em O Globo. Assumindo uma posição antagônica a esse *establishment* de esquerda, Nelson Rodrigues fez das crônicas no período o veículo de considerações polêmicas e combativas nos debates acerca de temas como arte, moral e política.

Para compreender a importância dos debates no plano da produção cultural, Facina recua até meados da década de 1950, momento do surgimento de um movimento mais geral em busca de retratar a realidade social. Nesse sentido, nota-se o empenho de artistas e intelectuais em diagnosticar e denunciar os problemas sociais do Brasil e em valorizar o que entendiam por uma representação mais autêntica da cultura nacional. Esse foi o momento de fundação do Teatro de Arena, em 1953, pelo diretor José Renato, e da inauguração do Cinema Novo em 1955 com o lançamento do filme *Rio quarenta graus* de Nelson Pereira dos Santos.

Segundo Facina, o teatro foi a arte na qual o engajamento político se apresentou de forma mais flagrante. Pode-se destacar, nesse processo, a atuação do Teatro de Arena que criou um Seminário Permanente de Dramaturgia em 1958, no qual era estimulada a criação de um repertório de autores nacionais que valorizasse os temas presentes na sociedade brasileira.

A partir de 1960, a combinação da postura nacionalista com a radicalização política no teatro se acentuou, tendo como destaque a criação e atuação do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. O teatro do CPC atuava no sentido de atingir e conscientizar politicamente um público maior do que os teatros tradicionais, através da encenação de pequenas peças que tematizavam questões conjunturais nas portas de fábricas, comícios, favelas, manifestações de rua, etc. (Michalski, 1985: 15).

No Teatro de Arena despontaram autores como Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Benedito Ruy Barbosa. Na década de 1960, Oduvaldo Viana Filho se tornou o nome mais expressivo do CPC da UNE. Advogando em prol do uso da arte como instrumento de intervenção política, Vianinha se inscreveu no debate acerca da arte engajada ou não e se tornou um alvo obsessivo das confissões de Nelson Rodrigues quando o assunto era a arte engajada X arte como expressão de um gênio criador. Entre 1964 e 1968, período que compreende do golpe militar até o Ato Institucional nº 5, a atuação dos artistas encontrou um terreno bastante fértil no que diz respeito a situar a arte como instrumento de conscientização política da sociedade.

A ação de artistas, que a princípio se orientavam no sentido de provocar na sociedade uma conscientização em relação à realidade e aos problemas brasileiros, após o golpe de 1964 e a instauração da ditadura dos militares, ganhou contornos

de uma movimentação de resistência política e contestação da ditadura. Nota-se a influência de pensadores como Gramsci e Marcuse nesses grupos, como descreve Zuenir Ventura:

“E havia duas tendências nítidas que se refletiam também no movimento cultural. Havia o grupo do Partidão do qual faziam parte o Gullar e muitas outras pessoas, mas sobretudo o Gullar, que eram os chamados reformistas. Estes em suma eram os que preferiam Gramsci a Marcuse; claro que tudo isso de acordo com uma leitura um tanto enviesada desses autores, uma leitura muito particular daquele tempo. (Ventura, 1999:132)

Além da influência política dos pensadores acima mencionados, a influência de Brecht no fazer teatral desses artistas é marcante. De acordo com Facina, nos anos 60 houve uma “descoberta” do dramaturgo alemão que passou a ser conhecido por um público amplo devido às inúmeras montagens de suas peças a partir de 1958. (Facina, 2004:221). Esse sucesso de Brecht no Brasil, segundo Bader, esteve relacionado à sua capacidade de corresponder à politização do teatro brasileiro e à capacidade dos grupos teatrais de adaptá-lo à realidade brasileira no contexto da resistência ao regime militar. (Bader, 1987:17)

É justamente contra essa influência que Nelson Rodrigues se posiciona nas confissões em que polemiza com os intelectuais que faziam resistência ao regime militar. Ou, mais precisamente, Nelson Rodrigues se posicionava contra uma espécie de idéia que ele formulou a respeito das propostas de Brecht. A partir desse posicionamento, Nelson Rodrigues traçava mais algumas linhas de seu teatro, ressaltando que ao contrário da “distância crítica” de Brecht, o seu teatro queria anular qualquer distância entre platéia e palco, ou seja, visava à realização na medida em que o público vivesse a experiência do que se encenava no palco. (Facina, 2004: 221).

