

A crônica-script de Nelson Rodrigues

Ricardo Oiticica*

RESUMO

Ao dar ênfase, durante o regime militar, à atividade de cronista, Nelson Rodrigues não traía as musas: deslizava apenas, sob a capa do Reacionário, para o teatro de *atar*; diverso do teatro de *autor* que até ali o caracterizava. As crônicas são o *script* de sua performance ao longo do fictício “quinto ato” do *Rigoletto*, quando o menino “pequenino e cabeçudo como um anão de Velázquez”, numa espécie de segunda infância, retorna à cena para viver o dramático papel de Bobo da Corte de Médici. Palavras-chave: crônica; história; teatro.

SUMMARY

By emphasizing the chronicle activity during the military government, Nelson Rodrigues was not betraying the muses: he only drifted under a Reactionary costume to the actor theater, which was different from the author theater that was so far was his characteristic. The chronicles are the script of his performance along the fictitious fifth act of Rigoletto, when the boy “short and big-headed as a Velázquez’s dwarf” comes back to the stage somehow as in a second infancy to play the dramatic role of the fool at Médici’s court.

Key words: chronicle, theatre, history.

RESUMEN

Al enfatizar, durante el régimen militar, la actividad de cronista, Nelson Rodrigues no traicionaba las musas: resbalaba solamente, bajo la capa del Reaccionario, para el teatro de actor, diverso del teatro de autor que hasta allí le caracterizaba. Sus crónicas son el guión de su desempeño a lo largo del ficticio “quinto acto” del Rigoletto, cuando el niño “pequeñito y cabezón como un enano de Velásquez”, en una especie de segunda niñez, vuelve a cena para vivir el dramático papel de Tonto de la Corte de Médici (presidente del régimen militar brasileño).

Palabras-clave: crónica; teatro; historia.

“**S**e a crítica literária tivesse a ferocidade da crônica esportiva, Dante seria um bobo, Shakespeare, um pateta.”

Nelson Rodrigues

Perguntar é afirmação do livre-pensar. Está na base da filosofia – a maiêutica, o método socrático de parir a verdade – e essa intransitividade suscita algumas questões sobre as quais sei apenas que nada sei: vocação de romancista, o que teria levado Nelson Rodrigues ao teatro? No apogeu da atividade criadora, por que largou o teatro pela crônica? São perguntas que sobrevivem às respostas que ensejaram, mostrando que a motivação de perguntar não está forçosamente em responder. E como pergunto sem aspirar resposta, posso responder sem ser conclusivo. Ainda na origem da Filosofia, Heráclito, o obscuro, nega a unidade e imutabilidade das coisas: tudo conteria o seu contrário. É o caso de Nelson *Anti-Nelson* Rodrigues – o paradoxo com nome de peça, de pessoa, de *persona*. A atualização de gêneros antigos na obra de Dostoiévski, lida por Mikhail Bakhtin como carnavalização da literatura, é nossa fonte para nomear o narrador das crônicas de Nelson Rodrigues.

Nomen numen, lembra Jung: o nome é numinoso. A primeira peça de Nelson, *A mulher sem pecado*, e a última, *A serpente*, são as espirais do álbum de família de Adão e Eva na qual cada título é batismo – universo onomástico em que o Adão, o varão da estréia, herda o nome da primeira pessoa que abrigou os Rodrigues no Rio (Olegário, de Olegário Mariano, príncipe dos poetas), enquanto os varões de *A serpente* resumem no nome o trecho da peça: diante do fato de que Décio é impotente (Dé-cio/Pau-lo, variante 1), a mulher de Paulo articula com a própria irmã, mulher de Décio, a hipótese quase incestuosa: e se Paulo interviesse (Dé-cio/Pau-lo, variante 2)? Cobrado pela falta de verossimilhança da cura de Décio, numa performance recorde com a “crioula das vendas triunfais”, Nelson responde maravilhado: e a poesia, e a poesia?

Em busca do nome justo, Nelson hesitará entre “Véu” e “Vestido” para compor sua segunda peça, optando pelo mais cru. Sobre *Perdoa-me por me traíres*, Tristão de Ataíde dirá: “A abjeção começa pelo título”, o que talvez não ousasse dizer de Balzac (“Pardonne-moi tes torts”, escreveu o

francês). Em *Os sete gatinhos*, Silene, a virgem atravessada por um raio de luz, é Selene, a Lua, amante virgem do Sol, na leitura mitológica de Junito Brandão. Outra peça levará o nome alternativo de *Otto Lara Resende*, para desespero do homenageado. E na penúltima, o próprio autor se entroniza, levando Sábado Magaldi a observar: “Começa a estranheza pelo título”. Estamos de novo em *Anti-Nelson Rodrigues*, obra que comprovaria, para a crítica engajada, o reacionarismo também estético do autor, anátema que Nelson assume no livro de crônicas que se seguiu: *O Reacionário*.

Além de expor o autor no título, a peça de 1973 e a compilação de 1977, que recua basicamente até o ano do AI-5, têm a responsabilidade de responder pela produção de Nelson durante o período mais duro do Golpe de 64 (as peças que cercam *Anti-Nelson Rodrigues* são de 1965, quando a ditadura mal começava, e de 1979, quando se distendia). A avaliação da fase, por assim dizer, militar de Nelson tem variado do triste fim do dramaturgo revolucionário ao apogeu do cronista reacionário, passando por tentativas biográficas, nunca estéticas, de explicar sua opção. Mas vale a pena, antes da segunda execução de Nelson, ouvi-lo de dentro da tumba (morto e citando Gide): “não me entendam tão depressa!”, “eu não sou como os outros!”.

Nelson, esse possesso (a influência de Dostóievski)

A primeira pergunta, então: vocação de romancista, o que teria levado Nelson Rodrigues a escrever para teatro? A outra: no apogeu da atividade criadora, por que largou o teatro pela crônica? Em ambos os casos a resposta do interessado, sendo o “feixe de paradoxos” que é, não pode ser incondicionalmente aceita. Ainda a questão dos nomes: Nelson deposita nas mãos de *Maria Cachucha* e da *Família Lero-Lero*, na álcere sonoridade dessas duas peças prévias, todo o *to be or not to be* de sua carreira. Ou entendemos a iniciação de Nelson através de *Cachucha* e *Lero-Lero*, ou sua opção pelo teatro não se explica. Explico: para justificar a vocação romanesca, Nelson dizia ter lido apenas, até estrear, *Maria Cachucha*, de Joracy Camargo, e ido ao teatro somente a partir dos 20 anos, mas consumiria vorazmente romances, em especial Dostóievski, chegando a repetir, exageradamente, ter nascido apenas para lê-los. Admitida a vocação (ainda que as más-línguas falem em cultura de citação, é certo que o romance predomina sobre o teatro no universo de referências de Nelson Rodrigues), o problema está em aceitar-se mecanicamente a explicação econômica que o teria levado a iniciar e concluir a carreira teatral. É aí que entra o outro divertido título: sua primeira peça seria a tentativa de repetir o sucesso de bilheteria da *Família Lero-Lero*, comédia de Magalhães Jr., e seu quase abandono do teatro, em favor da crônica, uma forma de

garantir “o leite do caçula e o sapato da mulher”.

Na opção de Nelson pelo teatro há de haver uma motivação de ordem estética. A leitura de Dostóievski, ao invés de incompatível, talvez tenha sido decisiva. Para o autor russo, segundo seu compatriota Mikhail Bakhtin, “ser significa comunicar-se pelo diálogo” – diálogo que “não é o limiar da ação, mas a própria ação”, o que torna seu romance um “grande diálogo”. Ora, mais do que qualquer expressão artística, o teatro tem sua razão de ser no diálogo e na ação, no diálogo em ação. A radicalização desse elemento dialógico, expurgado de circunstâncias narrativas, faz a diferença, aliás, entre o Nelson dramaturgo e o Nelson romancista. O recurso ainda socrático do silogismo ajuda a abordar a primeira questão: se teatro é diálogo em ação, e se a obra do autor “único” de Nelson é um grande diálogo, logo a dialogia, a ciência do diálogo em Dostóievski, justifica a opção de Nelson pelo teatro. Justamente em *Anti-Nelson Rodrigues* ocorre entre pai e filha a seguinte passagem: “*Joice* – Levanta, papai! *Salim (aos berros)* – Não é diante de ti que me ajoelho, mas diante de todo o sofrimento. (*Salim ergue-se furioso*). Mas onde é que eu li isso, meu Deus (...)”.

Em momento decisivo da peça, a fala de Salim Simão (na vida real, cronista esportivo como Nelson) é retirada de *Crime e Castigo*, de Dostóievski, o que dá ao diálogo – a propósito, “diálogo no limiar”, categoria dialógica mencionada por Bakhtin como fundamental para o romancista russo – um efeito não só de anticlímax como de intertexto revelador: ao emprestar seu nome ao de uma peça que poderia ser a última, após um jejum teatral de quase dez anos, Nelson Rodrigues dialoga diretamente com Dostóievski.