Na medida em que os posicionamentos políticos são trazidos para o centro do debate, Nelson Rodrigues enquanto dramaturgo passa de uma postura de negação do teatro para rir a uma postura contra o teatro engajado. Nesse sentido, a crítica a Brecht é o gancho para explicitar sua concepção sobre teatro e sobre a relação entre arte e sociedade. Nesta concepção, é mantida a valorização da liberdade do artista em relação ao público, sobretudo no que diz respeito à possibilidade de criar sem atender a padrões de gosto estabelecidos ou a necessidades de criar para educar a população. É o momento em que já havia transformado sua dramaturgia e não era tão central a adesão ao teatro sério, tendo em vista que o humor estava bastante presente nas peças criadas após 1953, mas lhe importava a possibilidade de criar sem precisar revelar uma adesão política nos palcos.

Segundo Facina, na década de 1960, os artistas que pretendiam fazer um teatro engajado tinham como preocupação principal a platéia. A essa preocupação, Nelson criticava ironicamente como se pode notar nas polêmicas com Vianinha.

Ele explicitava uma discussão a respeito da verdadeira função da arte como algo criado para a comunidade ou arte como expressão do gênio criador. Nesse sentido, ele desqualificava artistas e intelectuais engajados elogiando Gilberto Freyre e Guimarães Rosa por não fazerem concessões na sua prática intelectual ou literária. Embora assumisse essa posição, Nelson Rodrigues não negava a importância da atividade intelectual e artística como importantes na formação e conhecimento da sociedade, mas para ele essa formação e essa espécie de avanço cultural seriam consequência da realização de obras artísticas com qualidade estética.

Na confissão de 28/05/1968, se referindo ao grupo Opinião, Nelson Rodrigues disparou:

“Há um grupo teatral chamado Opinião. Vocês o conhecem e já provaram o talento de seus artistas. (...) Eis o que eu queria dizer: - considero Opinião um nome impróprio e, repito, um nome alienado. Com as técnicas modernas de promoção, o homem cada vez pensa menos. É o jornal, é a televisão, é o jornal, é o rádio, é o anúncio, é o partido que pensa por nós. Nós “achamos” o que os outros “acham”. A “opinião” deixou de ser um ato pessoal, uma posição solitária, um gesto de orgulho e desafio. Há sujeitos que nascem, envelhecem e morrem sem ter jamais ousado um raciocínio próprio. Há toda uma massa de frases feitas, de sentimentos feitos, de ódios feitos. (Rodrigues: 2003, 270)

Ainda tematizando o engajamento, outro celeiro de polêmicas no qual Nelson Rodrigues se colocou através das confissões diz respeito à igreja progressista, ou à adesão de um segmento da igreja católica a valores, ideais e práticas de esquerda. A respeito desse tema, Nelson mostrava mais claramente seu anti-esquerdismo através da forma obsessiva com que o abordava. Nesse momento, dois personagens se tornam constantes: Alceu Amoroso Lima e D. Hélder Câmara.

Nelson Rodrigues se uniu a Gustavo Corção nos ataques às transformações da igreja católica que a aproximassem do esquerdismo, atacando a adesão da “igreja pra frente” ao esquerdismo e a complacência católica em relação aos novos padrões sexuais. Além disso, ele apontava as concessões dos católicos como uma política de auto-promoção, que se personificava na figura que ele teceu de D. Hélder, o padre que fazia da fome do nordeste seu gancho promocional.