Mais rentável do que enumerar exemplos em comum é identificar a estrutura que lhes dá nexos. Além da ciência do diálogo, cuja complexidade resulta em polifonia, a ação do teatro de Nelson Rodrigues – que “desnorreia bastante, porque nunca é apresentado só nas três dimensões euclidianas da realidade física” (Manuel Bandeira sobre *Vestido de Noiva*) – assemelha-se à do romance de Dostóievski, aqui citado por Bakhtin: “Aliás, a própria polifonia (...) requer outra concepção artística de tempo e espaço, uma concepção ‘não-euclidiana’, segundo expressão do próprio Dostóievski”. A hipótese econômica para a opção de Nelson Rodrigues pelo teatro sucumbe diante das evidências estéticas. Mais do que isso: em Nelson, a transformação do leitor de romance em autor de teatro é menos um caso de opção do que de possessão, no sentido teatral do termo – o ser possuído pelo *ékstasis* dostoievskiano vai se extravasar no *enthousiasmós* rodriguiano (e esta forma é preferível a “rodrigueano”, como em “Euclides/euclidiano”).

Reunir romance e teatro na declaração rodriguiana de que “pertencço à ficção”, se aclara a primeira pergunta,

embaralha a outra: por que então abraçou a crônica, gênero que estreita o liame com o real, para finalmente quase abandonar o teatro? Um mesmo ritual de passagem para a fase adulta e a fase criadora de Nelson marcará o homem e o escritor, imbricando o factual e o ficcional: “o meu teatro não seria como é, nem eu seria como sou, se eu não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato de Roberto”.

Sua vida foi um romance (confluências biográficas)

As crônicas em que dá testemunho da morte do irmão, alvejado no jornal da família por uma louira fatal, reforçam o entendimento de sua estética como “um poema de amor e morte”, aproximando não só Eros e Tânatos como vida e ficção, crônica e teatro:

* No local do crime, o contínuo é descrito como “um crioulo imenso. Com menos barriga, e nu, seria um plástico, elástico, lustroso escravo núbio de Hollywood”; no necrotério, a nudez da autópsia será recordada como mais impudica do que a de Marilyn Monroe.

* A mulher louira, que já parece esboçada na imagem anterior, faz soar familiar a advertência central de uma de suas peças, *A Falecida*: “Cuidado com a mulher louira”, “Essa gata está cavando minha sepultura”.

* Ao ouvir, pelo rádio, no dia de seus 18 anos, a absolvição da assassina, Nelson pensa “numa fuga impossível: viver e morrer numa ilha selvagem, só habitada pelos ventos e pelo grito das gaivotas”, ilha do mesmo arquipélago da idealizada em *Senhora dos Afogados* como paraíso das prostitutas mortas (e a causa do crime era o fato de o jornal dos Rodrigues estigmatizar, diariamente, como mulher infame e mãe indigna, a jornalista Sílvia Serafim, ex-Thibaut, após sua rumorosa separação do marido): “Ah, se tu visses os ventos ajoelhados diante da ilha”.

* O revólver da ação será descrito como liliputiano, de Lilliput, o país imaginário onde aporta o naufrago Gulliver (no romance de Swift também há Laputa, a ilha volante).

* A idade de Nelson, à época do crime, reaparece em *Vestido de Noiva*, quando a também prostituta Clecy declara que as mulheres só deviam amar meninos de 17 anos.

Acontecimento digno dos *faits divers* que o jornal da família veiculava, o crime desencadeou uma sucessão de tragédias como nas maldições do “guenos” grego. A bancarrota do jornal da família, empastelado pela Revolução de 30, logo em seguida ao assassinato, levou-os a privações que estão na raiz de uma nova tragédia:

depois da morte do pai, a internação dos irmãos Joffre e Nelson por tuberculose, de que só este escapa (e suas memórias do sanatório terão o título dostoiévskiano de *Recordação da Casa dos Mortos*).

Decorrente da constatação de que “o cotidiano atraíra”, como nota Sábato Magaldi, instaura-se a ficção como lugar de refúgio de Nelson, mas refúgio *sui generis*, porque toma a ficção por seu oposto, ou seja, por verdade, tal como na poética de Bandeira, pernambucano como ele, tísico como ele: a “vida é traição” e a literatura “vida verdadeira”. Nesse sentido, o “teatro vital” de Nelson é oxímoro que relaciona o ficcional com o factual, movimento de mão dupla em que a ficção é verdade e o fato, ficção. Leiam suas crônicas: na esportiva, por exemplo, “o *videotape* é burro”; no memorialismo, a sua memória é “um arsenal de contos do vigário”; nas confissões, a postura é a das “confissões cínicas”. O que vale ainda aí é sua visão autoral, ao mesmo tempo deformadora e regeneradora. Por isso sua crônica, que já tendia ao fictício, passa a tender ao ficcional.