Através das críticas à esquerda católica, nota-se como Nelson Rodrigues se mostrava avesso aos padrões morais em ascensão na década de 1960. Dessa forma, considerava que muitos dos males de seu tempo eram devidos à ascensão do “poder jovem”, fenômeno caracterizado pelo autor como a expressão do absurdo e da decadência do mundo contemporâneo, ou simplesmente como a expressão do anti-Brasil (Rodrigues, 2007b, 385).

Em certa medida a crítica de Nelson Rodrigues ao poder jovem englobava a crítica aos intelectuais e artistas de esquerda e aos padres de passeata – para ele

todos esses alvos faziam parte de um movimento único de inversão de valores. Para Facina (2004), o ano de 1968 foi particularmente importante nos debates acerca da juventude, pois em quase todos os eventos político-culturais havia a presença da marca geracional. No caso do Brasil, a autora destaca o crescimento dos movimentos estudantis de massa e das grandes passeatas contra a ditadura militar, que reuniam diversos segmentos da sociedade como artistas, intelectuais, católicos progressistas, estudantes etc.

A mais importante foi a Passeata dos Cem Mil, que ocorreu no Rio de Janeiro em 26 de julho de 1968 e ganhou as linhas das crônicas de Nelson Rodrigues de maneira quase obsessiva. Para ele as passeatas eram a expressão de uma sociedade alienada, uma movimentação das elites contra os verdadeiros interesses nacionais. Contra as mobilizações de massa, Nelson Rodrigues exibia o argumento da valorização do indivíduo, apontando tais movimentos enquanto avessos à liberdade de pensamento. Através de ironias destacava que “gostaria de ter um mínimo de vocação associativa. Gostaria de ser ninguém, ou, por outra, ser apenas GRUPO, CLASSE, REUNIÃO ASSEMBLÉIA, DISCURSO!”. (Rodrigues, 2007b: 317).

Especificamente em relação à Passeata dos Cem Mil, as afirmações de Nelson desqualificavam a militância, ressaltando um caráter anti-brasileiro que se manifestava na coletividade em questão. Para tanto ele enfatizava a presença das classes abastadas na mobilização e a ausência do que seria o real povo brasileiro:

“Cada qual levava no bolso a sua ideologia, que era a mesma em todos os bolsos. Na época, escrevi que não se encontrava, entre os Cem Mil, ou cinquenta, ou até 25, nenhum preto. (...) E outra observação que me deu o que pensar: - os Cem Mil tinham uma saúde dentária de anúncio de dentifrício. (...) O fato é que, no dia seguinte, falando com o meu amigo Guilherme da Silveira Filho, fazia eu um escândalo amargo: - 'Nem um preto, Silveirinha! Nem um desdentado! Nem um favelado! Nem um torcedor do Flamengo! Nem um assaltante de chofer!'. Por fim, arranquei das minhas entranhas este gemido final: - 'E o povo? Onde está o povo?'. O povo era uma ausência total”. (Rodrigues, 2002b: 28).

Através das confissões, o que se revela é uma nostalgia das hierarquias e de uma ideologia individualista por parte do autor ou que o leva inclusive a assumir a pecha de reacionário, exibindo desde o princípio a marca irônica nessa afirmação do próprio reacionarismo. A auto-declaração se exhibe em uma confissão de 24/08/1971, quando descreve o momento em que foi apresentado a uma comunista em uma reunião de grã-finos: “A dona da casa faz a apresentação: - 'Aqui, Nelson Rodrigues, O maior reacionário do país' (Rodrigues, 2002b: 209). E continua com a descrição de como foi tratado pelos convidados: como um ser exótico.

Sua postura polêmica, porém, atinge o ponto máximo quando as confissões tomam a forma de “entrevistas imaginárias”. Afirmando que nada seria mais falso

ou cínico do que as entrevistas verdadeiras, Nelson Rodrigues defendia que “a ‘entrevista imaginária’, pelo fato de ser imaginária e irresponsável, não mente jamais. E o leitor fica sabendo tudo o que o entrevistado pensa, sente e não diz, nem a muque”. (Rodrigues, 2002b: 343).