Iniciado na crônica policial, nos anos 20, ele “adquire a experiência de um Balzac”; na crônica autoral dos anos 50, já renomado dramaturgo, tem na coluna “A vida como ela é...” inspiração para entrecos e personagens de uma nova fase de seu teatro. E nos anos 70, as redações da grande imprensa serão populosas como “elencos de Cecil B. de Mille”. Em todas as fases, a fabulação opera um deslocamento dos fatos: “inundei de fantasia a matéria”, declara sobre sua iniciação em jornal, procedimento que levará para o *Última Hora*, cujo diretor, Samuel Wainer, ao constatar na coluna de Nelson adulterações do fato jornalístico, ouvia de Nelson a justificativa de que “a vida como ela é é outra coisa”, o que lhe permitirá declarar, finalmente, que “se os fatos são contra mim, pior para os fatos”.

É possível reconstituir no memorialismo de Nelson Rodrigues um álbum em que cada membro da família terá crédito de personagem: o pai será um Zola de fúrias tremendas, e a mãe, linda como Nossa Senhora; a avó será lembrada pela louça em que pintava escravas de sandália; na ala dos irmãos, Roberto, artista precoce, será um Rimbaud plástico; Mário Filho, um santo de vitral; Paulo e esposa viverão uma paixão de Pedro, o Cru, por Inês de Castro, mas será o marido o morto-vivo, “esculpido em lama” num desabamento em Laranjeiras; entre as irmãs, Helena será a musa das grandes atitudes; Stella terá gosto de santa; Dulce fará *Valsa nº 6*; o sobrinho Mário Neto será um gitano de García Lorca; a filha cega terá nome doce e triste de personagem de Emily Brontë (e a faina médica para salvá-la fará pensar no *staretz* Zózimo, de Dostoiévski). Tudo isso sob os olhos, inicialmente, do menino “pequenino e cabeçudo como um anão de Velázquez”, que um dia vestirá esporas e

penacho para ser o “Dragão de Pedro Américo” do regime militar – respectivamente, a primeira e a última máscara do “meu elenco de eus”.

A vida é um teatro (uma autobiografia em N atos)

O “teatro vital” de Nelson (em contraste com o apenas “interessante” dos franceses Giraudoux e Jouvet) encontra na bifurcação de crônica com teatro, especialmente ali onde *Anti-Nelson Rodrigues* cruza *O reacionário*, o ideal da pura ação que confunde vida e ficção (e a ação de *A serpente*, sua última peça, será beneficiária dessa pesquisa). A presença do autor no título é caso único na obra de Nelson. Coincide com um despojamento do texto e das soluções cênicas que dá ênfase ao trabalho do ator, mais do que ao do diretor, encarnado por Ziembinski. A importância de um encenador para a encenação é verdade acadiana que Nelson não ignorava. Sua proverbial ojeriza ao “diretor inteligente” devia-se a uma espécie de conflito de gerações: nos anos 60, Nelson Rodrigues foi emparedado, por um lado, pelo teatro tropicalista, que ao encenar finalmente *O rei da vela* punha em questão o pioneirismo de Nelson no moderno teatro brasileiro (a obra de Oswald de Andrade, tendo sido escrita antes de *Vestido de noiva*, ainda propiciava o argumento de que, se o critério fosse a montagem da peça, a importância de *Vestido de noiva* deveria ser atribuída ao diretor da peça, Ziembinski, como a de *O rei da vela* a Fernando Henrique, isto é, a José Celso Martinez Correia); e por outro lado, pelo teatro cepecista, que patrulhava Nelson por seu reacionarismo ético e, diziam mesmo, estético.

De todo modo, faltava a *O rei da vela* o que não faltou a *Vestido de noiva*, nos idos de 1943 – a figura, literalmente, do *metteur en scène*. A prova do palco consagrava, de uma só vez, autor, obra e público de *Vestido de noiva*: o autor, porque superava expectativas esboçadas por sua peça de estréia; o público, porque se mostrava capaz de ultrapassar o habitual riso da sociedade; e a obra, porque contradizia o severo juízo de José Veríssimo, publicado exatamente no ano do nascimento de Nelson Rodrigues: “Produto do Romantismo, o teatro brasileiro finou-se com ele”. A interação dinâmica entre autor-obra-público, que para Antonio Candido está na base das literaturas nacionais, também definiria as etapas de renovação desta mesma literatura, dando a *Vestido de noiva* precedência sobre *O rei da vela*.

A aproximação entre teatro e crônica é a primeira característica do teatro de ator de Nelson, não apenas porque o isolamento cronológico de *Anti-Nelson Rodrigues* também a isola, psicologicamente, das outras peças (Sábato Magaldi, para incluir essa obra “estranha” em algum dos grupos temáticos do Teatro Completo de Nelson, precisou recuar 17 anos em busca de parentesco), mas porque há, como nunca, um sem-número de referências a personagens das crônicas e, por extensão, da realidade de Nelson

Rodrigues. Como para Nelson “o teatro existe desde que se esboçou o primeiro gesto humano ou o homem disse a sua primeira palavra”, torna-se a crônica – enquanto relato imediato da experiência humana – laboratório teatral. A própria realidade tornada laboratório. A partir do golpe militar, quando praticamente todo seu gênio criador é desviado (por razões que ainda examinaremos) do teatro para a crônica, ela será o roteiro do teatro vivo, do teatro total com que Nelson radicaliza sua estética: o gesto e a palavra do homem Nelson Rodrigues como puro teatro.

A frustrada “autobiografia em nove atos”, de que *Anti-Nelson Rodrigues* seria, para Sábato Magaldi, um preparo, não deve ser procurada somente no teatro – e lamentada, “melancolicamente”, como projeto não concretizado. Há na crônica de Nelson o anúncio mais ou menos solene de outras obras, como *O arcebispo vermelho*, peça que chega a ter trechos comentados sem que se lhe cogite a pretensão, ou ainda *Os passarinhos do Otto*. A hipérbole rodriguiana, que o fazia atribuir cinco atos a *O Rigoletto*, de Verdi, talvez esteja presente naqueles nove atos, algo como as 600 páginas do anunciado ensaio *O palavrão degradado*, que dura o quanto dura, no espaço de uma ou mais crônicas. É isso: a “autobiografia em nove atos” é a batalha de Itararé que Nelson, paradoxalmente, como um Barão de Itararé, vai lutar, realizando em suas crônicas o projeto biográfico. O número de atos – nove, dez, cem atos – é uma incógnita *n*, de Nelson, um inacabado-em-aberto permanentemente municido pela performance do ator, de que as crônicas são o *script*. Ao mesmo tempo, com diversas frases inconclusas, *Anti-Nelson Rodrigues* reforça o conceito do inacabado-em-aberto, presente na leitura de Dostóievski por Bakhtin.

Nelson desentranhado (as crônicas-script)

Uma das formas de atualizar a ação latente das crônicas de Nelson Rodrigues, comprovando a hipótese, é recorrer à “obra desentranhada”. Esquetes se insinuam em diálogos intercalados, sugestões cênicas, títulos possíveis, nos quais vamos surpreender não só o teatro na crônica como o libertário no reacionário. Digo surpreender porque Nelson batia na tecla da incompreensão do leitor, ao sabor de um entorpecimento (“Graças a Deus, o leitor não percebe que já leu aquilo umas 50 vezes”) que anestesia em quem lê o efeito dos achados (“Todo mundo é cego para o óbvio ululante”). Em outras palavras: a redundância satura o campo visual, empastando a diferença. Seu modelo para se relacionar com o poder está em *Os possessos*, de Dostóievski, quando um cidadão pede uma audiência ao governador, “um velho petrificado na sua dignidade, quase sobre-humana”. Eis que, de súbito, o outro arranca com uma dentada um pedaço da orelha do velho. É Nelson

quem conta: “Tal foi a surpresa geral, que ninguém fez nada. A autoridade nem percebeu que estava com uma orelha pela metade. E o culpado pôde sair sem ser incomodado (...). Todo mundo é cego para o óbvio ululante”. Dostoiévski... tão presente que vai influenciar até o teatro incompleto do autor: a “peça” *O arcebispo vermelho*.

“Funcionário (*percebendo que o supremo mandatário não ouviu uma só palavra*) – Vossa Excelência é uma besta, ouviu? Se cair de quatro, não se levanta nunca mais.

Presidente (*balançando a cabeça*) – Aprovado.

Funcionário – E Vossa Excelência vírgula. Você é peculatório.

Presidente – Vou providenciar, vou providenciar.”

A estratégia de saturação de Nelson levava os leitores ou ao defeito visual da “obtusidade córnea”, ou, o que é pior, ao vício da “má-fé cínica”, que os impediam de ler ou querer ler o “óbvio ululante”. Tanto à esquerda (“Se os intelectuais fossem analfabetos, diríamos: não sabem ler; se fossem surdos, diríamos: não sabem ouvir; se fossem cegos, diríamos: não sabem ver”), quanto à direita (“Todos sabem que o poder é cego, e além de cego é surdo”). À estilística da repetição somava-se a da antífrase, da metonímia, da hipérbole, do eufemismo – esses tantos desvios da linguagem referencial a que muitos podiam recorrer, menos, aparentemente, Nelson. É reconhecida a estratégia com que setores da sociedade tentavam expressar seu protesto contra a repressão militar. Enquanto alguns jornais publicavam poemas ou notícias meteorológicas para marcar a oposição às medidas de força, Nelson Rodrigues arranjava espaço para criticar, no ato, nada menos do que o AI-5. O seu recurso foi o da antífrase: “O leitor, que é um convencional, há de imaginar, por certo, que a coragem estava no telegrama contra o Ato. Absolutamente. Corajoso foi o senador que propôs um novo telegrama a favor do mesmo Ato. E assinado pelos mesmos nomes? Exatamente. Pelos mesmos nomes e outros mais que aderissem. E assim começou a se caçar, por todo o Brasil, mais senadores”.