A partir desse momento, Nelson passou a assumir a característica expressamente ficcional, antes presente apenas em alguns exageros e suposições apresentados nas crônicas. D. Hélder Câmara como representante da esquerda católica, Vladimir Palmeira como representante do movimento estudantil, Cacilda Becker como representante da “classe teatral” são alguns dos “entrevistados” por Nelson Rodrigues à meia noite no terreno baldio sob a luz de archotes, enquanto uma cabra comia o cenário ou a paisagem.

Através das entrevistas imaginárias, Nelson Rodrigues fazia ironias militantes acerca dos discursos dos mencionados segmentos da sociedade. Dessa forma, ressaltava o que acreditava se esconder nas entrelinhas dos discursos proferidos pelos representantes no momento em que se viam sob os holofotes da mídia. Com essa disposição, ironizava um dos seus mais evocados personagens/alvos de disparos polêmicos: D. Hélder.

Na entrevista, o padre era apresentado como um sátiro, com modos grosseiros e pretensões políticas: “À meia noite, em ponto, chegava D. Hélder. Lá estava a cabra, comendo capim, ou melhor dizendo, comendo a paisagem. À luz do archote, começamos a conversar. Primeira pergunta: - “O senhor fuma, D. Hélder?” Resposta: - “A entrevista é imaginária?” Acho graça: - “Ou o senhor duvida?” E D. Hélder: - “se é imaginária, fumo”. (Rodrigues, 2007b: 193). O D. Hélder imaginado não acreditava na vida eterna e nem em Deus, e se mostra interessado apenas em se promover e ganhar a vida através da fome do nordeste. Segundo Nelson, o D. Hélder imaginado diante dele nada teria a ver com o suave e doce arcebispo da vida real.

“Pede outro cigarro. Fez novas confidências: - ‘Sou um homem da minha época. Na Idade Média, eu era da vida eterna, do Sobrenatural. Fui um santo. É o que lhe digo: cada época tem seus padrões. Pelo amor de Deus, não me falem da vida eterna, que é mais antiga, mais obsoleta que o primeiro espartilho de Sarah Bernhardt. Hoje, a moda não é mais Benjamin Constallat, nem o Charleston. Entende? É Guevara. O santo é Guevara. E acompanho a moda’”. (Rodrigues, 2007b: 195).

Ironicamente, o mesmo veículo pelo o qual Nelson Rodrigues disparava contra seus desafetos da esquerda católica ou dos artistas e intelectuais de esquerda, serviu para que o autor denunciasse a tortura que sofriam os presos políticos durante a ditadura militar. Nelson Rodrigues ajudou diversos intelectuais como Zuenir Ventura, Augusto Boal e Helio Pellegrino a escapar da prisão. Porém, seu filho Nelson Rodrigues Filho, preso em 1972, se recusou a deixar a prisão sem que seus companheiros fossem libertados. Assim, sabendo das torturas aos presos, Nelson Rodrigues publicou em 13 de junho de 1979 no *Jornal do Brasil* a “Carta pela

Anistia” destinada ao presidente João Batista Figueiredo, calando a voz do anti-esquerdismo, e deixando falar o sentimento paterno:

“Quis o destino que meu filho, Nelson, na altura dos 24 anos, entrasse na clandestinidade. Talvez um dia eu escreva um romance sobre a clandestinidade e a prisão do meu filho. A prisão não é tudo. (Preciso chamar você, novamente, de senhor.) O senhor precisa saber que meu filho foi torturado. Isso me foi ocultado pelo Nelsinho, por causa do meu estado de saúde. Ora, um presidente não pode passar como um amanuense. Há uma anistia. Tem que ser uma anistia histórica. O que não é possível, presidente, é que seja uma anistia pela metade. O senhor entende, presidente, que a terça parte de uma misericórdia, a décima parte de um perdão não tem sentido. Imagine o preso chegando à boca da cena para anunciar: - “Senhores e Senhoras, comunico que quase fui anistiado. (...) Estou dizendo tudo isso, Figueiredo, de coração para coração, de alma para alma...”(Rodrigues, 1996: 289-290)