O mesmo recurso é usado para falar do tema-tabu da tortura: “Lembro-me de um comissário de Polícia que batia nos presos, ao mesmo tempo em que os exortava: ‘Confessa, poeta! Vais falar, poeta?’. E, quando o espancado berrava demais, a autoridade dizia-lhe: ‘Engole o choro! Engole o choro’. E o poeta engolia. Era medonho. De uns tempos a esta parte, tudo mudou”.

Quando usa o pobre Piauí como metonímia do Brasil, Nelson é tomado ao pé da letra pelos leitores, inclusive um indignado governador do Piauí, irmão de Petrônio Portela. O que dizia Nelson: “Zola baixou em minha mesa. E escrevi, se bem que em proporções infinitamente mais modestas, o meu ‘J’accuse’. Sim, eu acusei o Brasil, de alto a baixo, da cabeça aos sapatos. E o meu Dreyfus era o

Piauí”. Haveria um crime permanente disfarçado pelo ufanismo oficial, e sobre o qual a imprensa silenciava: “Os piauienses que me atacam, ou pelo jornal, ou por telegramas e cartas, têm essa sólida, inarredável e apavorante certeza: o Piauí atravessa uma fase de prosperidade, desenvolvimento, crescimento industrial. Não há fome, não há mortalidade infantil, não há descontentamento popular. Pelo contrário. O que há, inversamente, é exultante ufanismo. (...) É preciso que, de repente, baixe, em todo o Estado, a consciência do próprio inferno”.

Sem decifrar o código do autor, um general “linha-dura” chegou a dizer que “esse Nelson Rodrigues pode iludir todo mundo, mas a mim não engana”, sentimento de dúvida que, com sinal trocado, talvez ocorresse isoladamente a alguém da esquerda: “se um dia o meu fuzilamento depender do Vianinha, sei que ele não dará jamais o berro de ‘Fogo!’”. A voz corrente, porém, era (e ainda é) de que “o bom Nelson vendeu a alma ao diabo” para preservar o filho, como verbalizou João Saldanha. No fio da navalha, correndo o risco de não ser entendido no futuro por não ter sido claro no presente, Nelson vai ao terreno baldio, emposta a voz como Chaliapine na sinfonia *Fausto*, de Liszt, e se confessa a outro ás da esquerda, o “doce radical” Antônio Callado.

“Nelson (*sinistro*) – Calado (sic), vou contar-te uma que eu só diria ao médium, depois de morto. Você jura que não me trai?

Calado (*pondo a mão sobre uma Bíblia invisível*) – Juro!

Nelson (*com um riso terrível*) – Eu sou a encarnação abominável da Direita!

Calado (*na sua ternura*) – E te pagam pra isso, meu bom Nelson?

Nelson – Não espalha, mas ganho um tutu forte! (*com um riso de Chaliapine*) Hei de beber o sangue ao D. Helder e ao Dr. Alceu!”

O alibi da auto-ironia, que não poupa nem a si nem aos amigos, poderia ser sempre alegado num caso extremo. Porque vendidos também são os generais, num esquete de *O óbvio ululante*, de 1968, sobre o período em que o suicídio de Getúlio Vargas desarvorou as pretensões golpistas, só consumadas dez anos depois (e o diálogo torna mais nítido o antiimperialismo de um trecho de *Anti-Nelson Rodrigues*, anotado por Sábato Magaldi, quando empresários americanos querem levar as calças de uma indústria brasileira, duzentas mil calças, e o brasileiro se nega a recebê-los – “Não aporrinha com os americanos”).

“Agente *yankee* (*atirando patadas truculentas em todas as direções*) – Quanto queres, ó Café, para dares um golpe?

Presidente (*limpa um pigarro*) – Meia-dúzia de dólares!

Agente (*pechinchando*) – Tu te esqueces, ó Café, que o Presidente brasileiro é o mais barato da América Latina?

Presidente (*suspira*) – Vou ter que rachar com alguns generais”

Numa época de maniqueísmo generalizado, o de Nelson era achar que “ou cada um constrói a sua solidão ou os outros o matam”. E assim fez da incompreensão seu “orgulho perverso”, escrevendo em perspectiva histórica o *J'Acuse* de nosso período militar, a maior parte deles em *O Globo*, organização a serviço do regime que demonstrava também não entender as crônicas: o principal executivo da rede é caracterizado, somente por causa dos suspensórios, como “*gangster* da ‘Grande Depressão’”, e o seu patrão como “um cretino” – apenas num passado remoto (a dissimulação parece necessária mesmo em tempos de democracia: na sua adesão contratual a *O Globo*, Luís Fernando Veríssimo escreve em inglês a tão esperada primeira crônica, anunciando a língua de Shakespeare como doravante seu idioma).

Sob o título de *Conversas brasileiras com o presidente Médici*, Nelson terá vivido o seu mais arriscado papel, manobrando com a pequena margem de liberdade que forjou para si: “Amigos, um colunista diário tem suas compensações. De vez em quando, ele diz as coisas que devem ser ditas, as coisas que precisam ser ditas”. Entende-se por que, em 1970, “a entrega de um artigo num prazo mínimo assume as proporções dramáticas de um *Fausto*, de Goethe”: cortejado e cortejando Médici, chegava o momento de privar com o homem que podia tudo, e que tudo podendo, já foi comparado aos mais cruéis tiranos.

“Nelson (*entrando na redação de O Globo*) – Ganha esse, pelo nome e pela cara. Não é impunemente que um homem se chama Emílio Garrastazu Médici.

Jornalista (*sarcástico*) – Só pelo nome?

Nelson (*arbitrário e delirante*) – Pelo nome e pela cara.

Jornalista – Você está valorizando o irrelevante, o secundário, o fantasista.

Nelson – Um Gengis Khan precisa de fotogenia.”

Com uma primeira e ambígua fala ao pé do ouvido – “Presidente, pena que o senhor seja Presidente” –, as *Conversas brasileiras* começam cercadas pela aura de mistério dos pontos clandestinos: “Foi esta a experiência mais lírica e dramática que tive um dia desses. Não direi hora nem local. Mas direi o nome: Emílio Garrastazu Médici”. O encontro preliminar que preparou as *Conversas* tem estruturação rigorosamente teatral: a ação se passa num fim de semana (unidade de tempo), em janeiro de 1970 (mês no limiar, com os dois rostos de Janus), durante a “décima inauguração” do Morumbi (tom farsesco), no interior de dois veículos (unidade de espaço), entre a ida a São Paulo no fusquinha dirigido por seu filho, virtual terrorista, e o retorno ao Rio no jato do ditador. Tocando em pontos sensíveis, Nelson comenta, a respeito da formulação do convite oficial: “se eu fosse terrorista não seria tão procurado”; indaga a seu filho sobre como tratar

o presidente, já tendo, contudo, uma preferência: “Dizem que ele não gosta de ser chamado de Garrastazu” (motivo de chiste com carrasco), “mas ai de mim, ai de mim. O nome Garrastazu me fascina”; posteriormente, à maneira de *O arcebispo vermelho*, divulga o peculato de Médici na premiação do escrete do Tri: “Quer saber, Nelson? (...) Eu tinha algum dinheiro e dei a cada um 25 milhões”, o que é preferível ao crime de ameaça, também divulgado: “Se o Brasil perder vou fazer mais 12 cassações”.

Dar nitidez às críticas, como agora, é o oposto do que fazia Nelson Rodrigues. Na enxurrada de textos diários, diluía evidências não apenas para preservar a vida do filho militante e em breve terrorista, mas também por princípio estético. Era de opinião de que aclarar o texto é tarefa da crítica, não do autor, que devia preservar o mistério da criação – naquele momento, mais do que nunca. Não lhe seria difícil atacar o comunismo, como sempre o fez, mas, sim, deixar registrada a diferença anárquica também em relação ao totalitarismo de direita. Seu mote poderia estar no Shakespeare de *Macbeth*: “Façamos de nossas faces máscaras para os nossos corações, disfarçando o que eles são”.

A máscara do bobo (o autor em busca da personagem)

Mais importante do que indagar, em Nelson Rodrigues, as causas do abandono do teatro, é verificar os modos de permanência de uma arte que para ele era vital, visceral, a ponto de Manuel Bandeira desabafar: “O que me dana é sua capacidade de dar vida aos personagens”. A técnica não afrouxa quando Nelson passa do teatro para a crônica. Memórias, confissões e profecias são registros do cronista que se nutrem de uma estética precisa: o diário de escritor, os diálogos dos festins, as confissões cínicas, as adivinhações, numa tradição que vai da Antiguidade Clássica ao Renascimento, com ênfase na Idade Média. Seu antiintelectualismo valoriza os desvios de uma inteligência carnalizada, entre os quais a vidência do Profeta (“O Profeta que, desde a Idade Média, andava por baixo, resolveu sair da sua obscuridade”), a fantasmagoria do Sobrenatural de Almeida (“na Idade Média, era o Sobrenatural de Almeida que dava as cartas”) e, acrescento, as inversões do Bobo da Corte, presente na máscara do “anão de Velázquez”, o pintor da corte espanhola (mas também da italiana Villa Medicis).