Considerações finais

Nas crônicas, seja de memórias ou de confissões, Nelson Rodrigues assumia uma postura de intelectual, apesar de negar a todo custo essa condição, como bem observa Adriana Facina (2004: 208). Nota-se que na criação das crônicas ele assumia uma posição reflexiva e tratava de questões relativas ao seu tempo elaboradas muitas vezes sob a forma de polêmicas. Oferecia dessa maneira uma reflexão ao público, assim como tema para reações e discussões com aqueles que dispunham de acesso para publicar suas idéias e reflexões nos meios de comunicação assim como ele possuía.

Nas crônicas de esporte, o autor assumia uma postura ficcional e se mostrava pouco preocupado em passar análises objetivas sobre fatos esportivos, mas teatralizava as cenas evocadas em divertidas narrativas oferecidas ao público de torcedores. Ao escrever romances, não esperava reconhecimento, mas ao contrário, desejava que as obras não estivessem associadas ao seu nome, de modo que adotou pseudônimos femininos. Ao recuperar todo esse material literário produzido pelo autor, pôde-se notar certa medida da diferença na valorização da dramaturgia por parte do autor. Porém, notar esse aspecto é apenas um primeiro passo para conhecer a obra dramática pela qual Nelson Rodrigues desejava ser reconhecido e consagrado no meio artístico e intelectual brasileiro.

Bibliografia

BADER, Wolfgang (org.). Brecht no Brasil: experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

- BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfrancesco. Dicionário de política. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CORBIN, Alain. "Do Limousin às culturas sensíveis", in RIOUX, J.P.; SIRINELLI, J.F. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998.
- CASTRO, Ruy. O anjo pornográfico. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- FACINA, Adriana. Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2004.
- FORACCHI, Maria Alice Mincarini (org.). Karl Manheim. São Paulo: Ática, 1982.
- GIORGETTI, Ugo. "Arte e futebol", in M. R. DA COSTA *et alii*, Futebol: Espetáculo do século. São Paulo: Musa Editora, 1999.
- MICHALSKI, Yan. O teatro sob pressão: uma história de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RODRIGUES, Nelson. (Suzana Flag) Meu destino é pecar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. O casamento. Rio de Janeiro: Editora Record, 1992.
- _____. Asfalto Selvagem: Engraçadinha, seus amores e seus pecados. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. O remador de Ben-Hur. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. (Suzana Flag) Escravas do amor. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. A menina sem estrela. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.
- _____. O Reacionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.
- _____. O óbvio ululante. São Paulo: Companhia das Letras, 2003a.
- _____. (Suzana Flag) Minha vida. São Paulo: Companhia das Letras, 2003b.
- _____. Teatro completo. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004a. pp. 273 – 278.
- _____. (Myrna) A mulher que amou demais. São Paulo: Companhia das letras: 2004b.
- _____. A vida como ela é... Rio de Janeiro: Editora Agir, 2006.
- _____. A cabra vadia. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2007b.
- _____. O berro impresso das manchetes. Rio de Janeiro: Agir, 2007a.
- _____. Elas gostam de apanhar. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2007b.
- RODRIGUES, Nelson; FILHO, Mário. Fla-Flu... e as multidões despertaram. Rio de Janeiro, Editora Europa, 1987.
- VENTURA, Zuenir. "A nostalgia do não vivido". In: GARCIA, Marco Aurélio; VIEIRA, Maria Alice (orgs.). Rebeldes e contestadores. 1968: Brasil, França, Alemanha. São Paulo: Perseu Abramo, 1999, pp. 129 – 134.

VOGT, Carlos; WALDMAN, Berta. Nelson Rodrigues. São Paulo: Brasiliense, 1985.