As obras de Velázquez demonstram a força da tradição cultural dos bobos da corte na Espanha, no exato momento em que, com a unificação das coroas ibéricas, o Brasil integrava o império espanhol. O pintor não apenas fixou o costume dos bobos como utilizou suas estratégias para ironizar a prosápia prognata dos Habsburgos. Ao lado dos heróis da corte de Filipe IV, há um elenco carnalizado que ultrapassa os limites da moldura para contagiar o retratismo hierático.

São personagens significantes: com *Esopo*, a lembrança do episódio em que serve ao senhor a melhor e a pior refeição possível – língua: “Se ela é o órgão da verdade, é também o do erro e da calúnia”, origem da expressão “línguas de Esopo”, designando “o que, podendo ser tomado sob dois aspectos, dá lugar, igualmente, ao louvor e à crítica”; com *Menipo*, a homenagem ao zombeteiro da escola cínica, presente no título de um dos gêneros de diálogos gregos, as sátiras menipéias, base dialógica da cosmovisão carnavalesca, anotado por Bakhtin em seu estudo sobre Dostoiévski; e com o óleo *El bufón llamado D. Juan de Austria*, a inversão do poder, em que a decisiva batalha de Lepanto, vencida pelo verdadeiro D. Juan contra os turcos, é pintada ao fundo de um quadro que tem o bobo “chamado” D. Juan em primeiro plano, já despojado da arma e da armadura que beijam o chão – visão do tema de Lepanto em tudo diferente da de Ticiano, pintor que também trabalhou para os Habsburgos.

A composição da personagem em Nelson reúne conceitos dos três quadros de Velázquez, mas encontra neste D. Juan a síntese iconográfica: o bobo e o herói numa só *persona*, como em Nelson o “Anão de Velázquez” e o “Dragão de Pedro Américo” (o pintor da pátria e protegido de D. Pedro II). Através de quadros morais da época, Nelson obtinha o *laissez-passer* da Corte de Médici, mas ocultava, em meio às esporas e penachos do Dragão, os guizos do Anão – que soavam sem ninguém atinar o sentido. A senha para a subversão do papel eram os “trovões de orquestra e relâmpagos de curto-circuito” do *Rigoletto*, ópera de Verdi baseada no romance *O rei diverte-se*, de Victor Hugo, cujo quinto ato só existiu na boca e na cabeça de Nelson – seu ato adicional, sua ação descontínua num tempo descontínuo, em que atuava segundo as regras do improvisado e a marcação sumária de notas, ao modo dos bobos da corte. Saraus de grã-finos, botecos ideológicos, távulas redondas, gabinetes ministeriais, calçadas cariocas são alguns dos cenários que o viram “na roda, como um urso de feira”, “a engolir espadas, ou a equilibrar laranjas no focinho, ou a arrancar coelhos do chapéu”, “cercado de risadas” ou de “boquinhas de nojo”, entre “salgadinhos imortais” e “vinhos translúcidos, autores de uma embriaguez deliciosa e quase imperceptível”, “sem nenhum pânico do ridículo”.

O *chiaroscuro* de uma época maniqueísta teve neste mestre do paradoxo o intérprete, legando em sua crônica o mais consistente relato dos costumes da Corte de Médici. Crônica-script em que atuava na linha do que Pietro Maria Bardi, na mesma época, escreveu sobre Velázquez: “Em meio à pompa decadente da corte espanhola, sua arte inovadora colheu o drama humano num estudo de contrastes”.

Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília: Universidade de Brasília e São Paulo: Hucitec, 1987.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BARDI, Pietro Maria. Introdução de *Gênios da pintura*. São Paulo: Abril, 1969.
- CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- LEVER, Maurice. *Le sceptre et la marotte*. Paris: Fayard, 1983.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva/USP, 1987.
- PEIXOTO, Fernando. *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- RODRIGUES, Nelson. *Memórias*. Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 1967.
- _____. *O óbvio ululante*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1968.
- _____. *O reacionário*. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- _____. *Teatro Completo*. Quatro volumes. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981-89.
- RODRIGUES, Stella. *Nelson Rodrigues, meu irmão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- WOLF, Norbert. *Velázquez, el rostro de España*. Colônia: Taschen, 2000.

* Ricardo Oiticica é bacharel em Direito pela UERJ, Mestre e Doutor em Literatura Brasileira pela PUC-Rio e pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional.