

MARCOS PAULO RAMOS DOS SANTOS

FLOR DE OBSESSÕES:

a presença de Sartre nas primeiras “Confissões” de Nelson Rodrigues (1967-1968)

ASSIS

2019

MARCOS PAULO RAMOS DOS SANTOS

FLOR DE OBSESSÕES:

a presença de Sartre nas primeiras “Confissões” de Nelson Rodrigues (1967-1968)

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Dra. Daniela Mantarro Callipo

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

ASSIS

2019

S237f Santos, Marcos Paulo Ramos
Flor de obsessões : a presença de Sartre nas primeiras
"Confissões" de Nelson Rodrigues (1967-1968) / Marcos
Paulo Ramos Santos. -- Assis, 2019
124 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista
(Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Dra. Daniela Mantarro Callipo

1. Rodrigues, Nelson 1912 - 1980. 2. Crônicas
brasileiras. 3. Sartre, Jean Paul 1905 - 1980. 4.
Intertextualidade. 5. Engajamento. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Ciências e Letras, Assis. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: FLOR DE OBSESSÕES: A presença de Sartre nas primeiras "Confissões" de Nelson Rodrigues (1967-1968)

AUTOR: MARCOS PAULO RAMOS DOS SANTOS

ORIENTADORA: DANIELA MANTARRO CALLIPO



Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. DANIELA MANTARRO CALLIPO
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Profa. Dra. CARLA CAVALCANTI E SILVA
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Profa. Dra. CAMILA SOARES LÓPEZ
UFU / Uberlândia

Assis, 08 de fevereiro de 2019

SANTOS, Marcos Paulo Ramos. **Flor de obsessões: a presença de Sartre nas primeiras “Confissões” de Nelson Rodrigues (1967-1968)**. 2019. 124 f. Dissertação (mestrado acadêmico em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2019.

RESUMO

Conhecido pela sua grande produção teatral, Nelson Rodrigues figura como um dos mais importantes dramaturgos brasileiros da modernidade. Peças como *Vestido de noiva* e *Álbum de família* possuem um lugar de destaque na produção teatral brasileira do século XX. Porém o Nelson Rodrigues cronista não é tão conhecido ou lido como o Nelson Rodrigues dramaturgo: ainda que suas crônicas estampassem influentes meios de comunicação impressa do Brasil – como os jornais *O Globo* e *Última Hora* – estas não recebem o atento olhar do público hoje, como sua produção teatral. Rodrigues escreveu e publicou incontáveis obras, dentre elas figuram contos, novelas, peças de teatro e, não menos importantes, crônicas jornalísticas. Os objetos de análise e crítica do cronista são, constantemente, a política - mais necessariamente aquela de esquerda - e a produção intelectual de sua época tanto a nacional quanto a internacional, momentos em que a figura de Jean-Paul Sartre surge com regularidade e constância. Conhecido no mundo como difusor da filosofia existencialista, Sartre é tido como um gênio pela camada intelectual e artística de sua época e, no Brasil, sobretudo na década de 1960, sua filosofia e pensamentos são propagados, pregados e tidos como exemplo de arte engajada e luta política, o que, de forma crítica e politicamente divergente, torna-se tema para a obra jornalístico-literária de Rodrigues. Logo, a presente dissertação tem como objetivos analisar as crônicas publicadas entre os anos de 1967 e 1968 para o jornal *O Globo* na coluna “As Confissões de Nelson Rodrigues” e compreender a constante presença do filósofo, dramaturgo e intelectual francês Jean-Paul Sartre – e de seus ideais relacionados à intelectualidade, à arte e à literatura – dentro do comentário crítico e irônico de Rodrigues.

Palavras-chave: Crônica; Literatura Comparada; Intertextualidade; Nelson Rodrigues; Jean-Paul Sartre.

SANTOS, Marcos Paulo Ramos. **Fleur d'obsessions: la présence de Sartre dans les premières chroniques de Nelson Rodrigues (1967-1968)**. 2019. 124 f. Mémoire (master en Lettres). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculté des Sciences et Lettres, Assis, 2019.

RÉSUMÉ

Connu grâce à sa grande production théâtrale, Nelson Rodrigues se consacre comme l'un des plus importants dramaturges brésiliens de la modernité. Ses pièces, comme *Vestido de Noiva* et *Álbum de Família*, occupent une place privilégiée dans la production théâtrale brésilienne du XXe siècle. Cependant, le chroniqueur Nelson Rodrigues n'est pas si connu ou lu comme le dramaturge Nelson Rodrigues: même si ses textes ont été publiés dans les médias les plus influents du Brésil – comme les journaux *O Globo* et *Última hora* – ses chroniques ne reçoivent pas le regard attentif du public d'aujourd'hui de la même façon que ses pièces théâtrales. Nelson Rodrigues a écrit et publié plusieurs oeuvres, parmi lesquelles on peut citer des contes, des nouvelles, des pièces de théâtre et des chroniques journalistiques. Les objets d'analyse et de critique du chroniqueur sont, régulièrement, la politique – spécifiquement celle de gauche – et la production artistique et intellectuelle de son époque, au niveau national et international, moments où Jean-Paul Sartre apparaît régulièrement. Connu mondialement comme le diffuseur de la philosophie existentialiste, Sartre est considéré comme un génie par la communauté intellectuelle et artistique de son époque et, au Brésil. Pendant les années 1960, sa philosophie et sa pensée sont préconisées, propagées et considérées comme des exemples de l'art engagé et de la lutte politique, une thématique qui est abordée, d'une façon critique et poliquement divergente, dans la production journalistique littéraire de Rodrigues. Donc, le but de ce mémoire de Master c'est l'analyse des chroniques de Nelson Rodrigues, publiées entre les années 1967 et 1968 dans le journal *O Globo* dans la rubrique "As Confissões de Nelson Rodrigues", et en particulier la compréhension de la constante présence du philosophe et intellectuel français, Jean-Paul Sartre et de ses idéaux à propos de l'intellectualité, de l'art et de la littérature dans le commentaire critique et ironique de Rodrigues.

Mots-clés: Chronique; Littérature Comparée; Intertextualité; Nelson Rodrigues; Jean-Paul Sartre.

SANTOS, Marcos Paulo Ramos. **Flower of obsessions: the presence of Sartre in Nelson Rodrigues' first chronicles (1967-1968)**. 2019. 124 f. Dissertation (Masters in Language). – São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2019.

ABSTRACT

Well-known for his great theatrical production, Nelson Rodrigues owns a prominent place among the most important playwright of Brazil's modernity. Plays as such *Vestido de noiva* and *Álbum de família* own a special place in Brazilian theatrical production from the XX Century. However, Nelson Rodrigues, the chronicler isn't as read as Nelson Rodrigues, the playwright: although his chronicles were printed on some of the most important Brazilian news papers – as such *O Globo* and *A Última Hora* – they still don't get an attentive look from the public as his theatrical production. Rodrigues has written and published countless works, among them, there are short-stories, novels, plays and, last but not least, journalistic chronicles. His chronicles' subjects of analysis are, constantly, politics – more specifically the Left Wing – and the intellectual production of his time, nationally and internationally. And from those moments of analysis emerges, with regularity and constancy, Jean-Paul Sartre. Well-known all over the world as the biggest diffuser of Existentialism, Sartre were recognized as a genius by the intellectuality of his time and, in Brazil, more specifically on the the sixties, his philosophy were spread and taken as an example engaged art and political struggle, subjects that, in a critical and politically divergent way, become themes to Nelson Rodrigues' journalistic and literary work. Therefore, this dissertation has as its objectives analyzing the chronicles published between 1967 and 1968 on *O Globo* for the column “As Confissões de Nelson Rodrigues” and understanding the presence of Jean-Paul Sartre – and his ideals about intellectuality, art and literature – in Rodrigues' ironic and critical commentary.

Key-words: Chronicle; Comparative Literature; Intertextuality; Nelson Rodrigues; Jean-Paul Sartre.

a quem esteve

a quem ainda está

a quem, vivo, ajudou-me a continuar

AGRADECIMENTOS

Essa dissertação é resultado de um trabalho que, embora solitário, foi construído a várias mãos e cabeças. Não seria possível algo a ser lido, se não houvesse essa gama de pessoas ao meu lado, física e simbolicamente, incentivando-me a continuar e a manter-me acordado.

Os agradecimentos que seguem são apenas uma porcentagem do imenso sentimento de gratidão resultante destes últimos anos de altos e baixos, despedidas e vindas e apoio incondicional destas pessoas. A essas, devo meus sinceros agradecimentos.

A minha mentora, orientadora e amiga, Dra. Daniela Mantarro Callipo, por ter me guiado neste caminho acadêmico que me amedronta(va), por ter sido uma voz que ensina e conforta, despertando em mim a vontade de continuar escrevendo. Por ter lido meus textos, ouvido minhas dúvidas e angústias, mas principalmente, por ter acreditado em mim, em momentos em que eu não o conseguia. Obrigado pela sua confiança.

À Dra. Carla Cavalvanti e Silva pelos conselhos e sua riquíssima e pontual arguição durante o Exame de Qualificação e Defesa, pelo seu apoio e compreensão como pessoa acadêmica e ser humano.

À Dra. Camila Soares López pela atenciosa e pontual arguição durante a Defesa desta dissertação, bem como pelo carinho e profissionalismo com os quais tratou meu trabalho.

Ao Dr. Álvaro Santos Simões Jr., pelo aprendizado que obtive em sua disciplina sobre literatura e imprensa periódica e pelos conselhos e contrapontos durante o Exame de Qualificação.

À Faculdade de Ciências e Letras de Assis, pela formação de qualidade proporcionada, bem como à Biblioteca “Acácio José Santa Rosa pelo acesso ao conhecimento concedido.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Logo, agradeço à instituição pelo apoio e fomento.

Aos funcionários da Seção Técnica de Pós-Graduação que sempre me atenderam com eficiência, respeito e atenção.

Ao Dr. Jean-François Louette pela orientação, acolhimento e oportunidade, bem como ao departamento de Literatura Comparada da Faculté de Lettres de Universidade Paris-Sorbonne pelo espaço concedido e pelo repertório bibliográfico proporcionado durante meu estágio de pesquisa.

A minha mãe, Luciana, pela presença, ainda que intermitente nestes últimos anos, e por ter me ensinado a não abrir mão tão facilmente daquilo que lutei para conseguir. Obrigado pelas suas preces, pelo seu amor, sempre incondicional, e sua fé, sempre maior que a minha.

A minha família, de longe e de perto, por sentirem orgulho de mim, mesmo quando eu não enxergava o motivo. Aos meus irmãos e meu pai, pelas preces, presença e conselhos.

Ao Miguel, companheiro de vida desde antes do início desta empreitada, pelas noites sem dormir, pelos choros e pelos momentos em que me ensinou e incentivou a continuar. Pela sua companhia, paciência e amor.

À Patrícia, ao Carlos, à Edmarcia e ao Miqueias, meus amigos e companheiros que, mesmo após a “diáspora” pós-universidade, cultivaram nossas amizades e se mantiveram comigo, ajudando-me a passar por cada etapa deste e de outros desafios.

Àqueles a quem dedico o presente trabalho.

“Apesar de tudo que há de negativo no mundo atual, as excelências nos rodeiam e até nos perseguem. Se a vida é cara, não falta o “barato”, o “tremendo barato”, o “jóia”, para compensar, pela contínua criação ou recriação verbal, o que não é nada disso. Viva a palavra! Ela não define apenas o objeto ou a sensação. Ela transforma, ela cria, ela ventila e colore a vida:

- Chuchu-Beleza! ”

“Excelências”, *De notícias e não notícias faz-se a crônica*, Carlos Drummond de Andrade.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 BOTÂNICA: ORIGENS E CARACTERÍSTICAS DA CRÔNICA COMO GÊNERO LITERÁRIO	18
1.1. (Rês-de) chão.....	19
1.1.1. Aclimação: do folhetim à crônica brasileira	22
1.1.2. Crônica e imprensa: solo fértil	28
1.2. Semente híbrida: discurso e literariedade.....	31
1.2.1. Gêneros dentro do gênero.....	34
1.3. O fruto e a flor: a crônica e(m) Nelson.....	39
1.3.1. Literariedade, ironia e tempo.....	43
2 O FILÓSOFO E A FLOR: AÇÕES E REAÇÕES	56
2.1. Transferências culturais: o intelectual mediador no Brasil	57
2.2. Diálogos e práticas de intertextualidade: Rodrigues pós-Sartre	64
2.3. Sobre comunidades temáticas: “é o assunto que leva o cronista”	73
3 FLOR DE OBSESSÕES	78
3.1. Intelectualidade e Burguesia ou “por que o povo não entende as esquerdas?”	79
3.2. Intelectualidade e engajamento ou “os tais poetas sem uma metáfora”	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	120

Introdução

Como jornalista, literato e observador da sociedade na qual se via inserido, Nelson Rodrigues não podia ter iniciado sua coluna em mais propícia época, no que se refere à crônica. Momento que, para Ruy Castro (1995) pode ser considerado um dos mais profícuos da obra jornalístico-literária rodrigueana. A esse respeito, o biógrafo do autor, ao organizar a edição da antologia *A cabra vadia*, escreve:

Poucos anos neste século foram tão extraordinários quanto 1968 - e, no Brasil, nenhum escritor foi mais atento a ele do que Nelson Rodrigues. Enquanto os jovens tomavam as ruas gritando “Muerte!” e decapitando marias antonietas imaginárias, Nelson a tudo assistia dos seus pontos de observação: as sacadas das avenidas, os bares dos intelectuais, os saraus dos grã-finos. Depois, na redação, comentava o que vira, em crônicas de implacável lucidez. (CASTRO, 1995, c.c).

As manifestações culturais dessa época refletiam o espírito de intensa contestação dos padrões sociais, de uma geração de jovens que buscava a liberdade através de ideais políticos e revolucionários. Esses anos foram marcantes em termos de mobilização social e cultural, conforme ressaltam Luíz Antônio Groppo (2000), Antônio Carlos Brandão e Milton Fernandes Duarte (1990).

A música, a literatura, o cinema e os movimentos sociais no Brasil foram atingidos por este clima efervescente de mudança e luta por uma cultura nacional e pela liberdade em diversos âmbitos. A década de 1960 foi ponto de convergência de movimentos marcantes, como a revolução sexual, a ascensão de ideias relacionadas ao socialismo e ao comunismo no Brasil e no mundo, a guerra do Vietnã, as revoluções estudantis, a luta por uma reforma agrária e, não menos importante, a ascensão dos militares ao governo, através do Golpe de 1964.

Este é um momento em que, para os artistas e intelectuais, a arte deveria ser popular e revolucionária, tratar das questões relativas ao povo e também conscientizá-lo da sua condição de classe revolucionária.

Ora através de menções apáticas, ora de ululantes obsessões, os assuntos de seu momento histórico e cultural não escapavam à pena analítica, crítica e irônica de Nelson. Entretanto, o cronista vai na contramão deste movimento de liberdade e engajamento: sua pena desmistifica a figura do jovem e condena de forma dura a arte chamada “engajada”. Em um contexto ditatorial, tal pensamento não foi recebido de forma agradável pela massa intelectual do país, que lhe deu, então, a alcunha de reacionário; epíteto, mais tarde, adotado com orgulho pelo próprio autor.

Os temas centrais são diversos em suas crônicas, como é de característica do gênero; entretanto, há uma corrente temática que as liga. Os objetos do cronista são, de forma constante, a política, mais necessariamente a de esquerda, e a produção intelectual de sua época. Rodrigues critica, de forma incisiva, os artistas que, segundo ele, nada produziam senão política, não apenas no contexto brasileiro, mas também no internacional, sobretudo o contexto francês, o que pode ser observado na crônica de 24 de maio de 1968, intitulada, na antologia *A cabra vadia*, “Festas de cabeças cortadas”, em que a Revolução Cultural de maio de 1968 chega a ser chamada de “obra de idiotas” por Rodrigues. Ainda nessa corrente temática, os jovens tornam-se alvos de críticas em suas crônicas, tanto no Brasil como na França. A revolução cultural francesa e a causa esquerdista passam a ser metáforas para a ação do jovem que, segundo o cronista, é de forma errônea colocado em posição privilegiada e deificada pelos intelectuais.

No que diz respeito à corrente temática, Rodrigues é, em suas crônicas, uma “Flor de obsessão”, alcunha dada a ele pelo amigo Cláudio de Melo e Souza, que caracteriza a obsessão analítica em relação a um assunto específico, aparecendo de forma constante e recorrente em suas crônicas. É por isso que são encontradas, repetidamente, determinadas figuras, personalidades e temas em sua produção jornalístico-literária. É o caso do tratamento dado à juventude, à arte chamada “engajada” e à causa esquerdista no Brasil e no mundo, bem como da constante presença de Jean-Paul Sartre em suas “Confissões”.

Conhecido como idealizador da filosofia existencialista, Jean-Paul Sartre (1905 – 1980) foi, e ainda é considerado uma das maiores mentes do último século. O filósofo parisiense conquistou toda uma geração de europeus que ainda vivia em situação de “pós-guerra” no continente. Sartre, neste momento, encontra solo fértil para o desenvolvimento dessa espécie de “doutrina de liberdade”, tornando sua filosofia conhecida e discutida por toda uma massa intelectual ao redor do mundo.

O acervo de Sartre se constitui de um gigantesco leque, onde figuram contos, romances, ensaios, conferências e peças teatrais. Trata-se de gêneros e textos diversos, porém sempre dotados de algo que os interliga: a tarefa de levar o leitor a pensar sobre sua existência e liberdade, tarefa que, segundo o autor de *O ser o nada*, não deveria ser exclusiva de sua obra, mas da Literatura como um todo. O filósofo e autor de *As palavras* defende que a arte, sobretudo a literatura, deveria servir como instrumento de liberdade, “[...] o movimento, pelo qual, a cada instante, o homem se liberta da história” (SARTRE, 2004, p. 82).

Sendo assim, quem pratica e faz Literatura teria de ser aquele que conhece e considera o poder da palavra – falada ou escrita – como ação; logo, sabe que sua palavra age de modo a desvendar o mundo. Para Sartre, só se deve falar para desvendar, tornando-se “aquele que

abandonou o sonho impossível de criar uma pintura imparcial da sociedade e da condição humana” (Sartre 2004, p. 20-21).

Os ideais de Sartre sobre o engajamento da Literatura e teatro populares repercutiram, em larga medida, na intelectualidade brasileira (ALMEIDA, 2009). E sua visita, entre 13 de agosto e 1º de novembro de 1960, abrasou a crença em uma possível revolução socialista aos moldes de Cuba, por parte da esquerda e provocou a efervescência destes ideais na comunidade intelectual e artística no Brasil.

A visita de Sartre ao Brasil faz parte das obsessões do autor de *A falecida*: a presença de Sartre possui constância, sendo o filósofo existencialista, por vezes, o próprio tema de alguns de seus textos, tendo seu nome diretamente mencionado em pelo menos dezessete de suas primeiras “confissões”¹. Entretanto, a presença de Sartre em “As Confissões de Nelson Rodrigues” também se dá a partir da alusão a temas relacionados à ideologia sartriana, bem como em relação aos temas do intelectual e da arte engajada.

Tendo, então, em vista as relações de suas crônicas com a linguagem, a literatura, o tempo, sociedade e temática do engajamento, este trabalho é o resultado, sob a luz da Literatura Comparada e dos Estudos Intertextuais, da análise das crônicas produzidas e publicadas entre os anos de 1967 e 1968, para o jornal *O Globo*², visando compreender e justificar a presença constante do filósofo, escritor e dramaturgo francês Jean-Paul Sartre.

Para confrontar os dois autores, é necessário recorrer aos princípios da Literatura Comparada, para a qual uma das melhores definições seria aquela de Tânia Carvalhal. Segundo a autora, esta área de conhecimento “designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas” (CARVALHAL, 2006, p.6). Sandra Nitrini a conceitua como “o estudo das diversas literaturas nas suas relações entre si, isto é, em que medida umas estão ligadas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma, no estilo” (NITRINI, 2000, p. 24). Segundo Machado e Pageaux, a Literatura Comparada trata de relacionar:

muito mais frequentemente, [...] duas ou mais literaturas; ou, restritamente, dois autores, dois textos, duas culturas de que dependem esses autores e esses textos. E trata-se também, obviamente, de justificar de maneira sistemática essa relação estabelecida. (MACHADO e PAGEAUX, 1998, p. 17)

¹ Denominam-se “Primeiras confissões” aquelas crônicas publicadas entre 1967 e de 1968, dentre as quais, duas seleções foram feitas e publicadas nas antologias *O óbvio ululante*: as primeiras confissões e *A cabra vadia*: novas confissões, antologias que determinaram o recorte temporal de onde foi retirado o corpus de análise elencado para a realização desta dissertação.

² O jornal *O Globo*, periódico fundado em 1925 por Irineu Marinho, abriu espaço para a participação de Nelson Rodrigues nos finais da década de 1960. E, em seu especial de 80 anos, caracteriza “As Confissões”, juntamente com a seção “Carta do Leitor”, “um espaço aberto para a manifestação da opinião pública” (O GLOBO, 2005).

Até o momento, não se encontram muitas pesquisas nas quais o objeto de estudos seja essa fatia da produção cultural de Nelson Rodrigues: em sua maioria, os estudos e trabalhos sobre as obras do autor têm como foco sua produção enquanto dramaturgo e, quando possuem como tema a produção jornalístico-literária rodrigueana, suas crônicas futebolísticas ganham protagonismo.

Como exemplo de trabalhos acadêmicos com a temática de Rodrigues enquanto cronista, temos o estudo de José Carlos Marques intitulado *O futebol em Nelson Rodrigues* (2000). Este é o resultado de uma pesquisa que analisou mais de trezentas crônicas do autor, objetivando explicar a inserção do cronista no contexto esportivo brasileiro por meio de suas publicações e a evolução do texto jornalístico através da literariedade de suas narrativas de futebol. Por sua vez, Seleste Michels da Rosa, em sua dissertação *Nelson Rodrigues: O revolucionário reacionário* (2008), contrasta os aspectos distintos entre a produção dramática rodrigueana e sua posição política que é ululantemente expressa em sua produção jornalística. Rosa faz uma análise meticulosa de peças específicas de Rodrigues, *Álbum de família*, *Anjo Negro*, *Senhora dos afogados* e *Dorotéia*, porém busca nas crônicas apenas aspectos sociais e antropológicos que contrastam com a sua fórmula dramática revolucionária ou a justificam, tanto no conteúdo quanto na forma.

No que concerne aos trabalhos acadêmicos dedicados a Sartre, estes, em sua maioria, pertencem ao campo dos Estudos Filosóficos; entretanto, teses de doutoramento e dissertações de mestrado como a de Didier René Dominique Martin, *La réception de Sartre au Brésil dans la revue Anhembi* (2006) – em que analisa a recepção do filósofo francês e seus ideais na revista *Anhembi* – e de Arnaldo Henrique Mayr, *Escrever-se para superar a morte: Jean-Paul Sartre e liberdade n'As palavras* (2007) – trabalho que analisa os aspectos memorialista e autobibliográfico na escrita de Sartre como romancista – já abrem precedentes para um maior estudo na área das Letras relacionado a Sartre e seu percurso como ser literário, intelectual, político e mediador cultural.

Faz-se necessário, então, o estudo e análise dessas crônicas, pois, como em outras manifestações do gênero, “[...] por baixo delas há sempre muita riqueza para o leitor explorar. [...] por serem leves e acessíveis talvez elas comuniquem, mais do que um estudo intencional, a visão humana do homem na sua vida de todo dia (CANDIDO, 1992, p. 19).

Ao debruçar-se sobre as crônicas de Nelson Rodrigues, o trabalho aqui realizado coincide com os trabalhos acima descritos. Entretanto, encontra sua singularidade no momento em que trata das crônicas como protagonistas da análise literária, bem como tem seu foco, não na produção futebolística ou esportiva de Nelson – ainda que essas sejam exemplos de sua

expressividade enquanto artista e formador de opinião – mas em suas “confissões” para o jornal *O Globo*, publicadas entre dezembro de 1967 e outubro de 1968, algumas delas reunidas e publicadas mais tarde nas antologias *O óbvio ululante* e *A cabra vadia*.

Além disso, têm-se como objetivo uma análise que busque compreender a presença constante de outro pensador, Jean-Paul Sartre, tomando como objeto uma faceta da obra de Nelson Rodrigues pouco explorada em pesquisas acadêmicas, ao mesmo tempo em que investiga dentro da área das Letras aspectos da obra Sartriana – obra, até então, majoritariamente analisada em estudos pertencentes ao campo da Filosofia.

Ruy Castro reuniu algumas das “Confissões” publicadas entre os anos de 1967 e 1968; ao todo, foram selecionadas e publicadas 160 crônicas, divididas entre os volumes intitulados *A cabra vadia* e *O óbvio ululante*, entretanto para realização deste trabalho de investigação – ainda que obedecendo ao recorte temporal feito por Castro – foi necessário ir além das antologias. Assim, buscou-se leitura destas “confissões” em suas publicações originais, ou seja, na coluna “As Confissões de Nelson Rodrigues” publicada no jornal *O Globo*. Para tanto, contou-se com o auxílio do acervo³ *online* do jornal carioca.

O acervo do jornal conta com as edições digitalizadas do periódico desde o ano 1925 e foi de suma importância para a realização da derradeira etapa desta dissertação, pois além do material composto pelas crônicas selecionadas em 1993 para *O óbvio ululante* e em 1995 para *A cabra vadia*, contou-se com a adição de mais 163 crônicas ao corpus deste trabalho. Tendo isso em vista, logo após a defesa deste trabalho e obtenção de título, têm-se o projeto futuro de uma publicação destas crônicas inéditas em uma edição crítica, comentada e contextualizada.

Imprescindível para a realização deste trabalho foi também o estágio de pesquisa realizado no Departamento de Literatura Comparada da Universidade Paris-Sorbonne, em Paris, durante o primeiro semestre do ano letivo de 2019. O estágio se constituiu em uma pesquisa bibliográfica de materiais originais relacionados ao autor e filósofo Jean-Paul Sartre, além de outras publicações de sua autoria, e foi orientado e supervisionado pelo Professor Doutor Jean-François Louette, professor do departamento de Literatura Comparada da Faculté de Lettres da Universidade Paris-Sorbonne e especialista na obra literária e biográfica de Sartre. Foi realizado um estudo direcionado em relação a Sartre e à figura do intelectual no século XX, a partir de uma bibliografia selecionada e sugerida pelo professor, disponível na Biblioteca Ascoli-Hazard, espaço que se manteve disponível para consulta e estudos durante todo o período do estágio.

³ <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=19601968>.

Todo esse material tornou possível o trabalho de pesquisa e análise que tem como um de seus principais resultados esta dissertação de mestrado.

A dissertação se desenvolve em três capítulos: o capítulo primeiro, intitulado “Botânica: origens e características da crônica como gênero literário”, possui como foco as análises estrutural e histórica do gênero crônica, com intuito de justificar seu estatuto de gênero literário e sua relação com o *chronos*. O subcapítulo 1.1 “(rés) de chão: origens e características da crônica como gênero literário” traça um panorama histórico do gênero desde seus primórdios até suas acepções mais modernas (séc. XX). Para tanto, contou com o auxílio teórico de Arrigucci (1987); Moisés (2007); Galvani (2005) e Nejar (2007). Em 1.1.1 e 1.1.2, há a continuidade dos temas anteriores, entretanto, conta-se com o aprofundamento teórico no que diz respeito à íntima relação que a crônica possui com a imprensa, bem como – à luz dos escritos de Meyer (1998); Candido (1987) e Granja (2012) – às contribuições acerca da transformação e aclimação pelas quais o gênero passou ao chegar ao Brasil.

No subcapítulo “Semente híbrida: discurso e literariedade”, uma análise estrutural e discursiva do gênero, a partir de exemplos retirados do corpus elencado, busca identificar e justificar a complexidade na elaboração discursiva da crônica como gênero literário complexo e completo, a partir das teorias sobre os gêneros do discurso de Mikhail Bakhtin (2003) e (1988). Em 1.2.1, “gêneros dentro do gênero”, ainda sob a teoria de Bakhtin, analisa-se a presença e a correlação existente entre crônica e diferentes gêneros literários dentro de sua estrutura estilístico-discursiva.

Em “O fruto e a flor: a crônica e(m) Nelson”, subcapítulo seguinte, busca-se elucidar de que forma o gênero se desenvolve na escrita de Rodrigues, a partir da análise de aspectos literários, conteudísticos e discursivos presentes nas crônicas de O óbvio ululante. A partir das teorias de Brait (1996); Duarte (2006) e Hutcheon (2000), em “Literariedade, ironia e tempo”, 1.2.1, complementa-se o capítulo anterior no que diz respeito às características do gênero em Nelson Rodrigues, porém, ressaltando, analisando e justificando a ironia presente em suas crônicas, como ferramenta de reação ao tempo, bem como de elaboração estilística e literária.

O segundo capítulo busca, à luz dos Estudos Intertextuais e do campo da Mediação e Transferência Culturais, analisar e justificar a presença de Jean-Paul Sartre nas crônicas de Nelson Rodrigues, bem como a recepção e assimilação de seus ideais de literatura e arte engajadas pela classe intelectual brasileira. Em “Transferências Culturais: o intelectual mediador no Brasil”, subcapítulo 2.1, apresenta-se de forma breve a trajetória de Jean-Paul Sartre, a partir de suas ações como intelectual engajado, no intuito de analisar sua ação como

mediador cultural, a partir da teoria de Gruzinski (1994) e Fonseca (2003), em prol da difusão de seus ideais para a arte e a literatura, em especial, durante sua visita ao Brasil no ano de 1960.

No subcapítulo 2.2, “Diálogos e prática de intertextualidade: Rodrigues pós-Sartre”, faz-se uma análise da presença de Sartre e de seus ideais dentro de suas primeiras “confissões”, através de práticas de intertextualidade e referências alusivas, de acordo com as teorias de Kristeva (1969); Genette (2010); Samoyault (2008) e Authier-Revuz (2007). O item 2.3 “Sobre comunidades temáticas: “é assunto que leva o cronista””, possui como intuito introduzir o terceiro e último, para tanto, utiliza a teoria de Yves Chevrel (2006) acerca da comparação temática entre autores.

O terceiro e último capítulo deste trabalho, por sua vez, possui como empreitada a análise das crônicas com foco nas obsessões do cronista confessor, mais necessariamente aquelas supracitadas – a classe intelectual, as esquadras e arte e literatura engajadas – relacionando e comparando o tratamento dado por Rodrigues a estas obsessões com os ideais do filósofo existencialista em relação às mesmas temáticas. Além de buscar justificar a presença constante do filósofo francês e de sua voz no processo e no resultado da criação jornalístico-literária de Nelson Rodrigues, ressaltando as divergências de pensamento entre estes dois agentes culturais e políticos, bem como pontos de convergência entre ambos, que possam ir além da coincidência temática em suas obras.

Capítulo 1. Botânica: origens e características da crônica como gênero literário

“Vejam vocês as voltas em que se perde uma crônica. Falei da canícula carioca, de Didi, o artista plástico da folha seca; mencionei a frase da vizinha e seu colar de brotoejas. Mas não disse uma palavra sobre o personagem que inspirou a presente ‘confissão’.”

“É triste ser Neruda”, *A cabra vadia*, Nelson Rodrigues

1.1. (Ré(s)-de) chão: origens e características da crônica como gênero literário.

Volátil gênero que se desvia de uma caracterização exaustiva, a crônica possui inúmeras acepções através da História. Acepções que divergem e se transformam conforme uma época, mas que convergem no que diz respeito à sua natureza e principal característica: o Tempo. Filha não devorada de *Chronos*, seu vínculo de origem é o que faz dela uma forma do tempo e da memória, um “meio de representação temporal dos eventos passados, um registro da vida escoada [...] relato em permanente relação com o tempo, de onde tira, como memória escrita, sua matéria principal, o que fica do vivido” (ARRICUCCI, 1987, p. 51).

Diante de uma sociedade que se importava com a experiência progressiva do tempo, a crônica surge como precursora da historiografia moderna, como assinala Massaud Moisés (2007) em *A criação Literária*, quando define a crônica praticada no início da era cristã: uma espécie de lista de acontecimentos ordenados segundo uma sequência cronológica. Neste sentido, o gênero limitava-se a registrar eventos específicos, sem a obrigatoriedade de aprofundar-lhes as causas ou interpretá-los.

Seu significado primeiro dá-lhe, então, caráter de relato cronológico, situando-a entre os Anais e a História. Exemplo desta acepção histórica do gênero seria a carta de Pero Vaz de Caminha escrita para el rei de Portugal Dom Manoel I: mesmo ignorando praticar o ofício de cronista, o português, em relato, narra minuciosamente suas impressões sobre o dia-a-dia na terra recém-descoberta, como uma espécie de reportagem (GALVANI, 2005).

Porém, ainda que caminhante entre os territórios historiográficos, o cronista não se iguala ao historiador – mas precede-o. Enquanto este último vai narrar os fatos, buscando-lhes explicação, o primeiro limita-se a descrevê-los, de uma perspectiva religiosa e/ou parcial, tomando-os como modelos da história do mundo, podendo até, como no caso de Caminha, empregar no relato “aspectos poéticos, míticos e do imaginário coletivo do colonizador e do colonizado” (NEJAR, 2007, p. 26).

O cronista, neste momento, assemelha-se ao seu duplo contemporâneo, o narrador popular de casos tradicionais que, por meio da memória, resgata a experiência vivida nas narrativas que integram a tradição oral, logo, assim como este, o cronista pode constituir-se

como um hábil artesão da experiência, transformador da matéria-prima do vivido em narração e mestre na arte de contar histórias (ARRIGUCCI, 1987).

Se, inicialmente, podia ser caracterizada e definida pela necessidade de governantes e viajantes de fazerem narrar seus feitos e conquistas segundo uma visão privilegiada ou como narrativa de fatos históricos ressaltando aspectos míticos, pode-se dizer que a crônica, como aquela que conhecemos hoje, é resultado desta primeira que, aos poucos, “soltou-se [...] das amarras oficiais e iniciou seu voo próprio, carregando a interpretação do cronista” (GALVANI, 2005, p. 18). Logo, quando se pensa em crônica, hoje, pensa-se em um gênero diverso daquele de outrora.

Em seu conceito moderno, o caráter cronológico do gênero não se perde; entretanto, cede um pouco de seu espaço para outras possibilidades, tanto em seus aspectos linguísticos e discursivos, quanto em sua abrangência temática, como observa Carlos Drummond de Andrade em um trecho de “O frívolo cronista”⁴:

Pode ser um pé de chinelo, uma pétala de flor, duas conchinhas da praia, o salto de um gafanhoto, uma caricatura, o rebolado da corista, o assobio do rapaz da lavanderia. Pode ser um verso, que não seja épico; uma citação literária, isenta de pedantismo ou fingendo de pedante, mas brincando com a erudição; uma receita de doce incomível, em que figurem cantabiles de Haydn misturados com aletria e orvalho da floresta da Tijuca. Pode ser tanta coisa! Sem dosagem certa. Nunca porém em doses cavalares. Respeitemos e amemos esse nobre animal, evitando o excesso de graça. Até a frivolidade carece ter medida, linha sutil que medeia entre o sorriso e o tédio pelo excesso de tintas ou pela repetição do efeito. Não pretendo fazer aqui a apologia do cronista, em proveito próprio. Reivindico apenas o seu direito ao espaço descompromissado, onde o jogo não visa ao triunfo, à reputação, à medalha; o jogo esgota-se em si, para recomeçar no dia seguinte, sem obrigação de sequência. (ANDRADE, 1986).

O caráter heterogêneo desse “nobre animal” pode dar-se pela emancipação temática que, segundo o poeta mineiro, pode ter como motivo desde um pé de chinelo até um verso, passeando e brincando com o erudito. Sua liberdade pode ser reconhecida por meio da linguagem – coloquial, aproximada e “sem excesso de graça” –, pela utilização de recursos estilísticos ou mesmo pela amplitude da leitura que ela permite ao leitor fazer da realidade.

⁴ O frívolo cronista é uma crônica presente no livro *Boca de luar*, antologia que reúne textos aparecidos originalmente no *Jornal do Brasil*, onde Drummond publicaria sua última crônica em 1984.

Esse “novo animal”, híbrido e heterogêneo, servirá como instrumento de experimentação para a impressão do escritor sobre os acontecimentos que cercam a vida do homem do século XX, como quando, na crônica de 2 de fevereiro de 1968 – intitulada “Hamlet nos bate a carteira” em *O óbvio ululante* – Rodrigues, como quem brinca com o erudito, faz referências a autores clássicos, como Sófocles e Shakespeare para fazer uma crítica ao que chamou de “nova experiência teatral no Brasil: onde tudo é permitido, teatro que agride – por vezes fisicamente – de tal forma que “chegará um dia que ninguém irá ver Shakespeare, com medo de que Hamlet lhe bata a carteira.”⁵

Ao mesmo tempo em que critica uma sociedade de “compreensivos”, que com nada se espanta, tudo aceita, traça um panorama tanto da situação em que a arte se encontrava em sua época quanto da sociedade que a consumia. Tudo isso transmitido de forma coloquial, como quem conversa cara a cara com alguém, pedindo até desculpas ao leitor pela “insistência na meditação dramática”⁶ em assunto de que já teria tratado antes.

Crônicas, como essa do autor de *Anjo negro*, são exemplo daquilo que Davi Arrigucci Jr define – em *Fragmentos sobre a Crônica* – como o caminho que a sua aceção e realização moderna tomou “[...] tornando-se, pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, uma forma de conhecimentos sutis de nossa realidade” (1987, p. 53) e convertendo-se num meio de mapear e descobrir um país complexo e heterogêneo, desconhecido pela maioria de seus habitantes, caracterizado por um desenvolvimento histórico desigual e pelo contraste entre bolsões de prosperidade e vastas áreas de miséria: “[...] o próprio mundo moderno parecia nascer de mistura com traços remanescentes de velhas estruturas da sociedade tradicional. É assim que uma consciência mais abrangente do país passa a reger o espírito da crônica modernista” (1987, p. 63).

Todavia, a crônica tal qual conhecemos hoje e que tão frívola e poeticamente é descrita por Andrade em 1986 e já tão bem executada por Rodrigues na década de 1960, não se transforma de forma instantânea e automática de seu conceito medieval para o seu conceito moderno. Este gênero, temática e linguisticamente emancipado, seria o resultado das “acomodações” pelas quais teria passado o *feuilleton* – gênero jornalístico originário da França – em seu trânsito para os trópicos: sujeitando-se ao curso do tempo, aclimatando-se e transformando-se neste gênero carregado de prosa poemática, humor lírico e fantasia,

⁵ *O Globo*, 2 fev. 1968, p. 2

⁶ *O Globo*, 2 fev. 1968, p. 2

afastando-se do sentido de história, de documentário que lhe emprestam os franceses (MOISÉS, 2007).

É preciso, então, entender o processo de modificações que as seções dos periódicos mais influentes e mais importantes da França sofreram ao atravessar o Oceano, colocando ênfase na discussão sobre as questões da elasticidade e da versatilidade das formas literárias criadas pelo e para o espaço da imprensa periódica em geral.

1.1.1. Aclimação: do folhetim à crônica brasileira.

É a partir do século XIX, que o folhetim – tradução direta do termo francês *feuilleton* – ganha espaço nos jornais e imprime sua marca na identidade brasileira. Aqui, a modalidade teve um florescimento surpreendente, a ponto de constituir um gênero literário bastante expressivo no conjunto da produção escrita.

Machado de Assis e, antes dele, José de Alencar cultivaram essa nova modalidade de intervenção literária nessa época, bem como fizeram deste momento, e do espaço reservado ao gênero nos jornais, uma porta de acesso à participação de outros escritores. O autor de *Esauí e Jacó* chama-lhe “frutinha de nosso tempo”, tão moderno que pode não agradar ao público aposentado, frutinha que vem de fora assim como o folhetinista. Assim esboça, em “O folhetinista” – texto publicado originalmente na revista *O Espelho*⁷, em 1859 – comentários em relação ao nascimento desta nova entidade literária e ao exercício do folhetinista:

Mas comecemos por definir a nova entidade literária. O folhetim, disse eu em outra parte, e debaixo de outro pseudônimo, o folhetim nasceu no jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. [...] O folhetinista é a fusão agradável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como polos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal. (ASSIS, 2013. p. 44).

O folhetim, então, nasce do jornal, e o folhetinista do jornalista: fusão do “útil e do fútil”, do sério com o frívolo, heterogeneidades que formam esse “novo animal”. Do jornalista herdamos a luz séria e vigorosa, a reflexão calma e a observação profunda, já o devaneio e a leviandade são inerentes ao folhetinista, este é colibri⁸: salta, esvoaça, paira e suga todas as seivas vigorosas, tudo lhe pertence, inclusive a política. Tem a sociedade diante de sua pena.

⁷ Revista semanal de literatura, modas, indústria e artes (1859-1860), onde Machado de Assis atuou como colaborador.

⁸ “[...] uma espécie de colibri a esvoaçar em ziguezague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve necessariamente descobrir no fato mais comestível!” (ALENCAR, 1864).

Antes de respirar os ares brasileiros, porém, o *feuilleton* nasce nos periódicos franceses, como bem explana a pesquisadora brasileira Marlyse Meyer (1998), em seu ensaio “Voláteis e versáteis: de variedade e folhetins se fez a crônica”. Nele, Meyer traça um panorama histórico do gênero – ou aquilo que ela denomina de *arqueologia da crônica* – mostrando suas várias transformações no território da imprensa periódica no Brasil: território fértil para o crescimento e desenvolvimento desta “frutinha europeia”.

O folhetim, em seus primórdios, designava um lugar específico do jornal, destinado ao entretenimento: o *rez-de-chaussée* ou rodapé, geralmente da primeira página, oferecido como chamariz aos leitores. Nos jornais franceses, é espaço “vale-tudo”, chamado de *varietés*, *mélanges* ou mesmo *feuilleton*, comportando variadas modalidades de diversão escrita, pois nele se contam piadas, fala-se de crimes e monstros, publicam-se charadas, receitas, dicas de beleza, novidades, criticam-se peças e livros. É também, ainda segundo a estudiosa, um espaço onde se pode treinar a narrativa, adotando-se a moda inglesa de publicações em série.

Após a revolução burguesa, esse espaço de liberdade passa a ser visto como importante e, principalmente, rentável. Neste momento, segundo a pesquisadora brasileira, o campo semântico da palavra folhetim se alarga e abre precedentes para a ficção lançada em fatias no jornal, a seção *Varietés* se desloca para rodapés internos e em 1836 entram na fórmula recursos como: o corte caracterizado pelo “continua amanhã”, suspense, recapitulação como auxílio à publicação de romances com tipos facilmente identificáveis e polivalentes, além de narrativas suscetíveis à intervenção do leitor, mediante correspondências enviadas ao autor.

Em 1840, o *feuilleton tout court* já é o “filé mignon” dos periódicos franceses, isca para novos assinantes e fidelidade dos antigos. Assim nascem os folhetins de Dumas, Sue, Terrail, Montépin, etc. O sucesso da fórmula se generaliza e, praticamente, todos os romances passam a ser publicados nos jornais ou revistas *em folhetim*, ou seja, em fatias seriadas (MEYER, 1998).

Antes, já na década de 1830, o folhetim desembarca no Brasil. Em 1836 é lançada *Nitheroy* e a importância do folhetim é ressaltada por Justiniano José da Rocha que, lançando *O Chronista*, em parceria com Josino do Nascimento Silva e Firmino Rodrigues Silva, dá sua visão de *feuilleton* em sua contribuição para o primeiro número. Para ele, é invenção periódica, de brilhante imaginação, que distrai a virgem, o jovem, o proprietário, faz o pobre esquecer o trabalho, o rico esquecer o ócio, “duende da civilização moderna” (MEYER, 1998 p. 120).

Já aqui, pode-se perceber a diferença entre aquilo que é folhetim na imprensa brasileira e aquilo que foi em sua matriz. O folhetim, segundo Granja (2012), tornou-se, no Brasil, uma seção mais ampla do que aquela chamada “variedades” na França. Houve, então, um processo

de modificação que as seções dos periódicos mais influentes e mais importantes sofreram ao deixar a Europa.

Joaquim Manoel de Macedo, em um dos artigos para o *Jornal do Comércio*, *Um Passeio no Rio de Janeiro*, descreve assim o processo de sua escrita “ [...] Procurei amenizar a história, escrevendo-a com esse tom brincalhão [...] ligeiros romances, tradições inaceitáveis e lendas inventadas para falar à imaginação e excitar a curiosidade do povo que lê”. A descrição do escritor parece ir ao encontro daquela feita por Machado em “O folhetinista”: “sério, consorciado com o frívolo” (ASSIS, 2013, p. 44). Logo, o uso aleatório deste espaço vazio denominado “folhetim”, seu conteúdo e linguagem livres que apelam ao imaginário e ao acontecido, configuram, como poeticamente define Marlyse Meyer, essa “proustiana flor japonesa de papel, que se desdobra em mil imprevisíveis direções, inesgotável cartola de surpresas do mágico.” (MEYER 1998, p. 95)

Espaço livre à criação, tal qual descrito por Meyer, a exemplo de sua correspondente francesa, começou aqui sua carreira como *Variedades*, rubrica encontrada em diversas revistas e periódicos de assuntos gerais, da literatura à agricultura, e em revistas francesas publicadas na Corte, como o *Écho de l'Amérique du Sud*, ou o *Pacotilha*, onde sob o pseudônimo de *Um Brasileiro*, Manuel Antônio de Almeida publica, entre 1852 e 1853, suas *Memórias de um Sargento de Milícias*. É no folhetim dos domingos que José de Alencar fará a *Revista da Semana*, entre 1854 e 1855; ali, registra com uma pena ágil os acontecimentos sociais, políticos e artísticos numa época de constante transformação social (MEYER, 1998).

Os *folhetins variedades* espicham-se para o *Livro dos Domingos*, onde encontraremos Alencar como editor-chefe, mas antes disso volta a correr a pena como folhetinista – agora com uma escrita mais ágil e uma prosa desenvolta, irônica e lírica (MEYER, 1998). Em 1857 publica, em capítulos, *O guarani*, no *Diário do Rio de Janeiro*, despertando entusiasmo no Rio e em São Paulo – onde chegou com alguns dias de intervalo. Para Meyer, a escrita de *folhetins* teria de ser de fundamental importância para o jornal e de essencial aprendizado para o autor de *Iracema*.

Atingido este ponto, julga-se necessário ressaltar o papel daquele que, na visão de Meyer, “é o criador do padrão pelo qual todos os outros jornais vão se reger” (1998, p. 134), além de instrumento importantíssimo na “revolução folhetinesca” no Brasil: o *Jornal do Commercio*.

Fundado pelo francês exilado Pierre Plancher em 31 de Agosto de 1827, o jornal prometia ser folha exclusivamente dedicada aos senhores negociantes, contendo tudo que diz respeito ao comércio. Seus anúncios são indicadores da vida cultural da cidade, avisos que a

imprensa francesa chamaria *fait-divers* ou *varietés*. Nele, as variedades se instalam na primeira página, no rodapé, espaço de honra; em janeiro de 1838 abrigam *fait-divers* traduzidos e já em fevereiro abriga a ficção. Com o decorrer do ano alterna artigos traduzidos, ficção curta e listas de tradução (MEYER, 1998).

Inicia-se, então, um padrão quase em concomitância com as publicações folhetinescas na matriz, a França: grandes títulos da década de 1840 são lançados em português neste grande periódico. A fórmula obtém sucesso, a primeira página passa a se intitular “Folhetim” e recebe o romance traduzido em ritmo acelerado. Com isso, a rubrica “variedades” se desloca para o interior do jornal, abrigando desde matérias traduzidas, resenhas e folhetins literários e teatrais, até crônicas anônimas – estas, já tratando com leveza de assuntos cotidianos. A matéria recreativa é atribuída à *Semana*; aos domingos, também conhecida como “Folhetim do Jornal do Commercio”. Segundo Meyer, as matérias recreativas precederam a “frivolização” do noticioso; elas têm como destinatária a “gentil leitora” e, por extensão, a família (MEYER, 1998).

Antes da entrada das *variedades* nos jornais cotidianos, as matérias recreativas foram testemunhas de uma mudança cultural: Pierre Plancher cria também o primeiro jornal destinado às mulheres: *O Espelho Diamantino* (1827 – 1828) que, em seu primeiro número, trata de aspirações nacionalistas; no segundo, inicia um folhetim literário, resenhando *Sinclair das Ilhas*, mas com o tempo adquire um tom mais leve e temas de crônicas: pequenas notícias em forma de narrativa, tratando de assunto sério através de cartas diretas – em francês.

De 1837 a 1838, houve também *O Gabinete de Leitura: serões das famílias brasileiras; para todas as classes, sexos e idades*, também com muita matéria traduzida, informativa, ficcional, etc. Recebeu um vasto material de candidatos a escritores brasileiros; além de publicar matérias que já seriam crônicas, com assunto cotidiano, um tom leve, irônico, familiar. (MEYER, 1998). Neste momento, inaugura-se também a *Marmota Fluminense* de Paula Brito, onde Machado de Assis publicou seus primeiros versos, *O Espelho* e *A Estação*, que também tiveram a colaboração do jovem Machado, e dessa forma, o *folhetim*, ou os *folhetins* foram espalhados pela vasta imprensa de entretenimento circulante no Brasil.

O território livre do folhetim ajuda a dar forma à nossa ainda “balbuciente” cultura; nele se aninha o espaço para experimentação, pois recebe as primeiras tentativas de fazer literatura nacional. O romance brasileiro já ensaiava seus passos na seção “Variedades” de revistas e jornais. Neste país com grande tradição oral, escrever histórias com cunho literário não foi de fácil aprendizagem e, entre estas “tentativas” ou experimentações, estão estes *cães sem dono*, livres farejadores da vida cotidiana: as crônicas (MEYER, 1998).

Essa atividade “folhetinesca” constituiu, no séc. XIX, para os jovens brasileiros candidatos a escritores, um verdadeiro laboratório, que possui entre suas experiências bem-sucedidas a conquista de uma linguagem solta que dá a certas partes do jornal um tom com sabor de “frutinha brasileira” (MEYER, 1998).

Lúcia Granja (2012) caracteriza como uma das causas dessa “naturalização”, a contaminação que o folhetim/variedades sofreu pela parte superior da página do jornal, transformando política em assunto de leitura mais leve pelos folhetinistas. Outra contaminação, segundo a pesquisadora, seria aquela que se deu entre o que se tinha outrora como “crônica” e a seção “variedades”.

Em 1852, o já mencionado *Jornal do Comércio* fez-se o primeiro periódico a estabelecer a seção “Crônica” na parte inferior da página: “A Semana”. Já neste momento, Francisco Otaviano, jornalista responsável pela escrita desta crônica d’A Semana, retomava em seu texto o debate político corrente, característica que não mais contamina, mas faz parte da escrita dos cronistas que o sucederam, até os dias de hoje (GRANJA, 2012).

Eis aqui outro contribuinte à aclimação e transformação do gênero no Brasil, isto é, do folhetim francês à crônica brasileira: a leveza em tratar de assuntos sérios, como a política, por exemplo, ou “as mazelas da sociedade” como diz Alencar. Na França, as rubricas que envolviam os assuntos políticos da atualidade eram mais rígidas; aqui, pelo fato de se relacionarem com outras partes e textos do mesmo periódico, o trato do assunto político resultava em uma leitura mais leve. Um exemplo são as crônicas de Machado de Assis, destinadas ao rodapé semanal, onde, nas palavras de Granja “[...] observamos uma utilização livre da retórica, da ironia, das citações da tradição literária e cultural, da paródia, da inserção de pequenos intervalos de ficção nos comentários, entre outros” (2012, p. 123).

Nelson Rodrigues elabora sua crônica de 15 de dezembro de 1967 da mesma forma: o leitor, de início, se depara com comentários sobre a erudição de um amigo do cronista, logo depois, faz-se a constatação de certo analfabetismo – aqui, antônimo de erudição – por parte de quem escreve. Seguem-se referências a nomes como Terrail, Dumas, Dostoiévski, como quem contradiz a própria constatação de analfabetismo; culminando no excerto abaixo, que bem resume a maestria e leveza de Nelson Rodrigues no trato do assunto e da palavra:

(Divaguei demais e desculpem.) De Dostoiévski passo à minha infância. Há bastante de Dostoiévski, bastante de Dickens, na rua Alegre, em Aldeia Campista. Não será a pura semelhança episódica, não. É uma semelhança, digamos assim, de atmosfera. Sinto que parte de minha infância está inserida, difusa, volatilizada em certas páginas de Dickens ou Dostoiévski. Por exemplo: - eu poderia fazer, com minha

passagem pela escola pública, uma antologia de humilhações. (Está comigo, enterrado em mim, um perene menino humilhado.)
A escola era bem na esquina da rua Alegre com Maxwell. (Quando Lili morreu, eu achava absurda a vida sem Lili. Lembro-me de que, depois do enterro, eu mudava de calçada para não passar pela sua porta.).⁹

Nelson Rodrigues realiza, brilhantemente, nesta crônica, aquilo que, nas palavras de Alencar, seria o ato de escrever folhetins: “[...] percorrer todos os acontecimentos, a passar do gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer às misérias e às chagas da sociedade; e com a mesma graça [...] com que uma senhora volta às páginas douradas do seu álbum [...] espécie de colibri a esvoaçar em ziguezague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve necessariamente descobrir no ato mais comezinho!” (ALENCAR, 1854, p. 648).

Em relação à arqueologia da crônica – empreitada por Meyer – exuma-se destes folhetins o sentimento de um tom leve, descontraído que percorre o “espaço livre” do gênero; escritos não necessariamente ficcionais, mas de agradável leitura, ultrapassando o mero relato jornalístico, compondo um quadro vivo de usos e comportamentos. A “exumação” de Meyer, somada às definições de Macedo, Machado e Alencar, mostra-nos um gênero francês que, ao deixar sua matriz, naturalizou-se aos poucos ao entrar em contato com os ares brasileiros.

A crônica, no século XIX, já caminha para uma definição que a coloca entre a narrativa e a invenção como natureza e limite da prosa do folhetim; o folhetinista borboleteia e se afrouxa do compromisso com a referencialidade, ultrapassando os limites de sua versão na matriz – mais próxima do relato – e dessa forma, o folhetim-variedades tomava um “segundo caminho”, escolhendo também invenção como itinerário (GRANJA, 2012).

Fundida em um espaço que também pertencia ao romance-folhetim, compartilhando da mesma intenção do folhetim-variedades de proporcionar diversão e lazer; a crônica mistura tais objetivos às mazelas do país e ao político e é praticada ainda hoje: “gênero brasileiro, pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu” (CANDIDO, 1987, p. 7).

Neste sentido, pode-se dizer que o que chamamos de crônica nasceu, no Brasil, da fusão de rubricas da parte inferior das páginas dos jornais brasileiros: crônica, mais variedades, mais a política. Volátil e inventiva “colusão entre a esfera das gentes das Letras e a dos “jornalistas”” (THÉRENTY, 2007, p 13), em outras palavras: conjugação do literário e do periódico. Logo, reforça-se a necessidade de uma melhor compreensão da relação existente

⁹ *O Globo*, 18 dez. 1967, p. 2

entre este “gênero brasileiro” e a ferramenta de informação e cultura que elegeu como espaço privilegiado: o jornal.

1.1.2. Crônica e Imprensa: solo fértil

Para um bom entendimento da crônica, bem como para futuras análises, impõe-se neste momento uma reflexão acerca do jornal como veículo de informação e cultura. Massaud Moisés (2007, p. 103), em *A criação literária*, afirma que, no interior do jornal, “encontramos matéria autóctone, inerente à sua natureza de órgão informativo das ocorrências diárias, e matéria alóctone, estranha ou aleatória, na medida em que não corresponde à peculiaridade originária”. Respectivamente, uma cumpre a função de informar os sucessos do dia e a outra que não se prende, em regra, ao cotidiano.

A esse respeito, cabe uma observação sobre estas duas categorias linguísticas que se encontram no jornal. O que diferenciaria, ainda segundo Moisés, a primeira da segunda, é que a primeira é característica de gêneros publicados *para* o jornal – a exemplo da reportagem, do editorial e das notícias –, já a segunda é típica de gêneros publicados *no* jornal, estes procuram neste veículo de informação, apenas um meio de propagação, pois um poema, uma novela ou um conto que estampasse um jornal, possivelmente poderia fazê-lo em qualquer outro meio de comunicação escrita. A partir destas informações, cabe então questionar: onde, entre estes dois tipos de discurso, se situaria a crônica publicada no jornal?

A resposta estaria na própria pergunta: “entre”. Sem a obrigação de escolher um ou outro, a crônica, livre de rédeas, é por natureza um animal anfíbio que vive entre a notícia e a literatura, entre o trivial e a fantasia. Nas palavras de Moisés Massaud, a crônica é:

Ambígua, duma ambiguidade irreduzível, de onde extrai seus defeitos e qualidades, a crônica move-se entre o ser *no* e *para* o jornal, uma vez que se destina, inicial e precipuamente, a ser lida na folha diária ou na revista. Difere, porém, da matéria substancialmente jornalística naquilo em que, apesar de fazer do cotidiano o seu húmus permanente, não visa à mera informação: o seu objetivo, confesso ou não, reside em transcender o dia-a-dia pela universalização de suas virtualidades latentes, objetivo esse via de regra minimizado pelo jornalista de ofício (MOISÉS, 2007, p. 104).

Ambígua por natureza, a crônica utiliza o discurso jornalístico em conjunto com o discurso literário, sem a necessidade de escolher entre um e outro, ela é um “mosaico” construído através de uma linguagem referencial – destinada antes a comunicar uma informação

– em conjunto com uma linguagem metafórica que transforma o referente em devaneio, símbolo, fantasia.

Porém, assim como o mosaico em si, mescla os dois discursos. Vale observar também que, ainda que combinados, tanto um discurso quanto outro podem predominar no texto e é a predominância de um ou de outro que decidirá o destino da crônica que, ainda que criada para a efemeridade, pode perpetuar-se como texto literário ao invés de desaparecer juntamente com os *faits divers* do jornal de ontem.

A heterogeneidade e ambiguidade da crônica são características também apontadas e justificadas, como pode ser visto acima, tanto por Machado, quanto – mais tarde – por Drummond, o novo e “nobre animal” apontado por ambos tem como uma de suas principais características o hibridismo entre o coloquial e o complexo, a fusão entre o útil e o fútil, o passeio entre o jornalístico e o literário. O cronista, ao criar, oscila entre o trivial e o sério e, para isso, utiliza a linguagem e o discurso – em suas inúmeras variações – como munição e produto final.

Características presentes e observáveis em “As Confissões de Nelson Rodrigues”, coluna escrita e publicada para o jornal *O Globo* entre os anos 1967 e 1974, a qual teria começado, para Ruy Castro (1992), como suas “Memórias” – contribuição de Rodrigues para o *Correio da Manhã* – mas que, aos poucos, tornou-se “uma zona de combate entre Nelson e o mundo em rápida transformação” (CASTRO, 1992, p. 368).

Lugar frutífero, onde o autor de *Álbum de Família* se viu livre para passear entre o fato cotidiano, o comentário político, o devaneio e o literário – tal qual o folhetinista “colibri” que outrora Alencar descreveu – sem negligenciar, porém, nenhuma dessas características discursivas. Respeitou o espaço onde publicou suas “confissões”, bem como reverenciou o *chronos* – característica que rege o gênero eleito – através do comentário feito também às mazelas do seu tempo, como quando faz críticas à juventude, às esquerdas e ao intelectual – metonimicamente representado pela figura de Sartre e da cultura trazida e difundida por ele ao Brasil e cultivada por seus seguidores e admiradores “abjetos”:

Há quem diga: - “A maior inteligência do século”. Um gênio, um gênio. Não admira, pois, que tenha feito, entre nós, um sucesso de Frank Sinatra. Não sei se de Frank Sinatra ou de Sarrasani, quando de sua primeira audição. Ah, Sartre! Nas suas conferências a platéia o lambia com a vista. Lambia sim, e explico: parecíamos, ao ouvi-lo, uns trezentos cachorros velhos. Pois um dia, se não me engano na ABI, Jean-Paul Sartre respira fundo e diz o seguinte: - “O marxismo é inultrapassável”. Eu estava lá e vi o efeito. A nossa semelhança com um cachorro velho aumentou consideravelmente. E por que disse ele isso?

Porque olhava para a gente, como se nós fossemos um horizonte de cretinos [...] Ali, eu descobria que há admirações abjetas.¹⁰

O cronista não deixou de lado o aspecto literário – também inerente a esse volátil gênero – através do uso de metáforas bem executadas, de intertextualidade e, mais notadamente, do recurso da ironia.

Sendo a crônica um texto caminhante entre aquilo que é publicado *no* jornal e aquilo que é publicado *para* o jornal, os elementos que a envolvem demandam esclarecimentos e atenção. Crônica e linguagem, crônica e discurso, crônica e caráter literário, crônica e sociedade são reflexões que permeiam a anatomia que o texto assumiu a partir do momento em que passeia entre veredas da literatura.

Devido à sua relação com o jornalístico, o tempo, o trivial e o literário, pode-se perceber que o cronista deve buscar nela a linguagem da atualidade, bem como utilizar os recursos literários necessários, sem desviá-la, no entanto, de expressões características do momento em que é produzida, pois também são as marcas temporais que a conectam com o *chronos* e sua noção de contemporaneidade. Como bem o faz o autor de *Perdoa-me por me traíres* quando utiliza expressões como “sarau de grã-finos” ou “as esquerdas”, expressões que simbolizam e referenciam metonimicamente a situação de sua época em relação às divergências ideológicas existentes dentro dos grupos de oposição ao Regime, bem como a natureza hipócrita de uma camada intelectual formada por burgueses.

Há neste momento, então, a necessidade de migrar para solos um pouco mais complexos no que diz respeito à sua construção estilística, logo, uma investigação e esclarecimento em relação àquilo que estaria estabelecido como padrão temático, linguístico e discursivo da crônica. Para tanto, conta-se com o auxílio da teoria de Mikhail Bakhtin (2003), acerca dos gêneros do discurso, pois as condições de produção das crônicas analisadas serão levadas em conta, não apenas de um ponto de vista estrutural e histórico, mas também no que diz respeito aos recursos temático-discursivos que as configuram como um gênero complexo, plural e literário.

1.2. Semente híbrida: discurso e literariedade

¹⁰ *O Globo*, 18 dez. 1967, p. 2

Segundo Mikhail Bakhtin (2003), todos os campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem e, ainda que o caráter e as formas deste uso sejam multiformes, estas não contradizem a unidade nacional de uma língua. O emprego de uma língua se faz através de enunciados concretos e únicos – orais e escritos – proferidos pelos integrantes de determinado campo da atividade humana.

As condições e finalidades de cada campo referido são refletidas neste enunciado, não só através de seu tema, mas também por sua construção composicional. Ligados entre si, tanto o tema quanto sua construção são determinados por campos da comunicação e, cada um destes campos elabora seus *tipos* de enunciados, a estes *tipos*, dá-se o nome de *gêneros do discurso* ou *gêneros discursivos*.

Para o filósofo russo, a comunicação dá-se apenas através de determinados gêneros discursivos, ou seja, todos os enunciados da língua possuem formas relativamente estáveis de construção do todo. O falante da língua dispõe de um repertório vasto de gêneros discursivos, utilizando-os e empregando-os de forma habilidosa e segura, ainda que ignorante de sua existência. Sobre o uso dos gêneros na construção de um enunciado, Bakhtin afirma:

A vontade discursiva do falante se realiza antes de tudo na *escolha de um certo gênero de discurso*. Essa escolha é determinada pela especificidade de um dado campo da comunicação discursiva, por considerações semântico-objetais (temáticas), pela situação concreta da comunicação discursiva, pela composição pessoal dos seus participantes, etc. A intenção discursiva do falante, com toda a sua individualidade e subjetividade, é em seguida aplicada e adaptada ao gênero escolhido. Tais gêneros existem antes de tudo em todos os gêneros mais multiformes da comunicação oral cotidiana, inclusive do gênero mais familiar e do mais íntimo. (BAKHTIN, 2003, p. 282).

O falante molda seu discurso – que pode ser um simples colóquio de mesa de bar – através de determinadas formas de gênero, que vão desde formas padronizadas ou estereotipadas até as mais maleáveis e criativas.

Por estar o discurso ligado aos campos da atividade humana, a diversidade dos seus gêneros é inesgotável, pois o repertório que integra cada um destes gêneros cresce e se desenvolve ao mesmo tempo em que complexifica determinado campo. Logo, não se deve minimizar a heterogeneidade dos gêneros discursivos, onde se incluem desde réplicas do diálogo cotidiano até gêneros literários, passando por manifestações científicas e documentos oficiais.

A diversidade de gêneros discursivos é tanta que pode não haver possibilidade de um plano único para o seu estudo, por isso torna-se imprescindível atentar-se para a diferença essencial entre gêneros discursivos primários e secundários.

Os gêneros discursivos – aqueles complexos como romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, gêneros publicitários, principalmente na modalidade escrita – surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente mais desenvolvido e organizado, nos âmbitos artístico, científico, cultural e sociopolítico, por exemplo (BAKHTIN, 2003). Assim, no processo de sua criação, estes gêneros secundários incorporam e reelaboram diversos gêneros primários – aqueles simples que se formaram nas condições de comunicação discursiva imediata.

Enquanto os gêneros primários são o nível real com o qual o falante é confrontado através das práticas de linguagem, mediante enunciados concretos que ele ouve e reproduz durante a comunicação verbal viva que se efetua através dos indivíduos que o rodeiam, sempre ligados à experiência pessoal e aplicados a uma situação à qual o falante está ligado de forma automática, os gêneros secundários representam a ruptura com o espontâneo, pois estão ligados a motivações mais complexas e menos pessoais.

A diferença entre os gêneros primários e secundários é grande e essencial, como já explicitado; entretanto há, para Bakhtin, uma relação mútua entre estes gêneros, e seus processos de formação histórica elucidam a natureza complexa do enunciado como manifestação linguística concreta. Esta relação entre gêneros dá-se através da incorporação de um pelo outro; assim:

Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios: por exemplo, a réplica do cotidiano ou da carta no romance, ao manterem a sua forma e o significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta apenas através do conjunto do romance, ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana. No seu conjunto o romance é um enunciado, como réplica do diálogo cotidiano ou uma carta privada (ele tem a mesma natureza destas duas), mas a diferença entre eles é um enunciado secundário (complexo). (BAKHTIN, 2003 p. 263-264).

Compreende-se, então, que os gêneros primários, ao serem incorporados aos secundários, são transformados e perdem a ligação direta com a realidade cotidiana dos diálogos alheios, entretanto passam a ter vida e relação com a realidade dentro do discurso que deles se apropriou. Os gêneros se complementam e tornam-se instrumento de construções novas e mais complexas.

No que concerne a essas novas construções, Bakhtin (1988) em *Questões de literatura e de estética*, chama atenção do papel do romance na modernidade, a partir da análise das relações entre gêneros discursivos dentro deste gênero literário. Segundo o filósofo russo, o romance possui uma estrutura formada por elementos literários e extraliterários que formam um todo plural e ambíguo. Essa estrutura heterogênea é o que caracteriza o romance como um “fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal” (1988, p. 73), pois ele se faz graças aos discursos encontrados em sua composição, os quais possuem múltiplas vozes que dialogam entre si formando um novo discurso. “O prosador utiliza-se de discursos já povoados pelas intenções sociais de outrem, obrigando-os a servir às suas novas intenções, a servir ao seu novo senhor” (BAKHTIN, 1988, p. 105). O gênero romanesco adquire, então, sua originalidade estilística, a partir da absorção e combinação de gêneros primários, logo se configura como:

uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala de gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modalidades passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. (1988, p. 74).

A relação entre gêneros discursivos permite a explicitação do princípio dialógico da linguagem, princípio que permaneceria dissimulado se o estudo dos gêneros se concentrasse exclusivamente sobre enunciados complexos, além disso, o desconhecimento da natureza do enunciado e suas peculiaridades em relação aos gêneros do discurso redundariam em um estudo apenas formalista, debilitando as relações da língua com a vida.

Bakhtin via os estudos estéticos e críticos da arte – literatura – interligados a um todo cultural e social. Segundo ele “a autonomia da arte é baseada e garantida pela sua participação na unidade da cultura” (1988, p. 16), logo, está atrelada a fatores externos e, por isso, não pode ser visualizada de forma desvinculada de elementos sociais, históricos e culturais.

As crônicas que compõem o corpus analisado nesta dissertação são exemplos desta participação na unidade de cultura, bem como de vinculação com os elementos extratextuais supracitados. Dentro delas, o leitor consegue enxergar tanto os recursos estéticos necessários para que um texto venha a possuir *status* de literatura, quanto consegue identificar aspectos de seu chão-cultural. Por exemplo, na crônica de 03 de julho de 1968, Rodrigues utiliza de recursos análogos ao conto para criar uma narrativa onde “entrevista” imaginariamente um dos líderes do movimento estudantil, Vladimir Palmeira:

Vocês foram a passeata e não viram nada. Sim, não enxergaram o óbvio ululante. Balbucio, atônito: - “Não vimos o quê?” O que é que não vimos?”. Desta feita, Vladimir zangou-se de verdade: - “Imbecis! A passeata teve um defeito. Grave e miserável defeito! Quer ver? Abriu uma pasta, tirou um monte de fotografia. À luz de um archote, mostrou-me uma por uma. E quando repassamos a última, vira-se para mim: - “Viste as fotografias da passeata? Quem não está? Quem faltou? Quem não desfilou? Quem não carregou cartaz? Quem? Fala! Quem? [...] Vladimir corta o suspense: - “O negro! Ele não foi!” Andando de um lado para outro, ele repetia: - “Éramos 100 mil. E o negro?”¹¹

A voz de Palmeira, que na verdade é a sua, “denuncia” a falta do povo, falta do negro. Através de uma narrativa passeante em ter o anedótico e crítico, mistura ficção com comentário social, o cronista coloca em pauta a falta de representatividade popular da Passeata do Cem Mil no Rio de Janeiro.¹²

Sabendo-se, então, que a crônica literária é um gênero híbrido, heterogêneo e que, por seu caráter também cronológico, utiliza, assim como o romance, a linguagem social e histórica e diálogos alheios em sua composição – transformando-lhes, absorvendo-lhes e dando-lhes caráter literário – faz-se necessário elucidar e buscar compreender de que forma os gêneros do discurso se manifestam e interagem dentro dela para que haja como resultado um objeto literário completo e complexo.

1.2.1. Gêneros dentro do gênero

Segundo Louis Guespin (1971) observar um texto do ponto de vista de sua produção fará deste um discurso; partindo desse pressuposto, a crônica, quando analisada do ponto de vista de seu estilo – como conteúdo e construção – torna-se discurso, isto é, uma unidade de comunicação associada a determinadas condições de produção.

Sendo crônica, então, discurso literário, ela se inseriria, segundo a teoria acerca dos gêneros do discurso de Mikhail Bakhtin, no âmbito dos gêneros discursivos complexos, da mesma forma que o romance. Ainda que desprovida do mesmo prestígio e reconhecimento, esta também é constituída por elementos literários e extraliterários que formam um todo plural e ambíguo, logo, faz uso de uma imensa variedade de gêneros discursivos – e seus recursos – na

¹¹ *O Globo*, 03 jul. 1968, p 2.

¹² Manifestação popular contra a Ditadura Militar, organizada pelo Movimento Estudantil que aconteceu na cidade do Rio de Janeiro no dia 26 de Julho de 1968, contando com a participação de artistas, intelectuais e membros de diversos setores da sociedade brasileira.

construção de seu estilo; a exemplo da crônica citada ao final do subcapítulo anterior, onde o cronista mescla um fato histórico recente e recursos estéticos, obtendo como resultado, uma “confissão” onde o comentário sociocultural de sua época coexiste com uma narrativa ficcional.

Além de possuir a liberdade de absorver características do ensaio, da reportagem e do diálogo cotidiano – aproximando-se, assim, deles – a crônica também possui a liberdade de se alimentar nos territórios da poesia e do conto – podendo inclinar-se mais para um do que para outro, conforme acentua respectivamente seus aspectos contemplativo e narrativo (MOISÉS, 2007).

Tais possibilidades reafirmam seu caráter pluridiscursivo e híbrido. No entanto, é necessário compreender até que ponto a aproximação e absorção de outros gêneros discursivos acontecem na formação de seu discurso, sem que esta se transforme em outro gênero.

Juntamente com o princípio da brevidade, a subjetividade é uma das mais relevantes características da crônica, ainda que o acontecimento cotidiano avulte em seu conteúdo, o subjetivo – ou o “eu” do cronista – estará presente, pois a transmissão do acontecimento sempre acontecerá segundo sua visão pessoal. Este aspecto é o que a diferencia tanto do relato jornalístico quanto do discurso ficcional, como por exemplo, o conto: o discurso narrativo estará presente, entretanto a linha que a faz permanecer fiel à subjetividade é o caráter pessoal do cronista impregnado na sua escrita.

Este caráter pessoal e subjetivo é também o que a aproxima do gênero lírico, e esse jogo de aproximação e distância que acontece com o conto, também se vê na relação entre crônica e poesia. Se o “eu” do cronista prevalece e ultrapassa o acontecimento cotidiano, ou mesmo, abre mão deste, o lirismo toma conta e o seu caráter narrativo e cronológico desaparece.

O lirismo na crônica é espontâneo e natural, mas a subjetividade não deve ultrapassar o acontecimento, pois este é combustível e motivo elementar do gênero, logo, nas palavras de Moisés (2017, p. 115-6) “*o meio termo entre acontecimento e lirismo parece ser o lugar ideal da crônica, a oscilação e conseqüente fixação no segundo polo pode sacrificar-lhe a fisionomia [...]*”.

Observemos este excerto da crônica de 9 de janeiro de 1968, onde Rodrigues narra como teriam sido as últimas horas de Nicolau Románov:

Na véspera de morrer, o nosso Nicolau entretinha-se na redação do seu diário. Fazia diário como qualquer heroína da Coleção das moças. Reparem no antilíder, no anti-rei, no antitudo. No dia seguinte estariam à mostra os intestinos dele mesmo, as tripas da mulher, dos filhos, dos sobrinhos, dos netos. Mas ele não teve nenhum sentimento da morte. No jardim havia um “lago azul” como o da nossa canção naval. E, lá, dois ou três cisnes deslizavam mansamente. Um mundo já morria e outro ia nascer. E o czar estava fascinado

pelos cisnes, e a última página do diário era a eles dedicada. Um homem assim teria de ser exterminado a bala ou a pauladas, como uma ratazana¹³.

Escrita originalmente para a seção “As confissões de Nelson Rodrigues” no jornal *O Globo*; esta crônica, intitulada “Assim é um líder” na compilação de Ruy Castro *O óbvio ululante*, possui, em seu todo, um caráter quase prescritivo, pois tece comentários acerca do que consistiria a figura de um líder e os requisitos para sê-lo, aos olhos do cronista.

Sua aproximação com a reportagem ou artigo dá-se, em primeiro plano, através da obediência à natureza do gênero, sua relação com o tempo. Essa relação é concebida no momento em que há uma dependência de territórios sócio-históricos para que essa crônica possua significado. Ligada ao extratextual e ao fato cotidiano, ela também estabelece proximidade entre os interlocutores – característica observável também no que diz respeito ao fator linguístico.

Em segundo plano, sua relação com o tempo subsiste ao utilizar-se da História como instrumento para a construção. Acontecimentos como a morte de milhões de camponeses na Ucrânia entre 1932 e 1933, a execução da família Románov em 1918 e o assassinato de J.F. Kennedy em 1963 servem, para esta crônica, não só como ilustração para inferir o ponto de vista de seu “eu”, mas também como construção de seu discurso; como se a História, de um ponto de vista diacrônico, se submetesse não só ao olhar do autor, como também ao acontecimento histórico sincrônico ao momento de sua escrita e publicação.

A fisionomia de “Assim é um líder” é volátil, ao mesmo tempo que obediente à natureza da filha de *Chronos*. Nela, o cronista traça um comentário sobre sua época, ao mesmo tempo que utiliza o histórico como base para algo que aproxima também de uma narrativa – como um microconto metaficcional que narra as últimas horas do Czar, encaixado entre uma crítica e outra.

Nela também insere seu “eu”, tanto no que diz respeito ao prognóstico social e político inerente ao texto, quanto ao lirismo presente nas nuances antitéticas – momentos de quietude que precederiam a execução de toda a família russa – e, principalmente, alusões, como aquelas referentes ao militarismo, que transportam o leitor da calma de um lago azul com cisnes brancos ao desassossego de uma canção naval.

Em sua anatomia, a crônica – a exemplo desta de Rodrigues – é subjetiva, porque o cronista rejeita a impessoalidade; o que importa a ele e ao leitor é a sua visão sobre o acontecimento, limite que o separa do poeta, mas que o aproxima do leitor. Assim “a

¹³ *O Globo*, 9 jan. 1968, p. 2

subjetividade da crônica [...] explica que o diálogo com o leitor seja o seu processo natural. Fletido ao mesmo tempo para o cotidiano e para as ressonâncias nas arcas do “eu”, o cronista está em diálogo virtual com um interlocutor mudo, mas sem o qual sua (ex)incursão se torna impossível” (MOISÉS, 2007 p. 116).

O discurso como um todo da crônica habita simultaneamente o território do monólogo e do diálogo; monólogo enquanto reflexão pessoal e diálogo por sua virtual interação com seu leitor implícito, resultando assim em um “*monodialogo*” – como Carlos Drummond de Andrade (1972, p. 50) designou o processo de relação verbal com o interlocutor, para com o texto na sua totalidade.

Exemplo disso seriam as constantes digressões, questionamentos e interrupções de pensamento que o cronista, autor de *Viúva, porém honesta*, lança mão em suas “confissões”, caracterizado pelo uso de parênteses entre um comentário, como quando interrompe, por um momento, a crítica que faz ao “novo” teatro Brasileiro, para pedir desculpas pela sua insistência no assunto: “Passo de Gide para o teatro brasileiro. (Desculpem a minha insistência na meditação dramática: mas sou, como disse o Cláudio Mello e Souza, uma “flor de obsessão”.) Segundo leio nos jornais [...]”¹⁴, aproveitando-se dos parênteses para revelar – de passagem – ao leitor a natureza da alcunha que o caracteriza como cronista.

O estilo da crônica, em outras palavras, a seleção de meios discursivos e linguísticos vinculados à sua temática e construção composicional, é o que a sustenta; logo a escolha equilibrada dos recursos discursivos e linguísticos que a constituem é de fulcral importância. Entre o coloquial e o literário, seu estilo ágil, simples e poético é chamariz que seduz o olhar fugaz do leitor entre uma coluna e outra. Marcado pela oralidade, ele é par perfeito para o tratamento descontraído dado ao fato cotidiano, além de reafirmar o aspecto dialógico do gênero.

Como parte do trabalho discursivo de Nelson Rodrigues, está sua capacidade de elaboração narrativa presente em suas crônicas, exemplo deste trabalho, são suas “entrevistas imaginárias”. De caráter confessadamente ficcional, suas “entrevistas”, estão sempre associadas ao comentário crítico de sua época, algo que resulta não apenas em um texto de tom coloquial: “Aí estava a única maneira de arrancar do entrevistado as verdades que ele não diria ao padre, ao psicanalista, nem ao médium, depois de morto [...] Fascinou-me a “entrevista imaginária”¹⁵

¹⁴ *O Globo*, 2 fev. 1968, p. 2

¹⁵ *O Globo*, 14 mar. 1968, p. 2

Na crônica, os discursos primário e secundário se inter-relacionam, este servindo como material metafórico explorado pelo cronista, aquele servindo de característica da sua efemeridade e espontaneidade. Aqui, discurso primário não é apenas matéria-prima, ou réplica do cotidiano, a ser transformada – como acontece no romance – ele é produto final, sujeito sim ao cronista e ao gênero, porém participante da crônica como enunciado completo e complexo.

O fato cotidiano e o discurso primário proporcionam o sabor da conversa descontraída, essencial ao gênero, ou nas palavras de Candido:

Por meio de assuntos da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta a sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza; e sua humanização lhe permite, como compensação sorradeira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e acabamento de forma que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição (CANDIDO, 1982, p. 5).

O coloquial, em conjunto com o manuseio de recursos polissêmicos e metafóricos de discurso secundário, proporciona à crônica caráter híbrido, pluridiscursivo de completo e complexo acabamento, mas sem deixar de ser crônica, sem deixar de ser próxima.

Sua forma híbrida garante-lhe a estatura de texto passeante entre dois polos – lírico e referencial – manuseando discursos metafóricos que a identificam como forma literária, ao mesmo em tempo que se apoia ao acontecimento cotidiano registrando tanto a referencialidade da prosa jornalística quanto a narratividade da prosa literária.

Como diz Candido (1982, p. 4), a crônica não é um gênero maior, “graças a Deus [...] porque sendo assim ela fica perto de nós”. Sua relativa pequenez em relação a gêneros como o romance e a poesia é o que a torna próxima do “rés-do-chão”, lugar onde se encontra seu interlocutor. Lugar onde nós, leitores, nos encontramos.

Ao escolher estar perto, a crônica escolhe dialogar sobre a realidade, ao mesmo tempo em que, sem intenção, transcende a conversa e o comentário chegando por vezes a alcançar o lirismo. Como Rubem Braga, que mesclava elementos de sua tradição como narrador oral com sua bagagem de cronista ligada à vida moderna e à imprensa. Ou Manuel Bandeira, cronista em *Crônicas da Província do Brasil*, evocando o passado através de sua memória de poeta e esticando relatos como um narrador oral. Ou mesmo Rodrigues, detentor de grande apreço pelo passado, que se munia de sua memória saudosista e figuras de linguagem populares para documentar, sob seu ponto de vista único, a vida contemporânea, como nesta crônica de 12 de fevereiro de 1968:

Cada época se assoa de uma certa maneira. (Não falo da grãfina atual, que não se assoa, nem usa lenço. Na belle époque, porém, a mulher não tinha esse pudor nasal. Por exemplo: - numa frisa de ópera, uma bela senhora puxava o lenço e, diante da plateia interessada, assoava-se com um som de trombeta. Era sublime.)

Já as gerações seguintes tinham outros escrúpulos e recatos. E uma bonita senhora só usava o lenço em último recurso, e quando a coriza já pingava. Mas não havia o som comprometedor. Em nossos dias, chegamos à solução ideal: - uma grã-fina não usa nem lenço, nem som, nem coriza. Até hoje, que me lembre, não vi nenhuma capa de Manchete com sinusite.¹⁶

Rodrigues tece um comentário sobre os conflitos de gerações que testemunhava em sua época, mas com simplicidade e saudosismo criando símbolo e figuras como a grã-fina que “não se assoa”, metáfora para o artificialismo e da “falsa beleza” de seu momento.

Nas palavras de Arrigucci Jr. (1987, p. 55) “a crônica se situa bem perto do chão, no cotidiano da cidade moderna, e escolhe a linguagem simples e comunicativa, o tom do bate-papo entre amigos, para tratar das pequenas coisas que formam a vida diária, onde às vezes encontra a mais alta poesia. ”

Logo, a crônica, como aquela executada por Rodrigues, possui a ambição apenas de ser crônica e, talvez, exatamente por isso, acaba por ser mais, pois esta exata característica seria aquilo que a faz apta a absorver discursos, sem perder sua intimidade com o leitor, ao mesmo tempo que alcança seu lugar como gênero literário.

Atingida esta etapa, busca-se elucidar, então, de que forma este gênero complexo, híbrido e pluridiscursivo faz-se acontecer nas “Confissões” de Nelson Rodrigues para o jornal *O Globo*, durante um período que foi marcante para os anais históricos do Brasil, bem como frutífero em relação à multiplicidade de temas que o “colibri” pernambucano – de alma fluminense – aborda e tão obsessivamente comenta.

1.3. O fruto e a flor: a crônica e(m) Nelson

Escritor de variadas frentes, Nelson Rodrigues (1912 – 1980), como flor que não voa para longe do galho de onde brotou, encontrou no jornalismo – ofício de sua família – carreira para a vida, ainda que seu pai, o jornalista Mário Rodrigues, fosse contrário a sua escolha. Aos quatorze anos já possuía o próprio tabloide “Alma infantil”, jornalzinho de quatro páginas que

¹⁶ *O Globo*, 12 fev. 1968, p. 2

ele mesmo escrevia, paginava e mandava imprimir nas máquinas de *A Manhã*, jornal do pai onde, dois anos mais tarde, escreveria suas primeiras crônicas (CASTRO, 1992, p. 61).

Em 1928, os leitores de *A Manhã* já se habituavam ao novo colunista. Nas palavras de Ruy Castro (1992, p. 62), “era difícil dizer se quem escrevia tinha vinte, quarenta ou sessenta anos – a cada parágrafo, aparentava uma dessas idades”. Insistente na carreira jornalística, após largar os estudos, foi promovido em *A Manhã* e passou a assinar textos em páginas nas quais escreviam grandes autores como Monteiro Lobato e Agripino Grieco.

Em *Crítica* – jornal matutino da família Rodrigues – o jovem Nelson cuidou dos cadernos de polícia, e mais tarde foi para editoria de esportes, onde se destacaria imensamente, uma vez que auxiliou seu irmão, Mário Filho, na modernização do jornalismo esportivo. Mário Rodrigues dá a Mário Filho carta-branca para criar nos jornais *A Manhã* e *Crítica* uma seção de esportes e nunca, até então, a imprensa brasileira dera tanto espaço ao futebol. Antes da empreitada dos irmãos Rodrigues, a crônica esportiva já era um gênero estabelecido no Rio de Janeiro. Porém, Mário Filho teria sido o primeiro a transformar os jogadores em figuras interessantes para o leitor; Nelson, com seu traço literário, elevaria às altas potências nas décadas seguintes, fazendo do futebol uma continuação de seu teatro (CASTRO, 1992).

Após a morte do pai, Mário e Nelson, já na década de 1930, passaram a trabalhar para *O Globo*, lugar cuja redação se tornaria, nas palavras de Ruy Castro (1992, p. 362), a segunda casa do autor de *Senhora dos afogados*. Nelson se casa em 1940 e, um ano depois, escreve sua primeira peça de teatro, *A mulher sem pecado*. Para Vannucci:

Nascia aí não só o dramaturgo polêmico e inovador, que atingiria o sucesso e o fracasso em curto intervalo de tempo, mas começava também uma curiosa etapa das relações entre Nelson com a imprensa. Sua primeira providência, assim que colocou o ponto final na peça, foi enviá-la para críticos de alguns jornais e outros nomes de peso, como Carlos Drummond de Andrade (VANNUCCI, 2004, p. 69).

Como dramaturgo, Nelson dividia seu tempo entre uma atividade e outra, entre o jornalismo e o teatro, sendo o primeiro uma forma de alavancar o segundo: para cada peça que escrevia, via-se na necessidade de escrever artigos em defesa de seu trabalho – ainda não tão reconhecido como seria pouco tempo depois (VANNUCCI, 2004).

O jornalista dramaturgo ia de redação em redação pedir que algo fosse escrito sobre sua mais recente dramaturgia. O primeiro grande sucesso nesse cenário foi com a peça *Vestido de Noiva*, de 1943. Vannucci (2004, p. 69) afirma que, no período, “Nelson iniciou um intenso trabalho junto a amigos e jornais para colocar a peça em discussão”. O poeta Manuel Bandeira

foi um dos que elogiaram o recente trabalho do agora jornalista-dramaturgo. A peça fez grande sucesso logo em sua primeira exibição.

Entretanto, Nelson nunca largou o jornalismo, e seguiu escrevendo para *O Globo* e, eventualmente, era convidado para colaborar em outros jornais. Sua ascensão jornalística acontece quando passa a escrever para *O Cruzeiro*, revista do grupo *Globo* onde trabalhavam grandes nomes como David Nasser, Millôr Fernandes e Hélio Fernandes. Chegou a produzir alguns folhetins que fizeram muito sucesso, como *Meu Destino é Pecar*, utilizando o pseudônimo Suzana Flag (VANUCCI, 2004). Em 1946, sua terceira peça, *Álbum de Família*, foi censurada por ser considerada um ataque à família brasileira.

Em 1950, passa a colaborar em *Última Hora*, jornal de Samuel Wainer, lugar onde inicia a publicação de crônicas com “A vida como ela é...”, um de seus maiores sucessos jornalísticos. Nos anos 60, o jornal de Wainer passa por certas transformações. Mudanças técnicas e editoriais foram implantadas, como a norma da “objetividade” – padronização da estrutura e linguagem impessoal herdadas do jornalismo norte-americano – que não agradou a Nelson, como aponta na crônica de 22 de fevereiro de 1968, intitulada em *A cabra vadia* “Os idiotas da subjetividade”:

Sou da imprensa anterior ao *copy desk*. Tinha treze anos quando me iniciei no jornal, como repórter de polícia. Na redação não havia nada da aridez atual e pelo contrário: - era uma cova de delícias. O sujeito ganhava mal ou simplesmente não ganhava. Para comer, dependia de um vale utópico de cinco ou dez mil-réis [...]. Começava a nova imprensa. Primeiro, foi só o *Diário Carioca*; pouco depois, os outros, por imitação, o acompanharam. Rapidamente, os nossos jornais foram atacados de uma doença grave: - a objetividade¹⁷

A objetividade nunca foi característica do cronista e de sua obra. Desde o tempo em que cobria os noticiários policiais em colunas semanais, Nelson sempre misturou personagens fictícios com histórias reais ou “levemente inventadas”, aspectos narrativos que, com mestria, trouxe para suas crônicas. Nelson, como observa Fisher (2009), criou arquétipos de brasileiros consagrados; figuras prosaicas, típicas de qualquer botequim ou outro cenário que temos em todo o Brasil, repetiam frases prontas e lugares-comuns que todos já tinham ouvido de alguma maneira. Fazia grandes observações sobre o pensamento do país usando figuras de linguagem simples, mas extremamente críticas. Esses comentários, a partir de figuras muito próximas da realidade e fugindo dos conceitos muito abstratos faziam do Nelson Rodrigues uma espécie de filósofo do seu tempo.

¹⁷ *O Globo*, 22 fev. 1968, p. 2

Aspectos que podem ser exemplificados nesta “confissão” de 18 de dezembro de 1987:

Primeiro, gostaria de dizer duas palavras sobre o intelectual subdesenvolvido. O que o caracteriza, acima de tudo, é o pânico de parecer imbecil. O europeu, não. E já cito um nome que está acima de qualquer dúvida ou sofisma: - Jean-Paul Sartre.

Há quem o considere “a maior cabeça do mundo” (realmente, Sartre tem inspirado algumas das mais abjetas admirações do nosso tempo). Eis o que eu queria dizer: - como todo grande espírito, ele não tem medo nenhum de ser imbecil. Sabe que o idiota é também uma dimensão do gênio. Ainda recentemente foi à África. Ao voltar, um repórter perguntou-lhe: - “Que me diz o senhor da literatura africana?”. Sartre responde na hora: - “Muito mais importante do que toda a literatura africana é a fome de uma criancinha”. Disse isso e ainda lhe pingou um ponto de exclamação. Resposta exemplarmente idiota. E eu, lendo a entrevista do mestre, quebrava a cabeça. Quem, além de Sartre, podia falar assim? Eis o que me perguntava: - quem? E, súbito, ocorreu-me o nome certo: - Luvizaro^{18, 19}.

Um Brasil de canalhas e idiotas, de Acácios e Luvizaros e do intelectual subdesenvolvido. Adjetivos e nomes que representam tipos sociais que auxiliam na crítica e no comentário do cronista, exemplares da mediocridade e do senso comum que podem ser encontrados no Antônio’s²⁰ ou em outras esquinas do Rio e do resto do Brasil. Representantes do desespero e da politicagem rasa, aceitadores da filosofia e política vinda – novamente – do europeu, este caracterizado na figura de Sartre.

O filósofo francês é como uma caricatura do estrangeiro que nos olha de cima, não se trata de uma caracterização deste intelectual, mas de um retrato metonímico da cultura e ideia revolucionárias trazidas por ele e difundidas por seus admiradores abjetos. Sartre é também o Acácio que defende óbvios ululantes como “a fome na África”, comparado a Luzivaro – candidato a deputado, populista e de fala medíocre – é também, como este último, um tipo social: o demagogo.

Pequenas narrativas como aquelas, acontecidas nos saraus e casas de grã-finos, verificadas nas crônicas de 3, 6 e 23 de fevereiro de 1968, exemplificam também o tom inventivo do trato com a realidade característico de Nelson em suas crônicas, tom herdado de seu tempo como repórter de colunas policiais. Agora, porém, acompanhado do uso da ironia,

¹⁸ Segundo os registros do *Jornal do Brasil* (memória) Antonio Luvizaro teria sido candidato ao governo da Guanabara em 1962. E em 1965, como deputado, foi acusado de desvio de mais Cr\$ 400 milhões destinados ao pagamento de funcionários do legislativo e teve o pedido de cassação de seu mandato feito pelo Estado.

¹⁹ *O Globo*, 18 dez. 1967, p. 2

²⁰ Boteco frequentado por artistas da época, como Chico Buarque de Holanda e Vinícius de Moraes, situava-se na esquina da Bartolomeu Mitre com a Ataulfo de Paiva, no Leblon, bairro nobre da Zona Sul do Rio de Janeiro. Estabelecimento geograficamente privilegiado e, para Nelson Rodrigues, *habitat* dos “paus d’água ideológicos”.

do uso de recursos polissêmicos e de representações satíricas: sintomas de seu desenvolvimento da literariedade em sua carreira como cronista.

Uma das características do trabalho de Rodrigues com a linguagem é o uso da ironia como ferramenta discursiva e processo de enunciação, juntamente com outras ferramentas estilísticas. Esta – assim como este gênero que dela faz uso – só se faz possível através do diálogo proposto e estabelecido entre o autor, seus leitores e o chão cultural em que se inserem, sendo também ferramenta essencial para a construção e sucesso do aspecto satírico de crônicas.

1.3.1. Literariedade, ironia e tempo

Nelson Rodrigues escreveu e publicou em vida inúmeras crônicas jornalísticas, como aquelas citadas e utilizadas no decorrer do presente trabalho. Como parte de sua vasta carreira estão as crônicas publicadas pelo jornal *O Globo*, entre novembro de 1967 e outubro 1968, sendo oitenta delas reunidas e publicadas novamente, mais tarde, em forma de antologia sob o título *O óbvio ululante: primeiras confissões* – com a organização de Ruy Castro.

Juntas, elas formam um conjunto de textos que ultrapassam as circunstâncias de seu contexto de produção, transformando-se, assim, em textos duradouros, consequência da mestria de Nelson no cuidado com a linguagem, através do uso de recursos literários e ferramentas estilísticas, principalmente no que diz respeito ao recurso da ironia. Ferramenta esta que pressupõe tantos outros aspectos de literariedade e linguagem de um texto, como a alusão, a metáfora, relação entre interlocutores, além de contribuir para o humor e o aspecto satírico presentes nas crônicas.

Douglas Colin Muecke (1995), em seu livro *Ironia e irônico*, afirma que o conceito de ironia não é, hoje, o mesmo de há um século. Comparada pelo autor a “um barco ancorado que o vento e a corrente, forças variáveis e constantes, arrastam lentamente para longe de seu ancoradouro” (1995, p. 22), seu significado sempre irá depender de lugares, pessoas e graus de erudição. Logo não existe, e possivelmente não existirá, uma definição unívoca do conceito de ironia, entretanto, ainda que plurais, suas concepções, vistas de um ponto de vista discursivo podem se complementar, ao invés de divergirem.

Um dos conceitos tradicionais de ironia é aquele inaugurado, segundo Beth Brait (1996), por Aristóteles, quando este aborda em sua obra a questão do cômico e da ironia. Aristóteles vê a ironia como uma “espécie determinada de disposição e atitude intelectuais

próprias de um tipo de homem” (1996, p. 21) e toma como modelo desta atitude o comportamento discursivo de Sócrates que, basicamente, consistia em transformar uma frase assertiva em interrogativa com a finalidade de dar a entender ao interlocutor um desconhecimento ou a ausência de uma convicção em relação a um determinado tema.

Aristóteles coloca a ironia entre as atitudes fundamentais do ser humano; entretanto não deixa de referenciar aspectos que a caracterizam como forma de discurso. A partir desta perspectiva, ao tratar-se da ironia socrática, os procedimentos discursivos que envolvem essa maneira de elaborar um diálogo devem ser levados em conta, pois essa definição de ironia, ainda que se incline para o sentido de ironia como comportamento, já pressupunha uma construção discursiva e um diálogo entre interlocutores.

Até o século XVIII, este primeiro conceito socrático de ironia era o que tradicionalmente vigorava. Entretanto, é com Friedrich von Schlegel (1772 – 1829), teórico do primeiro romantismo, que outra concepção de ironia aparece: a ironia romântica. Schlegel é autor do conceito de arte que coloca ironia como o elemento que garante ao poeta a liberdade de espírito (*apud* BRAIT, 1996, p. 26), a ele coube a proposta de distinguir ironia retórica de uma outra ironia que se configura como uma forma de beleza lógica a qual estaria diretamente ligada à filosofia e à poesia.

Este tipo de ironia era utilizado por autores com o fim de apresentar a liberdade na escrita e deixar os textos com aspectos mais leves e menos sérios. Aspectos que vão ao encontro das principais características da crônica como a conhecemos, configurada pelo discurso leve e, por vezes, frívolo, ainda que tratando de assuntos sérios²¹. O que pode fazer da ironia elemento, senão essencial, altamente participativo da construção do discurso da crônica.

A ironia caracterizada por Schlegel (*apud* Brait, 1996), seria aquela denominada como ironia romântica. Esta possui como característica a busca de uma posição crítica do leitor, tornando-o participante do texto, além disso, dando-lhe, por vezes, poder de ser dono da obra e, como tal, interferindo em seu contexto. Este conceito de ironia minimiza a distância entre interpretante e ironista. Assim, as obras que apresentam esse tipo de recurso são carregadas de subjetividade, além de possuir um caráter paradoxal que oferece ao leitor a possibilidade de reflexão. Nas palavras de Brait:

[...] a ironia romântica pode ser traduzida como “meio que arte tem para se auto-representar”, como articulação entre filosofia e arte, poesia e filosofia, na medida em que não estabelece fronteiras entre o princípio

²¹ [...] fusão agradável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. (ASSIS, 2013, p. 44)

filosófico e o estilo literário. Além desse aspecto caracterizador [...], há ainda outros a serem sublinhados: a ideia de contradição, da duplicidade como traço essencial a um modo de discurso dialeticamente articulado; o distanciamento entre o que é dito e o que o enunciador pretende que seja entendido; a expectativa de um leitor capaz de captar a ambiguidade propositalmente contraditória deste discurso. (BRAIT, 1996, p. 29)

Ironia e crônica revelam, a partir destas características, um forte grau de parentesco e relação, pois tanto uma quanto outra dependem da proximidade entre texto e leitor para que existam e aconteçam. Residente no rés-de-chão²², a crônica não só está próxima de seu leitor e de seu chão cultural, como também depende dessa proximidade para que seja compreendida. É nessa relação de proximidade e dependência que reside a afinidade entre ironia, como princípio estruturador de textos e crônica como texto construído. A crônica, sendo texto, necessita de artifícios para atrair o leitor, o cronista utiliza, então, o fingimento da ironia como artifício para tal empreitada.

Enquanto a ironia retórica utilizava o fingimento de modo a valorizar indiretamente perspectivas, ressaltar verdades, criticar desvios de normas estéticas ou sociais; a ironia romântica o utiliza para autoafirmação, ampliando-o na ironia retórica e acrescentando “auto-ironia”, fruto de complexa consciência narrativa. Nela, o texto já não se afirma como imitação do real, mas exhibe seu fingimento inerente, revelando desejo de ser reconhecido como arte, essência fictícia e elaboração de linguagem. A literatura pós-moderna assimilou essa ironia como processo constitutivo e o tom irônico passa a ser algo central na literatura (DUARTE, 2006).

Entretanto, ainda que distintas, ambas acepções são possíveis na construção da crônica, pois em se tratando de um gênero ligado ao *chronos*, ela se envolve e depende daquilo que está a sua volta, por conseguinte, critica, perpetua e/ou ressalta valores sociais de acordo com o ponto de vista do ironista – e de parte de seu público – ao mesmo tempo em que, assim como a ironia romântica, utiliza-se o fingimento como ferramenta e processo constitutivo na construção desse discurso.

Exemplo de construção irônica em prol de uma crítica, ao mesmo tempo em que nela se utiliza de fingimento textualmente construído, seria a crônica de 11 de março de 1968, onde Nelson Rodrigues caracteriza seu amigo Abdias do Nascimento como “o único negro do Brasil”. Longe de ser o único, ele faz parte de milhões de outros; entretanto o emprego desta alcunha indica o quadro social de negros invisibilizados histórica e socialmente no Brasil.

²² CANDIDO, Antônio. A vida ao rés-do-chão. In: Para gostar de ler: Vol. 5 – Crônicas. São Paulo: Ática, 1982.

Nesta mesma crônica, Rodrigues narra a situação em que Sartre, em uma de suas conferências, pergunta a “uma plateia louríssima, alvíssima, sardenta e de olho azul”²³ onde estavam os negros, e um dos brasileiros cochicha para outro “os negros estão por aí assaltando algum *chauffeur*”²⁴, a ironia pode ser enxergada, aqui, ao se tratar de uma plateia composta por brancos, em um país majoritariamente negro. Entretanto, no final da crônica, é narrada a seguinte situação:

[...] na véspera, apanhei um táxi, depois do serviço. O motorista era um crioulo jucundo, um riso forte, abaritonado, de Paul Robeson. Veio conversando comigo. Como ele trabalhava de noite, falei dos assaltos. O preto riu, feroz: “Pra crioulo, não paro. De noite, preto não entra no meu carro”. E ele próprio era um negro total, de ventas esplêndidas, enormes lábios africanos.²⁵

A significação irônica se completa e atinge seu ápice a partir desse relato que ajuda a fechar a crônica e, por conseguinte, a crítica nela inferida, o leitor, que poderia ter ficado estarecido com o “cochicho” do brasileiro em resposta a Sartre, se vê diante de uma contradição textualmente construída, que servirá tanto para rememorar o estereótipo existente no comentário supracitado, quanto para reafirmar a solidão do negro que não possui como companheiro nem o próprio negro.

Importante ressaltar que, entre as acepções mais recentes de ironia, encontram-se abordagens desde uma ótica filosófica como aquela de Vladimir Jankélévitch (1936), passando por uma abordagem situacional, mais simples e presente no cotidiano – tipo de ironia que não representa grandes desafios de interpretação ao seu receptor – até abordagens de um ponto de vista linguístico, como é o caso de Jacqueline Authier-Revuz (1990). Entretanto, como já se pôde observar, ironia, aqui, é e será considerada a partir de seu caráter discursivo e mais complexo, representada como estrutura verbal e textual do discurso ou enunciado como aquela que vai ao encontro da perspectiva de Linda Hutcheon (2000) em seu livro *Teoria e política da ironia*, para a qual ironia é vista como um princípio estruturador de textos – sejam eles literários ou não – logo, aquela que necessita da ação de interlocutores para que aconteça.

Ao pensarmos, então, a ironia como princípio estruturador de textos, tradicionalmente, esta seria a figura de linguagem em que se diz o contrário do que verbalmente é dito, e se ampliarmos ou substituirmos o termo “contrário” por “diferente”, como sugere Duarte (2006), pode-se considerar que a ironia sempre expressa mais do que parece à primeira vista, outra característica que a aproxima da crônica, principalmente sobre aquilo que observa Candido

²³ *O Globo*, 11 mar. 1968, p. 2

²⁴ *O Globo*, 11 mar. 1968, p. 2

²⁵ *O Globo*, 11 mar. 1968, p. 2

(1992) quando diz que por baixo delas há sempre muita riqueza para o leitor explorar e, por serem leves e acessíveis, comunicam a visão humana do homem na sua vida de todo o dia, mais do que um estudo intencional o faria, o que estreita ainda mais as relações entre ironia e crônica.

Linda Hutcheon afirma que interpretação e ironia não podem ser separadas, ela não é ironia até que seja interpretada como tal, seja por quem teve a intenção de empregá-la, seja pelo destinatário, isto é, alguém atribui a ironia; alguém a faz acontecer (2000). A partir do momento em que o ironista percebe as múltiplas possibilidades de sentido inerentes à linguagem, ele explora e propõe enunciados irônicos – proposta que só se concretiza na recepção, quando seu interlocutor é capaz de perceber a multiplicidade de sentidos e a diferença que se encontra entre o dito e o não dito, fazendo assim a ironia “acontecer”.

Hutcheon utiliza o termo *happen* (acontecer)²⁶ para caracterizar o sucesso ou o fracasso de um discurso irônico. Autor e receptor são os “agentes” desta ação, no sentido em que ambos – auxiliados por outros fatores que veremos a seguir – agem/atuaem na construção do significado irônico.

Segundo a autora, ela opera no nível da linguagem e da forma; entretanto, não se trata de um instrumento retórico estático a ser utilizado, mas sim, resultado das relações entre significados, entre pessoas e emissões, pois “a atribuição da ironia é um ato complexo por parte do interpretador, um ato que tem dimensões tanto semânticas quanto avaliadoras, além da possível inferência da intenção do ironista” (HUTCHEON, 2000, p. 30).

A interpretação e o acontecimento irônicos dependem de propostas de inferência que são como “sinais” da existência de ironia em algum discurso. Para Hutcheon (2000), estes são sinais contextuais que funcionam para levar os interpretadores a reconhecer e atribuir ironia. Estes sinais não garantem, porém, a existência da ironia, mas auxiliam os interlocutores na tentativa de que ela aconteça.

O ironista intencionado apresenta um estímulo contextualizado e espera que, ao percebê-lo, o interpretador infira um significado irônico. Alguns sinais contextuais são aqueles que, como o próprio conceito alude, compõem o contexto, e este, nas palavras da autora, seria “o ambiente [...] *textual, circunstancial e intertextual*²⁷ da passagem em questão” (HUTCHEON, 2000, p. 205-6).

O contexto textual diz respeito ao enunciado em si, sinais intratextuais que podem indicar a inferência de ironia, como, por exemplo, marcadores e procedimentos formais e ecos

²⁶ Conforme a tradução de Julio Jeha.

²⁷ Grifos da autora.

de situações já descritas; o acontecer da ironia depende, assim, de elementos que podem ser encontrados pelo receptor no próprio texto.

Ao entrarmos em contato com as crônicas de *O óbvio ululante*, entramos também em contato com aquilo que Rodrigues chamou de “flor de obsessões”, alcunha dada a ele por um amigo, relacionada ao trato recorrente – e insistente – de algum assunto ou, majoritariamente, de alguma personalidade em seus textos. Este é o caso, por exemplo, da juventude brasileira, das esquerdas e, notadamente, de Jean-Paul Sartre, filósofo francês do séc. XX, que possui lugar de destaque em algumas de suas crônicas.

Mesmo uma leitura apressada, não aprofundada, é capaz de inferir a ironia nos comentários que o cronista tece em relação ao intelectual francês: sobram adjetivos como “gênio” e “grande homem”, entretanto, há marcadores e indicações de inferência irônica no próprio texto que, através do narrar de situações, criam no leitor a dúvida em relação à sinceridade ou à literalidade de tais elogios.

Na “confissão” de 25 de janeiro de 1968, as afirmações “Sabe que o idiota é também uma dimensão do gênio” e “Não somos como o genial Sartre que, não raro, chega à debilidade mental”²⁸, sinalizam que “gênio” – utilizado como adjetivo também na crônica de 18 de dezembro de 1967 – possui uma carga semântica mais profunda que um simples elogio e que poderia indicar até o contrário do que se infere. Outro sinal textual na inferência de ironia ao se referir à genialidade de Sartre é o fato de Rodrigues nunca utilizar este mesmo termo para descrever outra de suas “obsessões”, como Guimarães Rosa: a ele não cabe ser “gênio”, pois, intratextualmente, gênio não o caracterizaria com sinceridade semântica.

No que diz respeito ao contexto intertextual, este representa a modalidade de percepção de inferências através de enquadramentos de outros discursos; a ironia inferida depende não apenas da enunciação que acontece no momento, mas também de outros enunciados – neste caso, o contexto de interpretação pode mudar conforme novos textos são adicionados ao acervo do receptor.

Na crônica de 9 de janeiro de 1968, intitulada em *O óbvio ululante* “Assim é um líder”, é narrado em seu sexto parágrafo, o que teria sido o último dia do czar Nicolau II. Neste relato há uma alusão à canção naval brasileira “Cisne branco” de forma irônica.

Na véspera de morrer, o nosso Nicolau entretinha-se na redação do seu diário. Fazia diário como qualquer heroína da Coleção das moças. Reparem no antilíder, no anti-rei, no antitudo. No dia seguinte estariam à mostra os intestinos dele mesmo, as tripas da mulher, dos filhos, dos sobrinhos, dos netos. Mas ele não teve nenhum sentimento da morte. No jardim havia um

²⁸ *O Globo*, 25 jan. 1968, p. 2

“lago azul” como o da nossa canção naval. E, lá, dois ou três cisnes deslizavam mansamente. Um mundo já morria e outro ia nascer. E o czar estava fascinado pelos cisnes, e a última página do diário era a eles dedicada. Um homem assim teria de ser exterminado a bala ou a pauladas, como uma ratazana.²⁹

O leitor, conhecendo tanto a canção quanto os textos históricos relacionados à Revolução Russa, poderá fazer inferência de ironia, pois historicamente, um dos estopins da Revolução foi a revolta de marinheiros em 1905, fator que auxiliou a vindoura morte do Czar. Logo a alusão à canção não é gratuita, mas contraditoriamente profética em relação à última – e fatal – queda da família Románov.

A situação de comunicação possui papel importantíssimo na interpretação e ela é indicada pelo contexto circunstancial, ou seja, os sinais e elementos existentes ou presentes no ambiente social e físico da situação comunicacional, neste caso, a ironia pode ser atribuída – ou não – dependendo de como, quando, onde, por quem e para quem o discurso acontece. O leitor das crônicas rodrigueanas hoje não é o mesmo que as leu n’*O Globo*, em suas publicações originais, esta constatação indica também um problema com o estudo das crônicas quando estas são trazidas para outro formato como o livro. Assume-se, portanto, ao ler as crônicas fora do jornal, um risco que é típico do uso da ironia, o risco de não ser entendida por completo.

O contexto circunstancial do leitor das crônicas no jornal pode não garantir a inferência de significado ou intenção irônica, entretanto auxilia nesta tarefa, da mesma forma que o leitor de hoje, a partir das próprias perspectivas textuais, pode inferir ironia onde o leitor de 1968 não inferiu.

Em 9 de dezembro de 1967, por exemplo, o cronista, sobre uma conferência de Sartre, na Associação Brasileira de Imprensa, escreve: “[...] me lembrava da visita que nos fez, há tempos, o Jean-Paul Sartre. Fui a uma de suas conferências. Gente escorrendo do lustre, subindo pelas paredes. E os presentes lambiam o Sartre com a vista. Olhei aquilo e concluí que existem admirações abjetas”.³⁰

O contexto circunstancial do leitor de hoje – a partir de novos acontecimentos históricos e novas leituras – pode ter dado o aparato necessário para inferir ironia presente nesse discurso – ainda que possa não ser intencional da parte do autor. Em 1968, a juventude francesa saiu às ruas para protestar contra o sistema educacional francês, entretanto, Sartre que, aqui provocou “admirações abjetas” e lotação de anfiteatros, não teve papel tão integrante neste marco da história francesa moderna. As “admirações abjetas” eram de exclusividade dos

²⁹ *O Globo*, 9 jan. 1968, p. 2

³⁰ *O Globo*, 9 dez. 1968, p. 2

estudantes e intelectuais brasileiros, enquanto, na França, sua influência já não era a mesma entre os estudantes universitários, principalmente após colocar-se em favor do comunismo maoísta.

A ironia pode ser inferida, circunstancialmente, aqui, no contraponto que o leitor poderá fazer entre as “admirações abjetas” de uma plateia brasileira e à pequenez – ou possível “desimportância” – do filósofo ao lado dos estudantes e da greve dos trabalhadores na revolução de 68, na França.

Segundo Hutcheon, mesmo para a mais simples das ironias verbais, é necessário um acordo mútuo por parte dos participantes de uma elocução: é necessário que as palavras tenham significados literais, ao mesmo tempo em que possuam significados implícitos não falados, logo, há de haver um acordo entre ambos acerca dos contextos semântico, circunstancial e intertextual que envolvem a presença e interpretação da ironia. Neste sentido, a estudiosa nos apresenta o conceito de “comunidades discursivas”.

Não se trata, necessariamente de uma característica excludente do discurso irônico, entretanto, tanto para o emprego quanto para o reconhecimento de ironia, os contextos – textual, circunstancial e intertextual – devem ser compartilhados, ou seja, os contextos mútuos de uma comunidade – já existente – criam e montam o cenário para a inferência e a compreensão da ironia (2000, p. 136). As “comunidades discursivas” tornam a ironia possível, pois, em se tratando de uma enunciação indireta, ela sempre requer a percepção de pressuposições comunicativas e semânticas partilhadas para que aconteça.

Mais uma vez, o leitor das publicações originais das crônicas de Rodrigues pode levar certa “vantagem” em relação ao leitor das mesmas na forma de antologia. Publicações em jornal como *O Globo* pressupunham um tipo de público – uma comunidade discursiva – que não esperava ali uma posição em favor das esquerdas, nem a mínima crítica ao regime militar vigente. Para que fosse compreendida, a ironia presente nas crônicas de Nelson necessitava de um público que, ainda que por vezes não estivesse de acordo com a posição tomada no texto, teria, pelo menos, o mínimo de informação em relação ao teor político – e por vezes moral – existente nas publicações e declarações do cronista.

Quando o cronista, ao falar de Nicolau II, afirma: “Um homem assim merecia ser exterminado a bala ou a pauladas, como uma ratazana”, trata com frivolidade irônica, e até com humor, a execução deste e de toda a sua família, porém o faz com certa segurança, pois, para

ele, sua comunidade discursiva estaria, intratextualmente³¹, “a par” de sua posição em relação ao Comunismo.

A partir destas informações, entramos no campo das reflexões acerca da dimensão avaliadora e afetiva do discurso irônico. Hutcheon nos chama a atenção para o que denomina de “aresta crítica e avaliadora” – outra característica que também funciona como diferencial em relação a outros recursos estruturadores aos quais se assemelha, como a alusão e a metáfora – essa aresta possui carga afetiva, pois envolve a emoção dos agentes envolvidos na enunciação,

Tendo sido, ao longo da história, empregada em invectivas, a aresta crítica e avaliadora da ironia não pode ser ignorada, pois esta pode contribuir para a possibilidade de uma leitura de natureza satírica dos comentários presente nas “confissões” de Nelson. Sendo mais que apenas um instrumento retórico, a ironia – como estrutura de discurso em ação e vinculada ao contexto social e cultural de seus interlocutores e como toda troca comunicativa real – provoca reações e resultados em seus “alvos” e em seus interlocutores.

Não faltam, para Nelson Rodrigues, alvos e vítimas de suas ironias. Por ser ele uma “flor de obsessões”, escolhe e insiste em temas, assuntos e principalmente personalidades para tecer críticas e, exemplarmente, desenvolver seu ponto de vista.

Na crônica de 2 de fevereiro de 1968, denominada mais tarde³² de “Hamlet nos bate a carteira”, o cronista critica ironicamente e com certo humor a “nova” experiência teatral do Brasil³³, ao mesmo tempo em que utiliza desta crítica para atingir outro alvo: a geração dos “compreensivos”, que “vai ao teatro, recebe um esguicho de sangue e não se espanta”³⁴, que tudo aceita e com nada se indigna, que tudo compreende, mas de forma cínica.

O “compreensivo” vai ao teatro, recebe um esguicho de sangue e não se espanta. E aqui chegamos à palavra certa. Reparem como o brasileiro se espanta cada vez menos. Somos, hoje, um povo de pouquíssimos espantos. Li ontem uma senhora “compreensiva”. Redigiu uma crônica que era o seu deslumbramento impresso. Eu, se fosse o Chico, ou fosse o Zé Celso, estaria frustrado e humilhado com uma compreensão assim ultrajante. Ah, uma senhora “compreensiva” é capaz de tudo. Se lhe servirem, num banquete, uma ratazana ensopada, não pensem que fará a concessão de uma surpresa. Jamais. Nada a espanta. Tem sempre, e nas emergências mais cruéis, uma aristocrática naturalidade, uma melíflua negligência. Suprimiu dos seus hábitos o ponto de exclamação. É ratazana? Pois que seja ratazana, e com abóbora.³⁵

³¹ Baseado em informações de crônicas anteriores.

³² Em suas publicações originais – na seção “As confissões de Nelson Rodrigues” no jornal *O Globo* – as crônicas, como a supracitada, não possuem título, mas se iniciam com um excerto escolhido e colocado entre aspas, ao lado de uma gravura, geralmente, alusiva ao tema. As crônicas ganham títulos, conforme seu conteúdo, apenas quando reunidas por Ruy Castro e publicadas nas antologias *O óbvio ululante* e *A cabra vadia*.

³³ *O Globo*, 9 fev. 1968, p. 2

³⁴ *O Globo*, 9 fev. 1968, p. 2

³⁵ *O globo*, 2 de fev, 1968, p. 2

Dado que, dentro de suas crônicas, como já se comentou, há a criação de tipos, caricaturas e arquétipos como forma de crítica política, haveria também, através destes, a denúncia – ou pelo menos tentativa de denúncia – de comportamentos sociais, e desvelamento e busca de mudança da realidade em que vive o cronista, aspectos característicos da sátira³⁶, bem como desta aresta da ironia, como ferramenta provocadora e causadora de desconforto em variados níveis em suas vítimas.

E não faltam vítimas para o trato irônico do cronista: as esquerdas, os grã-finos, os escritores que nada escrevem, o clero. Entretanto, a partir do que já foi explicitado sobre “comunidades discursivas”, veremos que um discurso irônico pode atingir não só sua vítima – aquela para a qual sua crítica ou avaliação se direciona – mas pode também, por exemplo, atingir aquele que não concorda com a ideia implícita na mensagem, seja pelo seu caráter revolucionário, ou mesmo conservador – ambos possíveis devido à sua natureza transideológica, permitindo que funcione “a serviço de uma vasta gama de posições políticas, legitimando ou solapando uma variedade de interesses” (HUTCHEON, 2000, p. 26).

Em “Assim é um líder”, o leitor pode ficar em dúvida em relação a quem se direciona o comentário irônico presente: o líder tem de ser um canalha e, para exemplificar tal perfil, o cronista recorre a figuras como Stalin, ao mesmo tempo em que condena as “admirações hediondas” da esquerda em relação a este último, como quem condena a posição dos esquerdistas em relação ao regime comunista. Contudo, ao final da crônica, diz haver a necessidade de um líder na esquerda para que algo aconteça, um líder canalha, “um crápula com seu toque de gênio”³⁷.

A natureza transideológica da ironia nos permite caminhar entre interpretações: O cronista desacreditado da esquerda, censura a inércia desta? Colocava o líder numa posição hedionda e, ao dizer que generaliza, logo ao início de seu texto³⁸, inclui o líder do país neste perfil traçado na crônica? Neste sentido, cabe ao interlocutor não só a inferência de significado irônico ao discurso, mas também a interpretação da posição tomada neste, o que vai colocá-lo, ou não, de acordo com aquilo que é sugerido pelo texto, sendo atingido, assim, pela ironia, de forma positiva ou negativa.

Vale ressaltar, aqui, que só esta espécie de ação interpretativa o diferencia de outro tipo de interlocutor afetado pelo discurso irônico: aquele que não infere significado irônico

³⁶ GERTH, Klaus. Satire. *Praxis Deutsch*, v. 22, p. 83-86, 1977. Tradução de Aluizia Hanisch e Alvaro S. Simões Jr.

³⁷ *O globo*, 9 de jan. 1968, p. 2

³⁸ “O líder é um canalha. Dirá alguém que estou generalizando. Exato: estou generalizando” (*O Globo*, 26 Jun. 1968, p. 2)

onde há seu intento. Esta outra “vítima” da ironia também é afetada emocionalmente, pois não entender ou não inferir a ironia onde a intencionaram pode causar-lhe embaraço – ou mesmo raiva – por não possuir as competências necessárias à interpretação, ou sentir-se excluído da plateia prevista ou comunidade discursiva “pretendida” pelo ironista.

Por outro lado, a “aresta crítica e avaliadora” da ironia também pode causar sentimentos positivos como o prazer e o riso – este articulado por Freud (1905) como uma liberação sentida com um “gasto contraditório de energia, que é, ao mesmo tempo, reconhecido como sendo desnecessário” e que “se origina pela suspensão das inibições ou resistências internas” (FREUD, 2000, p. 174-5). Este riso, nas crônicas de Rodrigues, pode ser exemplificado em “A heroica resistência”, crônica de 5 de julho de 1968. Nela é narrado um episódio ocorrido na célebre Passeata dos Cem Mil, que reuniu artistas, intelectuais e estudantes no Rio de Janeiro em 26 de junho de 1968 em um ato de resistência contra o Regime: dois estudantes, que não portavam terno e gravata, teriam sido impedidos de participar de uma comissão com o presidente Costa e Silva e, mesmo quando lhes são dados os trajes demandados, recusam:

[...] dois estudantes reduzem o Brasil à questão shakespeariana: - pôr ou não pôr um paletó, pôr ou não pôr uma gravata. O Poder os esperava e, dócil ao protocolo, de gravata e paletó. Se um de nós por lá aparecesse, havia de imaginar que tudo estava resolvido, e atendidas todas as reivindicações específicas da classe. Claro! Uma vez que se discutiam paletós e gravatas, como se aquilo fosse uma assembléia acadêmica de alfaiates, a “Grande Causa” estava vitoriosa. Libertados os estudantes, aberto, e de par em par, o Calabouço, e substituída toda a estrutura do ensino. E continuava a “Resistência”, muito mais épica e muito mais obstinada do que a francesa na guerra. Até que, de repente, veio do alto a ordem: - “Manda entrar, mesmo sem paletó, mesmo sem gravata”. Era a vitória. E, por um momento, os presentes tiveram a vontade de cantar o Hino Nacional.³⁹

A crítica não se dissolve no humor, mas, pelo contrário, se intensifica, a comissão, segundo o cronista, “ia propor nobilíssimas e urgentíssimas reivindicações”⁴⁰. Porém, ali, a resistência se resume à negação em seguir um *dress code*, não a causas como a prisão de estudantes ou a situação da estrutura de ensino no país. De forma irônica, o cronista transforma o que seria um grande acontecimento em algo diminuto, e algo diminuto em um grande acontecimento: “Era a vitória”, assim, através deste uso da ironia, de sua aresta cômica, mas também avaliadora, podendo causar o riso no espectador.

³⁹ *O Globo*, 26 jun. 1968, p. 2

⁴⁰ *O Globo*, 26 jun. 1968, p. 2

Na crônica que nos serve de exemplo, o riso somente acontece a partir da inferência da ironia por parte do leitor. Para que haja humor, ainda que ácido, é necessário que o leitor interprete e, a partir desta interpretação, outro tipo de prazer pode acontecer. Este, segundo Linda Hutcheon, estaria pautado na satisfação ao compreender uma ironia em um enunciado (HAGEN *apud* HUTCHEON, 2000), que pode levar também ao prazer de sentir-se incluído em uma comunidade discursiva que possui as competências necessárias para a inferência da ironia em respectivo discurso. Sentir-se parte de um grupo, pelo fato de compreender uma ironia, ou apenas seu intento, pode gerar prazer neste receptor.

Por fim, esta carga afetiva pode atingir não só receptor, como o próprio realizador da ironia. Ao passo que assume uma posição julgadora ou negativa em relação ao seu alvo, pode haver ocorrência de emoção – ou engajamento afetivo – que pode estar, de alguma forma, envolvida com a intenção, há também o prazer que residiria naquele sentimento de superioridade característico de quem julga e impõe uma moral específica – superioridade que também pode ser caracterizada através de um distanciamento fingido ou mesmo uma neutralidade aparente (HUTCHEON, 2000).

Neste sentido, sendo o cronista alguém que, através de seus textos, comenta, julga, critica, por vezes, censura, também é atingido pela carga afetiva presente e liberada pelo seu discurso, logo a carga emocional inerente à ironia, pode envolver tanto seu leitor, quando ele mesmo.

Nelson Rodrigues, ao tecer críticas, comentários em suas crônicas, posiciona-se social e politicamente; entretanto o faz sem que seu texto se torne panfleto ou discurso moralizante, o que faz com que suas crônicas ultrapassem o recorte diacrônico de suas publicações. Consequência de um trabalho caracterizado pela forma como o escritor pernambucano comenta o fato cotidiano, ao mesmo tempo em que critica a sociedade e sua época.

Ao criar tipos e arquétipos para ilustrar essa crítica, personagens que são ferramentas de uma filosofia pessoal; utilizar uma linguagem coloquial – e brasileira – através de um diálogo funcional, modulando um estado de bate-papo à vontade com o leitor: “Como eu ia dizendo”, “Eis o que queria dizer”, “Não me lembro [...] agora lembro”, fazer uso expressivo de adjetivos e metáforas: “um sol de rachar catedrais”, “Fazia um mal tempo de quinto ato de *Rigoletto*” (GRÜNELWALD, 1993), o cronista transcende o comentário cotidiano, em literatura, em texto duradouro.

Sendo, portanto, a ironia, uma ferramenta que brinca com significações distintas, através de alusões e pressupostos entre autor e leitor, quando aplicada a um discurso complexo como a crônica, pode caracterizar-se como recurso estilístico. Além de servir como auxiliar na

intensificação da proximidade necessária entre interlocutores para a construção de significado e, quando auxiliada dos recursos enumerados por José Lino Grünewald e aqui supracitados, reafirma a literariedade da crônica rodrigueana que, como gênero, pode, por vezes, ser considerada menor e secundária, mas carrega em si o trabalho minucioso que a flor tem ao entrar em contato com o fruto. Criando, assim, literatura.

Capítulo 2. O Filósofo e a flor: ações e reações

“Il n’y a que de la bonne ou de la mauvaise littérature. Si la littérature est bonne, elle n’est jamais noire, parce que par-delà tout ce qu’elle montre, elle invite ses lecteurs à se placer sur le plan où ils sont libres et où, par conséquent, ils peuvent changer ce qu’on leur montre”

La responsabilité de l’écrivain, Jean-Paul Sartre,

2.1. Jean Paul Sartre: o intelectual mediador no Brasil

Conhecido como difusor da filosofia existencialista, Jean-Paul Sartre (1905 – 1980) foi, e ainda é considerado, umas das maiores mentes do último século. Nome diretamente relacionado à filosofia existencialista-humanista, o filósofo parisiense conquistou toda uma geração de europeus que ainda vivia em situação de “pós-guerra” no continente. Sartre, neste momento, encontrou solo fértil para o desenvolvimento dessa espécie de “doutrina de liberdade”, tornando sua filosofia conhecida e discutida por toda uma massa intelectual ao redor do mundo.

O acervo de Sartre se constitui em um gigantesco leque, onde figuram contos, romances, ensaios, conferências e peças teatrais. Gêneros e textos diversos, porém sempre dotados de algo que os interliga: a tarefa de levar o leitor a pensar sobre sua existência e liberdade, tarefa que, segundo o autor de *O ser o nada*, não deveria ser exclusiva de sua obra, mas da Literatura como um todo:

[...] cada livro possui uma libertação concreta a partir de uma alienação particular. Existe em cada um, assim, um recurso implícito a instituições, a costumes, a certas formas de opressão e conflito, à sabedoria ou à loucura do dia, a paixões duráveis e obstinações passageiras, a superstições [...]. É esse mundo bem conhecido que o autor anima e impregna com sua liberdade e é a partir dele que o leitor deve realizar a sua libertação concreta [...]. (SARTRE, 2004, p. 58, 59)

Sartre argumenta em favor do engajamento do escritor, a partir da concepção de que a Literatura – mais necessariamente aquela em prosa⁴¹ – seria, pela própria natureza, engajada social e politicamente, pois utilizar-se da língua é, intrinsecamente, agir, possuindo, assim um caráter utilitário.

O escritor engajado é aquele que conhece e considera o poder da palavra – falada ou escrita – como ação, logo, sabe que sua palavra age de modo a desvendar o mundo. Para Sartre, ele só deve falar se for para desvendar, assim, tornando-se “aquele que abandonou o sonho impossível de criar uma pintura imparcial da sociedade e da condição humana” (SARTRE,

⁴¹ O escritor é um “falador” e está “em situação” na linguagem. O poeta, por sua vez, situa-se “fora” da linguagem, “vê as palavras do avesso, como se não pertencesse à condição humana e, ao dirigir-se aos homens, logo encontre uma palavra como barreira”. Eles tampouco aspiram a *nomear* o mundo (SARTRE, 2004, p. 13)

2004, p. 20-21). O filósofo e autor de *As palavras* defende que a arte, sobretudo a literatura, deveria servir como instrumento de liberdade, sendo “o movimento, pelo qual, a cada instante, o homem se liberta da história” (SARTRE, 2004, p. 82).

Entretanto, não basta apenas escrever, pois engajar-se vai além da palavra escrita. Sobre este aspecto, Sartre argumenta que a arte da prosa é solidária com a democracia – o único regime onde esta conserva um sentido – e acrescenta:

Quando uma é ameaçada, a outra também é. E não basta defendê-las com a pena. Chega um dia em que a pena é obrigada a deter-se, e então é preciso que o escritor pegue em armas. Assim, qualquer que seja o caminho que você tenha seguido para chegar a ela, quaisquer que sejam as opiniões que tenha professado, a literatura o lança na batalha; escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade; tendo começado, de bom grado ou à força, você estará engajado. (SARTRE, 2004, p. 53)

Escrever de forma engajada é escrever de maneira a desejar a liberdade, porém não era isso que acontecia em meio aos intelectuais de sua época. Já na década de 1960, no contexto político das lutas pela emancipação colonial, em especial a Guerra do Vietnã e independência da Argélia, “ouviam-se” apenas o silêncio, principalmente por parte da intelectualidade “encastelada” em seus gabinetes e avessa ao debate público, isto é, boa parte da intelectualidade de sua época era análoga ao intelectual defendido por Julien Benda (2007).⁴²

É neste contexto – somado aos anúncios da morte dos intelectuais pregados nas paredes e esquinas de Paris – que Sartre se vê incentivado a falar novamente sobre o engajamento, desta vez, em uma série de três conferências sobre o papel do intelectual, dadas no Japão em 1965, que mais tarde seriam publicadas sob o título *Em defesa dos intelectuais*.

Nestas conferências, o autor de *As moscas* caracteriza o intelectual, como “alguém que pretende contestar o conjunto das verdades recebidas, e das condutas que nelas se inspiram”, pessoa que, valendo-se da notoriedade obtida em seu campo profissional científico específico, usa-a para interrogar e criticar a sociedade e os poderes estabelecidos em nome de uma concepção global e dogmática do homem (SARTRE, 1994), e completa com um exemplo bastante claro: “[...] não chamamos de “intelectuais” os cientistas que trabalham na fissão do átomo para aperfeiçoar os engenhos da guerra atômica: são cientistas, eis tudo”. Todavia, se esses mesmos cientistas derem conta do poder de destruição destes experimentos e decidirem escrever um “manifesto para advertir a opinião pública contra o uso da bomba atômica, transformam-se em intelectuais” (SARTRE, 1994, p. 15).

⁴² Em seu livro *A traição dos intelectuais* (2007), Julian Benda sugere que o único compromisso inamovível do intelectual reside na justiça, na Verdade e na Razão, como os “clérigos” seriam para a Igreja. Qualquer outra função que mobilize sua escrita é considerada traição.

Na perspectiva sartriana, o intelectual é recrutado entre os técnicos do saber prático tendo origem nas camadas dominantes da sociedade capitalista, isto é, surge da burguesia. Entretanto, nem todo técnico do saber se traduz necessariamente em um intelectual: para sê-lo deverá antes tomar consciência das próprias contradições – pois se encontra entre a pesquisa de uma verdade prática e a ideologia burguesa, com seu sistema de valores tradicionais. Do contrário – sem uma tomada de consciência – além de falso, este “intelectual” se tornará reacionário em sua “torre de marfim”, um guardião de uma ideologia burguesa universalizante e defensor da Liberdade, da Verdade e da Razão apenas como valores idealizados⁴³.

Ser intelectual, portanto, significa sair da competência estrita das universidades para recorrer a um sistema de valores dirigidos em prol da defesa ou da crítica de fenômenos sociais. O intelectual interroga e questiona sua época, logo, alguém que incomoda, por isso, a natureza “defensiva” das conferências. Desde o caso Dreyfus⁴⁴, acusações são feitas àqueles chamados de intelectuais, bem como há, desde então, um caráter pejorativo para o termo; não gratuitamente, o autor de *O idiota da família* caracteriza, inicialmente, o intelectual, como “alguém que se mete no que não é de sua conta” (SARTRE, 1994, p. 14).

A partir destas observações, pode-se dizer que a obra Sartriana é exemplo deste engajamento, pois nela há o intento de mudança por meio da palavra como ação, constituindo-se em um modo de manifestar e descrever a realidade e a condição humanas, conduzindo o leitor a pensar sua existência e sua liberdade, a exemplo de seu teatro de situações e seus ensaios filosóficos. Desta mesma forma, o autor de *A náusea* é exemplo daquele intelectual que, em contradição com sua origem burguesa, nega a universalidade da ideologia desta, tomando uma posição em prol de uma verdade e de uma liberdade não abstratas.

Assim, para sê-lo, o filósofo coloca seu ofício e pensamento a serviço da defesa e da crítica de fenômenos sociais. Sartre se encarrega de difundir seu pensamento, filosofia e ideologia pelo mundo, mas não o faz, apenas, através de sua obra escrita. Ao ultrapassar os muros das universidades e dos ambientes acadêmicos e dedicar-se intensamente às questões sociais de sua época – em especial àquelas que diziam respeito a países em situação colonial

⁴³ “[...]Trata-se de tornar-se o guardião dos valores ideais, como o "intelectual" de Benda antes da traição” SARTRE, 1994, p. 53).

⁴⁴ O capitão Alfred Dreyfuss foi acusado de alta traição por supostamente vender informações aos alemães e recebeu pena de prisão perpétua em 1894. No entanto, um grupo de escritores, entre eles Émile Zola, denunciou irregularidades no caso alguns anos depois. No dia seguinte à publicação pelo jornal *L’Aurore* da conhecida carta *J’Accuse*, de Émile Zola ao presidente da república, em 13 de janeiro de 1898, o mesmo jornal começou a publicar a lista de personalidades favoráveis à revisão do processo, que ficou conhecida como *Manifeste des intellectuels*. A expressão [intelectual] foi incorporada pelos próprios atores que passaram a se referir a si próprios por meio dela, o que (...) não deixava de ocultar uma certa afirmação de superioridade, um certo orgulho de porta-vozes da Razão. (BIANCHI, 2016)

e/ou em subdesenvolvimento, a exemplo da Argélia, do Brasil e de Cuba – Sartre torna-se de exemplo de mediador cultural.

O termo mediador cultural – do francês *passer culturel* – designa, segundo o historiador Serge Gruzinski (1994), o papel daqueles – viajantes, jornalistas, escritores, etc. – que estabelecem contatos e processos culturais. Tal conceito permite a compreensão das interações entre as culturas e a circulação de saberes, imaginários e representações de um determinado grupo. Conforme Fonseca (2003).

Os *passer culturels* são elementos – pessoas, objetos – que atuam como mediadores entre tempos e espaços diversos, contribuindo na elaboração e na circulação de representações e do imaginário. Por seu forte enraizamento cultural e sua grande mobilidade, esses mediadores atuam como catalisadores de ideias, sendo capazes de organizar sentidos e de criar um sistema de conexões dentro do universo cultural no qual transitam. A atuação desses mediadores permite entender como os diversos universos culturais se entrecruzam. (FONSECA, 2003, p. 68)

Entendida deste modo, a noção de mediadores culturais possibilita a análise dos processos de elaboração, difusão e compartilhamento de ideologias, representações sociais e imaginários, e é dessa forma que a filosofia sartriana de Liberdade – assim como outrora na Europa logo após a Segunda Guerra – ganha adeptos nos países do “terceiro mundo”⁴⁵, onde, a partir dos anos 50, o contexto é de luta anti-imperialista e emancipação colonial.

A emergência dos países denominados de “Terceiro Mundo” se inicia com a queda dos impérios europeus na Ásia e na África. Neste período, com o avanço da crise no subsistema periférico – Argélia, Cuba e Vietnã – a formação das Ligas Camponesas no Nordeste, as reformas de base do governo JK (1956 – 1960) e o reformismo desenvolvimentista (1960 – 1963) o Brasil se torna um país-chave na América Latina (ALMEIDA, 2009, p. 43).

A superação do subdesenvolvimento, por parte dos intelectuais de perspectiva revolucionária, viria a partir da elaboração de uma política nacional autônoma, ou, em outros termos, livre da espoliação imperialista (Norte-americana) e de uma reforma agrária que acabasse com a estrutura latifundiária monocultora que emperrava o desenvolvimento nacional. Para os intelectuais de perspectiva progressista, o desenvolvimento econômico nasceria, eventualmente, da política nacional-desenvolvimentista juelinista. Entretanto,

⁴⁵ Usa-se o termo terceiro mundo para distinguir os países desenvolvidos daqueles não desenvolvidos, entretanto, o termo assinala mais que isso, como observa Chaliand (p.1977, p. 8-9) o termo indicaria aqueles países onde há “distorção e dependência econômica, preponderância de estruturas rurais tradicionais e crescimento demográfico elevado”.

independentemente de quais perspectivas valiam-se os intelectuais, a década de 1960 marcaria a construção de uma nação moderna brasileira (ALMEIDA 2009 p. 44).

Somado às eleições presidenciais – que também dividia os intelectuais e a esquerda – à esteira da Revolução Cubana e a um florescimento artístico e cultural pelo qual o Brasil passava, este é o contexto histórico e cultural encontrado por Sartre, acompanhado de Simone de Beauvoir, quando chega ao Brasil, lugar onde, não por um acaso, passaria a maior de suas estadas, entre 13 de agosto e 1º de novembro de 1960.

Todas essas observações nos permitem afirmar que as propostas e os debates com os intelectuais brasileiros se adaptam à efervescência sociopolítica e cultural da época. A presença do filósofo francês aguçaria a temática da superação do subdesenvolvimento, posto que viera com o intuito de atuar como intelectual engajado nestas questões.

O dramaturgo e autor de *Les mains sales* chega ao Brasil na condição de principal mediador cultural e ideólogo de promessas de redenção do Terceiro Mundo (ARANTES, 1994, p. 24), buscando, não por um acaso, apoio dos jovens, dos camponeses e dos intelectuais à Revolução Cubana, pois, conforme observa Rodrigo Davi de Almeida (2009, p. 57), “Cuba é modelo a ser imitado, para Sartre, talvez não propriamente por se constituir numa terceira força, mas num *terceiro caminho* [...]”⁴⁶.

Cuba concretiza o início de seu processo de revolução popular no final dos anos 50, com deposição de Fulgêncio Batista pelas tropas de Fidel Castro e Che Guevara. Ao vir falar aos brasileiros, recém-chegado de Havana, sobre a experiência revolucionária que presenciara, Sartre reforça o ideal de revolução que apoiava, construindo um “discurso revolucionário” onde o intelectual teria o dever e o poder de conduzir revoluções, ideal compartilhado por sua companheira e comprovado quando escreve:

Nossa visita a Havana deu-nos novas razões para visitar o Brasil. O futuro da ilha jogava-se, em grande parte, na América Latina, onde disseminavam correntes castristas. Havíamos visto uma revolução triunfante. Para compreender o Terceiro Mundo, era-nos necessário conhecer um país subdesenvolvido, semicolonizado, onde as forças revolucionárias estavam, ainda e por muito tempo talvez, acorrentadas (BEAUVOIR, 1965, p. 238).

Mais que reforçar a ideia de uma revolução popular, Sartre reforçava a questão da atuação e do engajamento do intelectual na problemática de seu tempo. O intelectual,

⁴⁶ “[...] original, sobretudo independente, pois alijava-se da influência soviética (pelo menos no momento entre 1959 e 1960) e, radicalmente, do jugo imperialista norte-americano” (ALMEIDA, 2009, p. 57).

juntamente com a juventude, seria o “motor” de uma vindoura revolução social, para isso era necessário um papel ativo no processo de emancipação nacional.

Como já observado anteriormente, Sartre, em *O que é Literatura*, lançou bases teóricas para uma Literatura engajada no contexto pós-guerra na França; no Brasil, porém, o autor de *L'engrenage* passou a postular uma literatura não apenas “compromissada”, mas também nacionalista e popular; para ele, é dever do escritor ser nacionalista, buscando seu objetivo e seu sujeito no povo (ALMEIDA, 2009). Assim, a grande e trabalhosa missão colocada ao escritor, por Sartre, é encontrar um modo segundo o qual poderá transmitir ao leitor a ideia de que o destino humano está exclusivamente na mão do próprio homem.

O Brasil da década de 1960 revela uma maior crença nessa ideologia – assimilada a partir da mediação do próprio Sartre – onde Literatura, bem como a arte em geral é fator de transformação social. Crença que leva artistas a rejeitar a ideia da arte pela arte, ou estética pela estética. Dias Gomes é exemplo deste grupo. Gomes defendia o engajamento não como alistamento partidário, mas como participação social e política, a partir da livre escolha de sê-lo, aproximando-se, assim, da ideia de engajamento defendida por Sartre, pois para ele, engajar-se não implica em “compromisso”, mas em “participação”, pressupondo liberdade. (ALMEIDA, 2009)

A vinda de Sartre, somada ao “clima de engajamento” por parte dos jovens, artistas e intelectuais vem acompanhada, nesse momento, da esperança de uma revolução. Acreditava-se que as “forças revolucionárias” impulsionariam o Brasil para uma revolução social e Sartre tinha a consciência de seu papel como mediador desse processo de “desacorrentamento”, reciclando a expressão de Beauvoir, dessa intelectualidade e juventude revolucionárias.

Ignorando os apelos de amigos intelectuais para que demorasse um pouco mais a regressar a Paris, pois, chegando lá, supostamente, seria preso⁴⁷, o intelectual engajado e sua companheira, depois de quase três meses em terras brasileiras, deixam o país em direção a Paris, passando, antes, mais uma vez por Cuba.

Aqui, deixam seus ideais gravados na mente dos intelectuais e dos jovens com esperanças de revolução, como também deixam uma imprensa ainda efervescida com a sua passagem e com o que viria a acontecer quando o filósofo chegasse à sua terra natal. Mas o que teriam levado daqui, estes intelectuais viajantes?

⁴⁷ Francis Jeanson, juntamente com outros dezessete franceses e oito muçulmanos, figuravam como protagonistas do chamado “Processo Jeanson”, acusados de colaboração com a Frente Argelina de Libertação Nacional. Sartre era signatário da “petição sobre o direito de insubmissão”, assinada por outros 120 artistas intelectuais de esquerda, o chamado Manifesto 121

Beauvoir, em suas memórias, constitui-se também como uma verdadeira mediadora cultural, análoga ao intermediário viajante⁴⁸ descrito por Brunel, Pichois e Rousseau (1995). Dedicar, em suas memórias, um espaço para compartilhar e descrever as experiências e as imagens do Brasil e do *Outro*, a exemplo de quando visita um terreiro de Candomblé em Salvador e questiona sobre o que causaria o “transe” que presenciava, empreitando, logo após, uma resposta que buscava uma lógica em razões culturais (BEAUVOIR, 1965, vol. II, p 247-51), ou quando descreve um momento em que, na casa de duas amigas nordestinas, se defronta com uma situação machista típica da cultura do lugar onde se encontrava:

O jovem Dr. T. veio examinar-me, uma noite; como tardasse, eu disse a Sartre e às irmãs T. que fossem jantar; elas recusaram: não se deve deixar um homem sozinho com uma mulher, mesmo na minha idade, em uma casa. Não participavam desses preconceitos, mas em toda rua os primos as vigiavam. (BEAUVOIR, p. 296-297)

Sartre, por sua vez, deixa o Brasil com a promessa de que voltaria, promessa que não se cumpre, também não escreve relatos sobre sua visita. Todavia, anos mais tarde, já em 1970, não hesita em atender ao pedido de ajuda de Michael Löwy no lançamento de uma campanha de protesto contra a tortura, naquele momento generalizada como método de interrogação da ditadura no Brasil. Sartre escreve de próprio punho o manifesto – pedindo que haja associação aos combatentes (torturados) ao invés de pena, e alertando que o que se passava no Brasil seria “como uma imagem de um destino possível e até provável de muitos países europeus” (SARTRE, 1972, p. 291).

A constante preocupação e ação no que consistia em assuntos relacionados ao “Terceiro mundo” e ao Brasil, por parte de Sartre e – somados a esta mesma preocupação – os relatos de viagem de Simone de Beauvoir são características que tornam possível a associação destes intelectuais às ações de transferência e mediação culturais, pois não fazem de forma apenas transportar uma doutrina ou ideologia, mas entram em contato com o outro, com a outra cultura, ao mesmo tempo em que se impregnam da cultura levando consigo um pouco desta para seus lugares de origem, contemplando e criando imagens somadas às suas particularidades identitárias – da mesma forma que foram assimiladas e transformadas suas ideias e saberes por onde passaram.

O intelectual engajado que foi Sartre torna-se mediador cultural a partir do momento em que pensava em engajar toda a humanidade em uma mesma problemática: a luta pela

⁴⁸ “Todos os homens atentos se assemelham à andorinha de La Fontaine, e o primeiro que, tendo ido ao país vizinho, trouxe algum delicioso relato de costumes novos, foi o primeiro intermediário” (P. BRUNEL et al, 1995, p. 22)

liberdade. No Brasil, seu papel foi, de alguma forma, o de mostrar que o futuro dos brasileiros estava nas ações dos próprios brasileiros. Sua defesa da Argélia e de Cuba, sua solidariedade aos movimentos sociais dos camponeses nordestinos e paulistas, suas propostas acerca de uma Literatura nacional e popular mobilizaram um público diversificado de intelectuais, sobretudo os da esquerda.

Tais observações e relatos nos levam a reconhecer a importância e o impacto social, cultural e histórico de suas ações como mediador e intelectual engajado antes, durante e depois de sua passagem pelo Brasil em 1960. Exemplo desse impacto seria sua maciça presença nas “confissões” de Nelson Rodrigues, como uma espécie de resposta e protesto contra as ideologias aqui semeadas pelo filósofo parisiense, mesmo passados oito anos desde sua visita ao país.

2.2. Diálogos e prática de intertextualidade: Rodrigues pós-Sartre

As teses de Sartre sobre o engajamento, a questão do terceiro-mundismo, o reexame existencialista do marxismo ou a propósito da Literatura e teatro populares, repercutiram, em larga medida, na intelectualidade brasileira sensível a tais debates (ALMEIDA, 2009). A partir de sua vinda, a crença em uma possível revolução socialista aos moldes de Cuba, por parte da esquerda, aumenta. Consequência da efervescência destes ideais propagados por Sartre e assimilados pela comunidade intelectual e artística no Brasil.

O filósofo francês já era conhecido antes mesmo de sua visita ao país, em 1960; entretanto, essa data sinaliza o diálogo direto entre ele e a comunidade intelectual para a qual se direciona, caracterizando o ponto máximo de seu influxo sobre esse público.

Para Almeida (2009), Sartre neste contexto não foi apenas a referência teórica de uma corrente filosófica, mas teve seu lugar marcado na formação e no itinerário – através das conferências realizadas nos institutos bem como através da inclusão de sua leitura em currículos universitários⁴⁹ – de jovens e intelectuais. Como também, e sobretudo, os debates e propostas

⁴⁹ “[...] é nesse contexto que o debate em torno das novas questões teóricas se disseminou pelas FFCL-IIES na mesma época em os cursos de Ciências Sociais estavam sendo criados. Os currícula [...] passavam a incluir as leituras de Hegel, Marx e Sartre [...] com duplo intento: atualizar a formação geral [...] e entender melhor a realidade brasileira. (Vaidergon, 1995, p. 173).

do autor de *O existencialismo é um humanismo* serviriam como catalisadores das inquietações políticas e culturais que vinham à tona no Brasil.

Entretanto, pouco menos de quatro anos após a visita do dramaturgo e sua companheira Simone de Beauvoir ao Brasil, o que se encontra no país é um regime autoritário e ditatorial. O que significou o arrefecimento das esperanças de uma revolução socialista, voltando, assim, as aspirações dos intelectuais, artistas e estudantes à formação de uma resistência cultural e política, em resposta a uma repressão violenta e censuradora por parte dos militares.

As manifestações culturais dessa época refletiam o espírito de um momento de intensa contestação dos padrões sociais, de uma geração de jovens que buscavam liberdade através de ideais contraculturais, políticos e revolucionários. No mundo todo, estes anos foram marcantes em termos de mobilização social e cultural, conforme ressaltam Groppo (2000), Brandão e Duarte (1990). A música, a literatura, o cinema e os movimentos sociais no Brasil são atingidos por este clima de inquieta mudança e necessidade da criação de cultura nacional de liberdade – concreta – em diversos âmbitos.

Na perspectiva de Almeida (2002), a arte vista, por Sartre, como popular e revolucionária, deveria tratar das questões relativas ao povo e também conscientizá-lo da sua condição de classe. Em suma, teria de haver uma correlação entre arte e política e, deste ponto de vista, somente a arte engajada possuía o poder de educar o povo. Essa “doutrina de liberdade” através da arte está diretamente ligada aos ideais sartrianos de arte e Literatura.

É na contramão deste movimento de arte como instrumento de liberdade concreta que Rodrigues se encontra, quando analisamos sua produção como cronista. O autor utiliza do espaço que possui no jornal para criticar de forma incisiva as manifestações culturais de uma camada intelectual e artística que, segundo ele, nada produzia senão política, ou seja, buscava a liberdade de forma concreta e não como valor ideal e estético, como defendia Julien Benda⁵⁰. Tal conceito de literatura e arte – assim como o conceito de quem as cria – é periodicamente combatido por Rodrigues em suas crônicas, tornando-se, juntamente com a figura do próprio Sartre, uma de suas obsessões.

É importante também destacar que o cronista Nelson Rodrigues chocou uma parte de seu público com este aspecto de sua produção, principalmente seus colegas dramaturgos. Seus pensamentos foram considerados coniventes com o contexto político autoritário de sua época. Para Nelson, segundo Castro (1992), os palcos tinham virado palanques, pois, mais do que os

⁵⁰ Em *A traição dos intelectuais*, Julien Benda (2007) argumenta contra a politização dos intelectuais, bem como assinala e defende aqueles que seriam os verdadeiros valores a serem perseguidos por eles: Verdade e Liberdade e Razão, porém de uma perspectiva idealizada e não concreta.

grupos de cinema ou da música popular, o pessoal do teatro sentia-se “ungido de uma responsabilidade total na resistência contra os militares. Encenavam-se mais assembleias que peças” (1992, p. 370). No regime ditatorial no qual o Brasil se encontrava, tal pensamento não foi recebido de forma agradável pela massa intelectual do país, que lhe deu, então, a alcunha de reacionário; epíteto, mais tarde, adotado com orgulho pelo próprio autor.

Rodrigues, sendo uma “Flor de obsessão” – alcunha dada pelo amigo Cláudio de Melo e Souza, conforme relatado na crônica de 2 de fevereiro de 1968, “Hamlet nos bate a carteira” – possui em suas crônicas uma natureza insistente em relação a algo, caracterizada quando um assunto específico é utilizado e analisado de forma quase obsessiva. É por isso que são encontradas, constante e repetidamente, determinadas figuras, personalidades e temas em sua produção jornalístico-literária.

Este é o caso, por exemplo, do comentário crítico reservado à juventude – tanto no contexto brasileiro quanto no contexto Francês. O que pode ser observado nas crônicas de 23 de abril e 24 de maio de 1968, nas quais a Revolução Cultural de maio de 1968 na França chega a ser chamada de “obra de idiotas” pelo autor de *Dorotéia* – à causa esquerdista no Brasil e no mundo e, principalmente a crítica irônica e, por vezes, bem-humorada direcionada a Sartre e os ideais que propagava.

Como parte das obsessões da flor pode ser inserida também a admiração dos intelectuais demonstrada pelo filósofo francês durante sua visita a terras brasileiras: o autor de *O beijo no asfalto* narra momentos em que esteve presente em conferências sartrianas no Brasil, como quando descreve com acidez e ironia, na crônica de 9 de dezembro de 1967, intitulada “O grande homem”, o comportamento do público na presença do filósofo: “Gente escorrendo pelo lustre, subindo pelas paredes [...] os presentes lambiam o Sartre com a vista. Olhei aquilo e concluí que há admirações abjetas”⁵¹. Tal comportamento e admiração abjetos são temas de outras crônicas. Na crônica de 25 de janeiro, Sartre é caracterizado como aquele que não tem medo de parecê-lo, porém é, ainda assim, chamado de gênio pela grande massa intelectual que o seguia.

[...] aí está um traço forte do brasileiro e repito: - o brasileiro não sabe ser inteligente com naturalidade. Vejam o francês. Jean-Paul Sartre, por exemplo. É um homem que inspira, aqui, admirações abjetas. Dizem: - “A maior cabeça do mundo”. Pois Sartre é inteligente com relativo tédio. E, por vezes, tem o que eu chamaria “a nostalgia da burrice”. Nessas ocasiões, diz as bobagens mais hediondas.⁵²

⁵¹ *O Globo*, 9 dez. 1968, p. 2

⁵² *O Globo*, 25 jan. 1968, p. 2

O tratamento obsessivo e constante dado a estes temas elencados é característico de seu estilo e personalidade como cronista e é a partir deste tratamento que a obra jornalístico-literária de Rodrigues se relaciona com a obra de Jean-Paul Sartre.

A visita de Sartre ao Brasil faz parte das obsessões do autor de *A falecida*: Sartre possui constância em suas crônicas, sendo o filósofo existencialista, por vezes, o próprio tema de alguns de seus textos, tendo seu nome diretamente mencionado em pelo menos 33 vezes em suas primeiras “confissões”. Fazendo parte de dez crônicas em *O óbvio ululante* e sete em *A cabra vadia*, seja como assunto principal, isto é, como referente ao assunto da crônica em si, seja por meio da retomada direta a temas relacionados aos ideais sartrianos assimilados no Brasil pelas classes artística e intelectual, acompanhada de menção ao seu nome.

Ao tecer comentários sobre o cotidiano, política e cultura de sua época, o cronista, de forma literária, irônica e leve se relaciona com a situação de uma classe e de seu país, mas, principalmente, cria um diálogo – ainda que de negação e censura – com os textos do filósofo parisiense. Diálogo que pode, a partir das teorias apresentadas a seguir, ser caracterizado como prática de intertextualidade.

O termo intertextualidade surge na década 1960 como parte de um esforço para dotar o campo dos Estudos Literários de uma linguagem própria e específica que o desatrelasse de outras áreas às quais o estudo de Literatura ainda se via ligado. Júlia Kristeva, em 1969, desenvolveu o termo enquanto analisava os estudos da linguagem do formalista russo Mikail Bakhtin e, em seu ensaio *Introdução à Semanálise*, define a palavra como um cruzamento de palavras, ou seja, um texto é como um cruzamento de textos, onde se lê pelo menos outro texto. Com essa definição, Kristeva fixa o conceito de intertextualidade, dizendo que o texto é um conjunto de enunciados, tomados de outros textos, que se cruzam e se relacionam, isto é, “todo texto é absorção e transformação de um em outro texto” (KRISTEVA, 1969, p. 68).

Após Kristeva, vários estudiosos ampliaram as noções de intertextualidade, possibilitando o surgimento de novas teorias como aquelas de Tiphaine Samoyault (2008). Ora se distinguiu o termo como um cruzamento de enunciados como Kristeva, ora o ligaram à prática da citação como Barthes (1973) e Compagnon (1979) ou à copresença efetiva de um texto em outro, como defende Gérard Genette (2010).

Uma percepção mais restrita de intertextualidade seria aquela que Gérard Genette consolida, em seu livro *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, a partir do momento em que formaliza uma tipologia geral das relações entre textos. Para ele, o termo caracteriza a “copresença entre dois ou mais textos” ou a “presença efetiva de um texto em outro” (GENETTE, 2010, p. 8), caracterizando-se em práticas como a citação, plágio e alusão. Para as

relações textuais que pautam o caráter derivativo que um texto pode assumir diante de textos que o precederam, Genette cunha o termo hipertextualidade, que abrange práticas como a imitação, a transformação, a paródia e o pastiche, onde hipertexto designa o texto derivado – posterior – sendo hipotexto aquele do qual derivou uma obra ou conjunto de obras (GENETTE, 2010, p. 8). Porém o que pode parecer uma limitação ao termo [intertextualidade] é, na verdade, apenas uma das várias vertentes daquilo que o teórico denomina Transtextualidade. Genette defende que as diversas formas de transtextualidade e seus diferentes graus sejam simultaneamente aspectos e categorias do texto:

[...] todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação, mas a citação é uma prática literária definida, que transcende evidentemente cada uma de suas performances e que tem suas características gerais; todo enunciado pode ser investido de uma função paratextual, mas o prefácio é um gênero; a crítica (metatexto) é evidentemente um gênero; somente o arquiteito, certamente, não é uma categoria, pois ele é, se ousar dizer, a própria classificação (literária) [...] E a Hipertextualidade? Ela também é um aspecto universal da literalidade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais. (GENETTE, 2000, p.18).

Cabe aqui observar, contudo, que a diferença proposta por Genette entre a intertextualidade e a hipertextualidade, parece, em alguns momentos, bem sutil, quase imperceptível, podendo, mesmo, não conseguir separá-las. Ainda assim, a partir de sua definição de intertextualidade, nota-se grande semelhança com a definição do termo cunhada por Kristeva em 1968.

Por sua vez, Dominique Maingueneau (1989) afirma que a relação entre textos possui duas formas básicas, interna e externa. Para ele, intertextualidade interna é compreendida como a relação entre dois textos pertencentes ao mesmo campo discursivo, enquanto a intertextualidade externa é a relação de um texto com outro texto, feita entre um ou mais discursos de campos distintos. A relação entre os textos sartrianos e sua retomada nas crônicas de Rodrigues escritas para *O Globo* são um exemplo desta segunda forma. Trata-se de textos pertencentes a discursos distintos: a crônica, como gênero híbrido, passeia entre o jornalístico e o literário, passando pelo comentário cotidiano e a crítica cultural e política, enquanto os textos sartrianos, como *O que é literatura* e *La responsabilité de l'écrivain*, se alinham entre o postulado literário filosófico e o ensaio literário, ou, como no caso de *A conferência de Araraquara*, transcrição de discurso oral.

Para Carlos Reis (1981), o termo pode configurar-se como um fenômeno a ser medido através de graus, sendo eles o mínimo, o médio e o máximo. O grau mínimo seria marcado por

características formais, como o ritmo, estrutura narrativa e tipos de personagens. O grau médio é marcado por reflexos discretos de uns textos em outro que, por continuidade ou por rejeição, contribuem para a configuração do espaço intertextual. Já o grau máximo acontece quando um texto altera ou não o sentido de outro pela presença de epígrafes, citações e referências.

Na crônica de 11 de maio de 1968, intitulada em *O óbvio ululante* “Líder da própria namorada”, é possível observar o estabelecimento deste grau médio de intertextualidade. O cronista inicia seu comentário, narrando que esteve em um almoço literário com Guimarães Rosa, Antônio Callado e Otto de Lara Resende. Guimarães Rosa é descrito como um estilista fanático, como alguém “que achava uma frase mais importante do que o destino do Vietnã.”⁵³ e que, neste episódio narrado pedia para que Callado fizesse literatura:

E dizia-lhe: - “Faça literatura! Faça literatura!”. O Otto ao lado, repetia: - “Literatura! Literatura!”.

Mas o Callado, como a maioria dos nossos intelectuais, tem a ilusão de que carrega, nas costas, a responsabilidade o mundo subdesenvolvido. Tem tido insônias políticas, ideológicas, libertárias. Até o fim do almoço, que se alongou por três horas fecundas, o Rosa e o Otto malharam o amigo: - “Faça literatura! Faça literatura!”. Deixo o romance e passo à arte dramática. Se almoçasse com a classe teatral, diria eu: - “Façam teatro! Façam teatro!”.

Tão fácil de dizer e tão duro de fazer. Sim, em nosso tempo é quase impossível fazer apenas romance ou apenas teatro. Há dois ou três dias, escrevi, aqui mesmo, que não há nada mais antigo, mais obsoleto, do que “o artista”. O puro “artista” seria algo de inusitado, como uma girafa. A arte passou a ser uma atividade secundária, subalterna e até comprometedora.⁵⁴

O cronista, aqui, tece um comentário em relação ao (não) exercício da literatura; segundo ele, o “artista puro” era um ser inusitado para quem era quase impossível fazer apenas romance ou teatro. Para o cronista, a classe intelectual da época se preocupava mais com as guerras anticoloniais, a exemplo da guerra do Vietnã e menos com a criação de literatura, como assim o fez e fazia Guimarães Rosa.

Ao dizer que o intelectual tinha a ilusão de carregar nas costas a responsabilidade do mundo subdesenvolvido e que se ocupava de insônias políticas, ideológicas e libertárias, o dramaturgo e jornalista leva o leitor a reconhecer em seu texto, a presença alusiva e discreta de textos e discursos anteriores que deram origem às ideias das quais discorda e as quais rejeita, indo de encontro com aquilo que Sartre diz sobre o mesmo tema.

⁵³ *O Globo*, 11 mai. 1968, p. 2

⁵⁴ *O Globo*, 11 mai. 1968, p. 2

Lembremos que, para o intelectual parisiense, a Literatura deveria ser compromissada e servir como instrumento de liberdade. Em *Que é literatura?*, Sartre defende que a literatura deve ser “o movimento, pelo qual, a cada instante, o homem se liberta da história: [...] um exercício de liberdade” (SARTRE, 2004, p. 82). Sartre também aponta a responsabilidade do artista nesse exercício de libertação e desvelamento. Em *La responsabilité de l'écrivain*, firma que: “se o escritor cria literatura, ou seja, se escreve, é porque ele assume a função de perpetuar, em um mundo onde a liberdade é todo dia ameaçada, a afirmação e o apelo à liberdade”⁵⁵ (SARTRE, 1998, p. 29, trad. nossa).

Não se trata aqui apenas de uma crítica ao ideal de intelectual engajado política e socialmente, mas de um resgate para a formação de um texto novo, opinião nova e contrária àquilo que referencia em suas crônicas, obedecendo ao fluxo natural da literatura através da intertextualidade, como conceitua Samoyault (2008).

Em seu livro *A intertextualidade* Tiphaine Samoyault faz uma síntese histórica e crítica do conceito, e o compreende não como um simples fenômeno, mas como o movimento principal da literatura, para ela, os intertextos funcionam como repositórios literários, atuando assim como a memória que a literatura tem si mesma, isto é:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si (SAMOYAULT, 2008, p. 47).

Assim, intertextualidade se constitui em relação com o mundo, mas sem deixar de relacionar-se consigo mesma através de um percurso interno desde suas origens, pois ela é marcada pela retomada de outros, fazendo-lhes referência e, assim, colocando-os em movimento. A retomada de outros textos pode ocorrer de forma aleatória ou consentida, através de uma lembrança vaga ou de imagem explícita, pode vir como submissão ou subversão a um modelo, bem como através de uma inspiração involuntária.

O existir de um texto dentro de um outro texto impõe uma espécie de biblioteca, ou melhor, um conjunto de textos anteriores a que um texto pode remeter através de práticas intertextuais diversas, que vão desde práticas antigas como a citação, a alusão, a referência, a paródia, o plágio, até os processos modernos de colagem/bricolagem. Práticas que, segundo a

⁵⁵ “Si l'écrivain fait de la littérature, c'est-à-dire s'il écrit, c'est parce qu'il assume la fonction de perpétuer, dans un monde où la liberté est toujours menacée, l'affirmation de la liberté et l'appel de la liberté”

autora, oferecem um conteúdo objetivo à noção de intertextualidade, mas que, ainda assim, não eliminam sua imprecisão teórica (SAMOYAULT, 2008).

Neste sentido, a relação entre os textos do cronista carioca e os textos – anteriores – do filósofo francês, vê-se pautada nesta última definição de intertextualidade, pois ao mencionar Sartre em suas crônicas, o autor de *Vestido de Noiva* utiliza de intertextualidade, não apenas por se tratar de referências ao nome e à pessoa do autor, mas também pela presença alusiva dos textos do filósofo.

Em 23 de abril de 1968, na crônica mais tarde intitulada “Os intelectuais corajosos”, o autor de *A falecida* tece comentários sobre o que um dia teria sido a figura do poeta: “Naquele tempo, apontava-se o poeta no meio da rua. Ele era como um sujeito fortemente individualizado. [...] De uns tempos a esta parte, tudo mudou. Até o Charleston, até Benjamin Costallat, ainda se era poeta, ainda se era ilustre.”⁵⁶ Ele utiliza desta premissa nostálgica, onde o poeta seria como uma metonímia para a classe artística, para colocar em primeiro plano uma de suas obsessões, questionando: – “Onde e quando começou a degradação do intelectual?” E responde, fazendo alusão ao intelectual sartriano:

[...] - o aviltamento começou quando o intelectual se politizou. Já não bastava ser “poeta”, “romancista”, “ensaísta”, “dramaturgo”, “pintor”. Uma vez que a política é a linguagem do nosso tempo, o artista tem de sair de sua solidão criadora. Nunca se pediu um soneto a Bismarck, ou um romance a Roosevelt ou um drama a Churchill. Mas se exige do poeta que, apesar de sua nobilíssima covardia física, pegueno fuzil, trepe na barricada e atire como um Tom Mix. Vejamos um romancista. Ele se desvia do ato literário puro, e por quê? Há suas vantagens. Assina manifestos, vai a reuniões, bebe no Antonio’s, desfila em passeatas e não precisa escrever uma linha. Até os grandes fazem essa mistificação⁵⁷.

E, mais à frente, faz contraste entre este intelectual – de barricadas e manifestos – com o escritor brasileiro Guimarães Rosa. Este último, dentro da visão de Rodrigues, não teria “existido politicamente” e, por isso, pôde levantar seu movimento estilístico.

Há, então, nas “confissões” de Nelson um confronto entre aquilo que o cronista diz, e aquilo que Sartre representa, escreve e traz ao Brasil. Indo mais uma vez de encontro aos ideais do filósofo e dramaturgo francês, e para tanto, não cita os textos dos quais se utiliza para criar seu comentário, mas faz alusão aos discursos – texto e palavra anteriores – condutores destes ideais assimilados no Brasil através da mediação e transferência culturais feitas pelo filósofo e ideólogo.

⁵⁶ *O Globo*, 23 abr. 1968, p. 2

⁵⁷ *O Globo*, 23 abr. 1968, p. 2

Diferentemente da citação, forma de intertextualidade mais facilmente localizável pelo leitor, a alusão é, segundo Authier-Revuz (2007), um dizer que toma como empréstimo palavras do exterior, ou palavras de um outro dizer, de forma não explícita. Utilizando-se da origem latina da palavra: “*ludus*”, a pesquisadora procura explicar o jogo que o enunciador faz com a possibilidade de fazer ressoar em suas próprias palavras as palavras de outros dizeres (AUTHIER-REVUZ, 2007), ou seja, palavras que correspondem ao já dito ou mesmo um conjunto de textos consubstanciados na memória.

As práticas intertextuais relacionadas a Sartre dentro das crônicas de Nelson Rodrigues vão também ao encontro de uma modalidade da alusão, cuja característica é a localização imprecisa, responsável por situar um termo ou uma definição de amplo espectro de escritos de um determinado autor, sem particularizar uma fonte. Como quando, ainda na crônica na crônica de 23 de abril, escreve:

Por uma vaga injunção política, um artista se faz polícia de si mesmo e a si mesmo se mutila. E esse escritor tem a vil coragem de falar em “homem”, em “pessoa humana”, em “liberdade”. Nos seus escritos, ousa tratar dos valores da vida. Por isso mesmo, Guimarães Rosa teve um gesto perfeito. Foi o menos político dos nossos autores e, repito, foi o mais autor de nossos autores. Era só autor, era só escritor, era só estilista. Nunca o vimos carregando faixas e pichando muros com vivas a Cuba.⁵⁸

No fragmento acima, “esse escritor” é Sartre e, além de compará-lo com aquele que representaria o escritor “encastelado” que tanto o dramaturgo repreende em *O que é Literatura*, o “ataca”, utilizando expressões – aquelas colocadas entre aspas – que são temas e termos presentes em sua obra. Essas expressões são resgatadas na crônica de forma generalizada e não específica, mas que representam conceitos gerais sob os quais o autor desenvolve sua carreira. O cronista usa das palavras anteriores do filósofo e dramaturgo, para apontar a contradição deste que, supostamente, teria mandado interditar a própria num “ato de automutilação”⁵⁹. O discurso anterior é lançado como um espectro não específico que resume um conjunto de pensamentos que, resgatados agora na crônica, não só criam uma relação de intertextualidade, como criam um hipertexto – nos moldes de Genette (2010) – que refuta e nega o texto anterior.

Ao tecer críticas e comentários sobre o cotidiano, política e cultura em suas crônicas, Rodrigues não apenas vai de encontro às ideias que Sartre propõe em seus textos e discursos,

⁵⁸ *O Globo*, 23 abr. 1968, p. 2

⁵⁹ Ontem, escrevi sobre as indignidades de Sartre. Lembro-me de mais uma: há pouco tempo, ele mandou interditar a própria peça. As mãos sujas. Não se conhece nada parecido em matéria de aviltamento próprio, de autoflagelação. Por uma vaga injunção política, um artista se faz polícia de si mesmo e a si mesmo se mutila. E esse escritor tem a vil coragem de falar em “homem”, em “pessoa humana”, em “liberdade”. Nos seus escritos, ousa tratar dos valores da vida. (*O Globo*, 23 abr. 1968, p. 2)

mas cria também argumentos que – de forma literária, leve e irônica – formam noções daquilo que, para o autor de *Perdoa-me por me traíres*, deveria ser o intelectual e a arte em sua época, ou seja, resgata conceitos através de palavras anteriores que o auxiliam na criação da própria literatura e de conceitos nela presentes como reação aos conceitos e ideologias vigentes.

2.3. Sobre comunidades temáticas: “é o assunto que leva o cronista”

No que diz respeito à corrente temática de suas “confissões”, como já explicitado, Rodrigues é uma “Flor de obsessão”, alcunha que caracteriza a obsessão analítica em relação a assuntos específicos que aparecem de forma recorrente em suas crônicas. O que justifica a constância e repetidos resgates de determinados temas, figuras e personalidades em sua produção jornalístico-literária. É o caso, por exemplo, do tratamento à juventude e à causa esquerdista no Brasil e no mundo, bem como da assídua presença de Jean-Paul Sartre em suas “confissões”.

Jornalista e observador da sociedade da qual fazia parte, Nelson Rodrigues não poderia ter iniciado suas “confissões” em mais favorável época, no que se refere à variedade de assuntos a serem abordados. Para Ruy Castro (1995), biógrafo do dramaturgo e organizador das antologias *O óbvio ululante* e *A cabra Vadia*, Nelson teria sido o escritor com o olho mais atento àquele extraordinário ano de 1968: “Nelson a tudo assistia dos seus pontos de observação: as sacadas das avenidas, os bares dos intelectuais, os saraus dos grã-finos. Depois, na redação, comentava o que vira, em crônicas de implacável lucidez” (CASTRO, 1995, c.c.)

A década de 1960 foi ponto de convergência de movimentos marcantes como a revolução sexual, a ascendência de ideais relacionados ao socialismo e ao comunismo no Brasil e no mundo, a visita de Sartre e Simone de Beauvoir ao país, a morte de John F. Kennedy, a guerra do Vietnã, as discussões e as lutas por uma reforma agrária no Brasil, as revoluções estudantis e, um momento que marcaria a História do Brasil para sempre: a ascensão dos militares ao poder, através do Golpe de 1964.

Como já observado, trata-se de uma época de contestações de padrões sociais feitas por uma juventude que queria e buscava a liberdade através de ideais políticos e revolucionários (GROPPO, 2000). Como também, um momento em que, para artistas e intelectuais, a arte deveria ser popular e servir de instrumento de resistência, o que quer dizer tratar de questões relativas ao povo, bem como conscientizá-lo da sua condição de classe oprimida. Ideais

análogos àqueles pregados e propagados por Jean-Paul Sartre em suas obras e conferências, bem como em seu trabalho como Mediador Cultural.

Diretamente vinculadas ao seu tempo, como é característica do gênero, eram as crônicas escritas e por Rodrigues – e publicadas no espaço reservado exclusivamente a ele no jornal *O Globo*. Por meio de menções apáticas, ou de ululantes obsessões, os assuntos de seu momento histórico e cultural não escapavam à pena analítica, crítica e irônica do autor de *A mulher sem pecado*. Possuidor de um olhar atento ao seu tempo, os objetos do cronista são, constante e obsessivamente, a política, mais necessariamente a de esquerda, a igreja progressista e seus representantes, a classe artística e intelectual de sua época e a juventude.

A Revolução de maio de 68, na França – chamada de “obra de idiotas” pelo cronista – e os Movimentos estudantis no Brasil passam a ser metonímia e metáfora para a ação do jovem que, ao seu olhar, não lutava contra nada, mas era colocado, erroneamente, em posição privilegiada e deificada pelos intelectuais e artistas.

O autor de *Meu destino é pecar* desmistifica a figura do jovem chamando atenção ao que denominava de “o culto da imaturidade”, pois “o nosso tempo exige das pessoas plena imaturidade. Não pensem que exagero. Neste final de século, a Imaturidade é a musa perfeita, sereníssima, universal.”⁶⁰. Tece críticas à Igreja “pra frente”, representada pela figura de Dom Helder Câmara, caracterizado como o símbolo dos “padres de passeatas” e acusado de apologia à violência, como, indiretamente, sugere na “confissão” de 24 de julho de 1968: O padre de passeata é, hoje, uma ordem tão definida, tão caracterizada como a dos beneditinos, dos franciscanos, dos dominicanos e qualquer outra. E está a serviço do ódio”⁶¹.

O cronista aponta as contradições de uma esquerda que, segundo ele, não entendia o povo e pelo povo também não era entendida, e de uma classe intelectual marxista, porém grã-fina e burguesa, como na “confissão” do dia 25 de maio de 1968, onde, carregando seu discurso de humor e ironia, descreve a “festiva” como conhecedora até dos “furúnculos” de Karl Marx, mas analfabetas em seus escritos. Condenando também a figura do intelectual “engajado”, como o faz, por exemplo, na crônica de 17 de julho de 1968, quando escreve, referindo-se a Carlos Heitor Cony: “Quando deixar de fazer concessões às esquerdas, quando pensar literariamente e não politicamente os seus textos - fará a sua obra-prima”⁶².

Sendo Nelson Rodrigues uma “Flor de obsessões”, o cronista recorre, dentro das crônicas analisadas no presente trabalho, repetida e obsessivamente a essas pautas. Pautas que,

⁶⁰ *O Globo*, 16 mai. 1968, p. 2

⁶¹ *O Globo*, 24 jul. 1968, p. 2

⁶² *O Globo*, 1 abr. 1968, p. 2

como já explicitado, possuem comunidade temática com a produção intelectual de Jean-Paul Sartre. Os ideais de Sartre, seja sobre o engajamento da Literatura, seja sobre um teatro popular e de liberdade, repercutiram, em larga medida, na classe intelectual brasileira (ALMEIDA, 2009). E sua visita, no início da década, acompanhado de Simone de Beauvoir, abrasou nas esquerdas brasileiras a crença em uma possível revolução socialista, como a que acabara de ocorrer em Cuba, em 1959.

Idealizador da filosofia existencialista e porta-voz de ideais, ou de uma doutrina, de liberdade dentro da arte e do meio intelectual, seus escritos, como explicitado no início deste capítulo, encontram no Brasil solo fértil, principalmente ao conceber literatura e arte como movimentos por meio dos quais o homem se liberta (SARTRE, 2004).

Assim, por conta do impacto social, cultural e histórico de suas ações como Mediador Cultural no Brasil – como explicitado no início deste capítulo – pelas admirações “abjetas” que provocava e, principalmente a ideologia que representava e pregava, o filósofo francês tornou-se uma obsessão para Rodrigues, sendo protagonista de algumas de suas produções jornalístico-literárias. Entretanto a presença de Sartre nas “confissões” de Nelson Rodrigues, entre dezembro de 1967 e outubro de 1968, não se limita ao filósofo como tema, ou a menções diretas ao seu nome, mas se dá principalmente a partir das alusões a temáticas também abordadas e discutidas por Sartre em seus escritos filosóficos e ideológicos.

A figura, a origem e a função do intelectual na sociedade são pautas constantes na vida e obra de Sartre, o que pode ser verificado nas conferências ministradas no Japão em 1965, mais tarde reunidas em livro sob o título *Em defesa dos intelectuais*, momento em que o marxismo e a intelectualidade burguesa e sua relação com as classes dominadas também são discutidos.

A função do escritor na sociedade e a Literatura engajada também fazem parte do repertório temático de Sartre, por exemplo, na “Présentation” da primeira edição da revista *Les Temps Modernes*, em outubro de 1945, o leitor já encontra uma tomada de posição em prol da literatura engajada: “O escritor está em situação em sua época: cada palavra tem ressonâncias” e acrescenta: “Cada silêncio também”⁶³ (SARTRE, 1948, p. 13, trad. nossa) – palavras mais tarde transpostas para o volume *Situations II* (1947), onde o ensaio *Que é literatura* foi publicado pela primeira vez – outro exemplo é *La responsabilité de l'écrivain* – texto integral de sua participação na Conferência Geral da Unesco em 1945 – livro onde seus ideais de literatura e arte engajadas são o tema, momento em que diz que “a literatura consiste [...] em

⁶³ “L'écrivain est en *situation* dans son époque: chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi.”

colocar um fato imediato, não refletido, ignorado talvez, no plano da reflexão e do espírito objetivo”⁶⁴ (SARTRE, 1998, p. 19, trad. nossa).

Além de como ser político e literato, ter sido a representação máxima do intelectual engajado total, bem como realizador de uma literatura engajada, ou seja, instrumento de liberdade, dentro dos moldes que ele mesmo idealizava e propagava, como ressalta Benoît Denis (2000) em *Littérature e engagement*.

Como o grande “reacionário” que fora, o comentário de Rodrigues vai na contramão deste movimento de liberdade e engajamento na arte e na literatura propagados por Sartre e que efervescia dentro dos meios intelectual, estudantil e artístico no Brasil. Assim, crítica, de forma incisiva, uma classe de oposição desligada e apática aos interesses do povo e uma classe artística que, segundo ele, nada produz, pois “morreu” a partir do momento em que se politizou.

Tendo em vista essas relações entre as “Confissões” de Nelson Rodrigues para o jornal *O Globo* e a ocorrência de suas obsessões temáticas em obras de Jean-Paul Sartre, buscou-se a análise comparativa de assuntos e obsessões presentes tanto nas crônicas rodrigueanas publicadas entre dezembro de 1967 e outubro de 1968 quanto nas obras sartrianas elencadas a partir das temáticas e assuntos que o aproximam, mesmo que de forma divergente, da obra jornalístico-literária do dramaturgo brasileiro.

Para tanto, recorre-se à observação que Yves Chevrel (2006) faz, ao definir Literatura como algo que não é constituído somente por elementos nacionais, mas em vez disso, por “culturas múltiplas e diversas” (CHEVREL, 1995 p. 5). Uma obra literária, como a de Rodrigues, é formada por vários elementos culturais, ideológicos e históricos, não apenas de um país ou momento, mas também de outros.

Ao compreender cultura como elemento que faz parte do universo comparatista, a comparação temática entre diferentes obras e autores seria uma das consequências dos processos intertextuais acima descritos. Para Chevrel, é preciso, ao comparar, levar em consideração a obra em sua totalidade, isto é, todos os elementos que a constituem e, entre eles, está o elemento temático (CHEVREL, 1995). Comparar é interrogar diferentes textos, e a partir desta interrogação dupla, descobrir neles a palavra de outro e de outros, como um palimpsesto. Palavras formadas ao longo do tempo, através de transferências e mediações culturais, agora trazidas para um novo texto, para uma nova versão e, no caso de Rodrigues, trazidas através de outro(s) discurso(s) e resgatadas para serem contestadas.

⁶⁴ “La littérature consiste [...] à mettre un fait immédiat, irréfléchi, ignoré peut-être, sur le plan de la réflexion et de l’esprit objectif”

No que diz respeito aos assuntos e suas ocorrências em suas “confissões”, Nelson Rodrigues, na crônica de 25 de maio de 1968, ao migrar de uma temática para outra, escreve “vejam como é o assunto que leva o cronista, não o cronista que leva o assunto”⁶⁵, dando uma pista de como, em suas crônicas, o assunto acaba por guiar seu processo de escrita. Dessa forma, ele é levado pelo tema, percorrendo discursos e eventos anteriores, como o folhetinista colibri de Alencar (1854). Assim, do riso às chagas, o cronista confessor, nos presenteia com múltiplos e diversos temas, estes interligados entre si pelo seu momento cultural e histórico, pela obsessiva importância e recorrência que a Flor lhes dá e pela coincidência temática – não casual – existente entre o cronista brasileiro e o filósofo francês.

Neste sentido, o terceiro e último capítulo deste trabalho é, assim como o cronista, levado e conduzido pelo(s) assunto(s). Logo, possui como empreitada a análise das crônicas com foco em suas obsessões, mais necessariamente aquelas relacionadas direta ou indiretamente a ideais artísticos, ideológicos e políticos sartrianos. E, ao ressaltar as divergências de pensamento entre estes dois agentes culturais e políticos, buscar encontrar pontos de convergência entre a obra de ambos – que possam, também, ir além da coincidência temática – justificando, assim, a presença constante do filósofo e intelectual, e de sua voz, no processo e no resultado da criação jornalístico-literária de Nelson Rodrigues.

⁶⁵ *O Globo*, 25 mai. 1968, p. 2

Capítulo 3. Flor de obsessões

“Sou um obsessivo. E, aliás, que seria de mim, que seria de nós, se não fossem três ou quatro idéias fixas? Repito: - não há santo, herói, gênio ou pulha sem idéias fixas”

“Flor de obsessões”, *A cabra vadia*, Nelson Rodrigues

3.1. Intelectualidade e burguesia ou “por que o povo não entende as esquerdas?”

Observador e comentador de seu tempo, Rodrigues, em suas “confissões” conduz e é conduzido pelos assuntos de sua época. Escrevendo no jornal e para o jornal, o cronista cria textos que caminham entre a notícia e a literatura. Logo, aborda assuntos relevantes de seu momento histórico, ao mesmo tempo em que os trata da forma que o gênero literário escolhido solicita: com leveza, humor e utilizando recursos estéticos, como aqueles mencionados nos capítulos anteriores deste trabalho.

Assim, ainda que criticando ferrenhamente certos grupos políticos e ideológicos, o cronista não o faz através de discursos panfletários ou manifestos, mas utiliza sua pena de forma criativa. Como, por exemplo, ao criar e apresentar ao leitor tipos sociais, próximos à caricatura, que representariam aspectos da sociedade aos quais era desfavorável. Tais tipos sociais servem, no momento da crítica, de metáfora e metonímia para aquilo que o confessor considera como mazelas da sociedade, a exemplo das esquerdas, uma de suas obsessões.

Suas obsessões podem ser tanto temas quanto figuras relevantes na década de 1960. E ainda que reais, são submetidas à imaginação do cronista e a caracterizações ficcionais que, por vezes, chegam ao nível do absurdo, ao tornarem-se alvo de seu ácido, irônico e criativo comentário.

Como parte do estilo de suas “confissões” está – juntamente com o resgate de pautas e crônicas anteriores – a necessidade de um comentário aparentemente despropositado e aleatório para, só então, introduzir o que seria o objeto de análise e crítica de seu texto. Assim, e obedecendo ao princípio da coloquialidade que o gênero supõe, o cronista presenteia seu leitor com devaneios e supostas GRATUIDADES, caminhando entre assuntos secundários e obsessões.

Como, por exemplo, na “confissão” publicada no dia 31 de janeiro de 1968, da qual o excerto abaixo foi retirado:

Quando vou ao Galeão, só uma figura me impressiona. Lá, chegam e partem, reis, grã-finos, ministros [...]. E é, convenhamos, todo um elenco fascinante. Mas falei na figura que mais me impressiona e aqui está seu nome: – a aeromoça.
A jovem que resolve ser aeromoça está fazendo uma opção desesperadora [...]. É como se estivesse preferindo morrer. Para a aeromoça, cada dia pode ser a véspera do fim.⁶⁶

⁶⁶ *O Globo*, 31 jan. 1968, p. 2

Nelson Rodrigues inicia esta crônica, com aquilo que nos parece, literalmente, uma “confissão”: diante de “um elenco fascinante”, a figura que mais o impressiona é a da aeromoça. Seus olhos, ainda que diante de personalidades consideradas importantes, direcionam-se à jovem que teria escolhido “tão perigosa profissão”.

O dramaturgo e cronista possuía um medo irremediável de avião⁶⁷, assim, para um leitor ciente desta informação, tal admiração ou olhar impressionado à aeromoça poderia ser compreensível e verossímil. Entretanto, o que, à primeira vista, pode ser lido apenas como uma referência ao seu pavor de viajar pelo ar – traduzido na admiração àquelas que não possuem tal medo – serve-nos, textualmente, de introdução a uma de suas obsessões: as esquadras.

O cronista inicia seu comentário apresentando uma figura supostamente secundária, enaltecendo-lhe a coragem e, com tom de admiração, dá-lhe grau de importância acima de reis, ministros e grã-finos, pois, aparentemente, é essa a figura que merece a “honra” de seu, ainda que funesto, comentário: “São íntimas da morte. E sua graça parece mais leve, mais efêmera, mais perecível [...] Ah, quando vejo uma delas, sonho: - “Essa vai morrer cedo”.⁶⁸

A aeromoça, neste momento, serve de símbolo de coragem, pois faria todos os dias aquilo que Rodrigues, o confessor, tinha medo. Entretanto, sua presença na crônica é tão efêmera quanto seria sua vida, perdendo rapidamente seu inicial protagonismo dentro do texto:

Pode parecer uma obsessão pueril (e talvez seja). Mas eis o que eu queria dizer: - as nossas esquadras atuais sugerem a impressão inversa, isto é, de que vão morrer tarde, muito tarde. Pelo amor de Deus, não vejam ironia, mesmo porque tenho vários amigos na “festiva”. A verdade é que a segurança das nossas esquadras está acima de qualquer ameaça ou dúvida.⁶⁹

Aqui, a jovem que impressiona o cronista é metáfora daquilo que faltava às esquadras. E é parte de uma das muitas antíteses utilizadas em suas “confissões” que, neste caso, seria a vocação para o risco que ela possui, comparada à segurança “acima de qualquer ameaça”, característica das esquadras. Algo ressaltado e comentado mais profundamente, após alguns parágrafos:

[...] as nossas esquadras não têm nenhuma vocação para o risco. E possuem a vocação inversa para a segurança. Ainda ontem falava eu da sábia distância que vai do “Antônio’s” ao Vietnã. Aí está dito tudo. E assim, sem arredar o pé do Antônio’s, e bebendo cerveja em lata, as esquadras não morrerão jamais.
70

⁶⁷ “[...] em seus 58 anos incompletos, nunca entrara num avião, por medo. Cansara-se de recusar toda espécie de viagens - deixara de assistir a Copas do Mundo por causa disso.” (CASTRO, 1993, p. 389-90)

⁶⁸ *O Globo*, 31 jan. 1968, p. 2

⁶⁹ *O Globo*, 31 jan. 1968, p. 2

⁷⁰ *O Globo*, 31 jan. 1968, p. 2

O comentário ligeiro e aparentemente despropositado em relação a uma profissão faz contraste com a estagnação de uma classe ideológica. A aeromoça corre riscos, faz escolhas e, mais necessariamente, se locomove, pois é disso que se trata seu ofício. E, sendo o Galeão um aeroporto internacional, quem por lá passava, viajava e se deslocava, algo que, na construção do comentário do cronista, não poderia ser mais contrário à aparente inércia das esquerdas.

Na mesma crônica, iniciando um “monodialogo” com o leitor, complementa ainda mais tal pensamento:

O leitor há de se perguntar, com irritação e escândalo: - “Mas elas não fazem nada?” Responderei: - “Fazem.” Insistirá o leitor: - “E fazem o quê?” Direi: - “Autopromoção.” É a verdade. A esquerda não sai por aí, derrubando bastilhas ou decapitando marias antonietas, porque está ocupada em se autopromover.⁷¹

Na “confissão” do dia 4 de abril de 1968, Rodrigues tece comentários sobre a fome no Brasil e, com tom de ironia e escárnio, diz que a fome de sua infância era “sem ódio, sem agressividade, dócil, mansa e como que consentida”⁷² em comparação à primeira, a fome de seu momento histórico vivia do ódio. Após contar, por três parágrafos, a história de um cocheiro que desmaiou de fome ao conduzir um carro fúnebre (pois, mesmo sem comer havia dois dias, fora trabalhar) completa, dizendo: “ - era uma fome sem Ministério do Trabalho, sem greve, sem reivindicações salariais”⁷³.

Uma opinião aparentemente absurda em relação a um mal da sociedade, mais uma vez abre precedente para uma crítica relacionada ao seu contexto sociocultural, mas não exatamente ao Ministério do Trabalho, nem a quem passa fome, mas sim a quem, segundo o cronista, vive e se “autopromove” através dela e de quem a sente.

Raciocínio complementado pelo cronista e que pode ser observado neste outro excerto desta mesma crônica do dia 4 de Abril:

Quantos vivem da fome? Exemplo: - D. Helder. Sempre teve um gênio emocional e nunca foi obscuro. Mas o Dom Helder anterior não tem o dramatismo, a potência, a fama do D. Helder da fome. A fome tem-no feito. Podíamos apresentar a fome como autora de D. Helder. Ele precisava ter, por “fundo”, a mortalidade infantil. Mas, coisa curiosa! Os grandes indignados da fome não são as suas vítimas, mas o que não a têm. Sim, são os bem alimentados que vociferam e dão patadas.⁷⁴

Dom Helder Câmara, arcebispo de Olinda e Recife na época e, posteriormente, indicado quatro vezes ao prêmio Nobel da Paz, pelo seu trabalho social junto à igreja no

⁷¹ *O Globo*, 31 jan. 1968, p. 2

⁷² *O Globo*, 4 abr. 1968, p. 2

⁷³ *O Globo*, 4 abr. 1968, p. 2

⁷⁴ *O Globo*, 4 abr. 1968, p. 2

combate à fome e à desigualdade, também é uma de suas obsessões. Personalidade católica tão citada e alvo de crítica tanto quanto Sartre e as esquerdas, o padre brasileiro é, em suas “confissões”, símbolo de uma vertente da Igreja Católica⁷⁵ pela qual o cronista não possuía nenhum entusiasmo.

Entretanto, nesta crônica do dia 4 de abril, Dom Helder, além de uma representação da Igreja “pra frente”, é um dos símbolos da esquerda que se “autopromove” às custas de mazelas sociais. Seu nome é citado mais uma vez, ao narrar um telefonema que recebera de uma grã-fina indignada com uma de suas “confissões” anteriores que falava sobre a fome na Índia:

Disse-lhe o óbvio total: - a fome é o mais antigo dos hábitos humanos. Ora, um hábito não faz ninguém sofrer. Por exemplo: - a Índia. Há seis mil anos que o cadáver é atirado no rio. E o cadáver já não se espanta mais. Lá, milhões de sujeitos não moram. E bebem, a mãos ambas, a água da sarjeta. Do outro lado da linha a grã-fina esperneava: - “Isso é blague! Não brinque com coisas sérias.” Por fim, como ela tomava verdade por piada, disse-lhe: - “As vítimas da fome sofrem menos. Quem se descabela, e sofre e quer chupar a carótida das classes dominantes somos eu, a senhora, D. Helder e meu doce Hélio Pellegrino.”⁷⁶

Dando continuidade à linha de pensamento presente na crônica, novamente, não parece haver apologia real à fome e ao sofrimento e, ainda que negue fazer piada do assunto, não há porquê confiar na literalidade das palavras do cronista. Seu trato com a fome na Índia é absurdo e, sim, possui tom de *blague*, entretanto, serve como ilustração de uma preocupação rasa e falsa por parte da classe representada pela grã-fina ao telefone.

Seu aparente desdém pelas vítimas da fome na Índia insinua e denuncia um velado descaso desta classe de “oposição”. Pensamento iniciado já no parágrafo anterior, quando escreve o que teria respondido – caso não fosse “um tímido e um delicado” – à “formosa dama: “Meu anjo, por que é não asfalta uma favela com seu colar de quinhentos milhõe (sic) antigos?”⁷⁷.

Frase dita e “não dita” que resume o tom e conteúdo de muitas crônicas onde a figura do grã-fino se faz presente, simbolizando a hipocrisia de uma classe dominante que se descabela e vocifera por alguma mazela social, mas não abre mão de nenhum de seus privilégios burgueses, mantendo-se, assim, inerte e distante.

Na crônica do dia 10 de fevereiro de 1968, Rodrigues dedica, mais uma vez, espaço gráfico à figura do grã-fino:

⁷⁵ Igreja com vertentes socialista, i.e., fortalecida na dimensão do compromisso social (ÁVILA, 2000)

⁷⁶ *O Globo*, 4 abr. 1968, p. 2

⁷⁷ *O Globo*, 4 abr. 1968, p. 2

Olho o grã-fino e sei que o povo não é assim e repito: o grã-fino é o anti-povo. Não estou insinuando, porém, nenhuma restrição. Claro que há numa sociedade, de grupo para grupo, graus diferentes de densidade. E o que eu desejaria afirmar: - na sociedade brasileira, um dos tipos mais densos é, justamente, o grã-fino.

[...] O brasileiro comum, que só frequenta o “Bola Preta”, ou o “Clube Municipal”, não imagina como é transcendente um sarau de grã-finos. Cada um dos presentes tem, no bolso, um projeto de Brasil. Fui, outro dia, a uma festa na Gávea [...] ⁷⁸

Símbolo da esquerda burguesa, o grã-fino – e seus saraus e encontros – é figura constante e obsessivamente presente nas “confissões” diárias de Nelson Rodrigues. Protagonista de humoradas narrativas, o grã-fino serve de pretexto para a crítica do cronista, não só aquela relacionada à uma classe dominante e “bem alimentada”, mas também à sua ignorância.

O grã-fino é denso, isto é, não possui volume, não é maioria, mas, supostamente, possui peso e influência. Concentrado e com os seus pares possui, segundo o cronista, “um projeto de Brasil no bolso”.

Dando continuidade à construção e à descrição deste tipo social, nesta mesma crônica, Rodrigues tece comentários sobre mais uma grã-fina brasileira:

[...] O que eu queria dizer é que uma das tais capas da “Manchete” é uma convivência proveitosa e inteligentíssima. Ela tira fotografias com um sorriso de débil mental. Mas sabe tudo do Brasil e do mundo; tem opiniões; é informadíssima [...] pensa, sente, explode como “la Passionaria” ⁷⁹

A menção à líder espanhola, Dolores Ibarruri, infere certa ironia à crônica. Rodrigues era reacionário confesso e, em suas crônicas, anticomunista. Entretanto, ao comparar uma grã-fina à então presidenta do Partido Comunista da Espanha, coloca em pauta, mais uma vez, a antítese entre ação e inércia, entre um símbolo da Guerra Civil Espanhola e uma repetida capa da revista “Manchete” – considerada por ele “uma falsa bonita”. Além disso, o cronista chega, de certa forma, a enaltecer a guerrilheira conhecida como “la Pasionaria”, apenas para diminuir e dar pistas da falta de sinceridade semântica em seus elogios à grã-fina.

A grã-fina é pluralizada, não possui cara ou individualidade. E é este o tratamento dado pelo cronista à esquerda burguesa em geral: é grupo, é coletiva e, mais necessariamente, é unânime. Sobre isso, ainda na “confissão” do dia 10 de fevereiro, ao narrar um encontro de grã-finos que participara na Gávea, aponta:

Todos concordaram: - “Isso mesmo, isso mesmo”. Já que era isso mesmo, só me cabia o silêncio. Mais uma vez, verifiquei que a unanimidade não tem nada

⁷⁸ *O Globo*, 10 fev. 1968, p. 2

⁷⁹ *O Globo*, 10 fev. 1968, p. 2

a ver com o ser humano. Trinta mulheres, trinta homens, mais eu, de quebra um grande ausente: - o ser humano⁸⁰

Ao escrever “Trinta mulheres e trinta homens, mais eu”, o cronista se coloca à parte destes, desumanizando-os e os coletivizando. Coletivização esta que o leitor pode ver com mais evidência, nesta citação da “confissão” do dia 3 de maio de 1968: “Não há nada mais parecido com uma grã-fina que outra grã-fina. Por dentro e por fora, todas se parecem. Quem viu uma, viu todas.”⁸¹

O cronista, então, não enxerga nem concebe as esquerdas, e aqueles que a compõem, como vozes das camadas menos favorecidas, mas como oportunistas de “assuntos de época”. Pensamento que, na crônica de 15 de maio de 1968, o confessor desenvolve mais uma vez, porém, agora, utilizando como exemplo, a guerra do Vietnã:

O Vietnam pode ser guerra para todo mundo, menos as esquerdas brasileiras. Para as nossas esquerdas, o Vietnam é um meio de vida. Há sujeitos, aqui, que vivem do Vietnam. Não só os intelectuais, não só as grã-finas, não só os estudantes. Conheço um alfaiate que se tornou um próspero alfaiate porque vocifera como um vietcong. Aí está dito tudo: - ninguém consegue ser um bom alfaiate sem xingar os Estados Unidos por conta do Vietnam.⁸²

E completa:

E, súbito, vem a manchete e diz que Washington e Hanói começam as discussões de paz. É o que eu chamaria de desemprego em massa. Vamos rezar para que fracassem os entendimentos; e que a guerra continue até o fim da nossa geração. Mas se, por fatalidade, Washington e Hanói chegarem a um acôrdo e caírem nos braços um do outro, aos beijos, aos soluços, que faremos nós? Cada época vive de tantos assuntos obrigatórios e fatais. O Vietnam é um o grande assunto do nosso tempo. Hoje, o nosso berro, o nosso gesto, a nossa ênfase, o nosso palavrão, as nossas pequenas, a nossa retórica – dependem do Vietnam.⁸³

Para a esquerda, a Guerra no Vietnã seria apenas um palanque, logo, não interessaria a ninguém “[...] a não ser como pretexto para o ódio. Mas imaginemos um mundo sem o Vietnam. Nem mortos, nem feridos, nada. Eis as nossas esquerdas esvaziadas”⁸⁴

A ironia presente na crônica é auxiliada pela aparente inversão de significados que o cronista dá aos extremos “guerra” e “paz”: O que lhe causa medo, o que geraria desemprego, seria uma possível paz e não a persistência de uma guerra que já se travava há quase treze anos e que se estenderia por mais sete.

⁸⁰ *O Globo*, 10 fev. 1968, p. 2

⁸¹ *O Globo*, 3 mai. 1968, p. 2

⁸² *O Globo*, 15 mai. 1968, p. 2

⁸³ *O Globo*, 15 mai. 1968, p. 2

⁸⁴ *O Globo*, 15 mai. 1968, p. 2

Carregando seu comentário de ironia, o cronista dá a entender que um possível tratado de paz entre Washington e Hanói, seria uma “fatalidade”, uma “ameaça” à segurança das esquerdas, pois sem a guerra e suas consequentes mortes, as esquerdas não teriam “um meio de vida”.

Polemista e moldador de discursos, Rodrigues trata com coloquialidade, e aparente descaso, um evento histórico marcado pela violência, usando-o apenas como combustível para seu comentário. Assim como já havia feito, outrora, na “confissão” publicada no dia 1 de janeiro de 1968.

Nesta crônica em particular, mais tarde, intitulada “Assim é um líder”, acontecimentos como a morte de milhões de camponeses na Ucrânia na década de 1930, a execução da família Románov em 1918 e o assassinato de J.F. Kennedy em 1963, servem de ilustração ou pretexto para inferir um ponto de vista em relação à esquerda e a suas lideranças. E, ao colocar em pauta o Vietnã na crônica de 15 de maio, mais uma vez, utiliza-se da História como instrumento para a construção de seu discurso opinativo.

A crônica não possui como assunto, ou obsessão, a Guerra do Vietnã. E, de certa forma, o cronista parece tentar levar o leitor a crer que a guerra entre Vietcongs e norte-americanos também não lhe interessa de verdade, chegando até a inserir-se num lugar próximo o alvo de sua crítica – o que, textualmente, pode ser apontado pelo uso das variações do pronome possessivo “nosso”.

Na crônica do dia 30 de janeiro de 1968, o cronista havia utilizado o Vietnã para traçar um dos perfis da esquerda, enfatizando, já neste momento, a distância entre “nós” e o perigo:

Vejam que invejabilíssima situação: - o sujeito daqui, sem arredar pé do Antonio's, ou da praia, sem correr o menor risco e, ao mesmo tempo, fazendo poses e, repito, fazendo quadros plásticos contra os norte-americanos. É o patético, raiando pelo sublime. Há, entre nós e o perigo, toda uma sábia e inexpugnável distância. Por causa do Vietnam, o sujeito faz artigos dominicais, arranja namoradas, passa por inteligente, moderno, libertário etc. etc. Ir ao jogo Fluminense x Vasco é mais arriscado para nós do que essa guerra admirável.⁸⁵

A guerra do Vietnã está distante do cronista, distante do Antônio's, dos saraus de grã-finos, dos encontros de intelectuais, mas não deixa de ser um “meio de vida”, tanto para a esquerda, quanto para o próprio Rodrigues. O Vietnã só é “o assunto de nosso momento”, porque resulta em autopromoção.

Quem vocifera como um vietcong “prospera”. E, não por um acaso, o cronista utiliza o termo alfaiate que, aqui, pode ser interpretado como metáfora para escritor, fazedor de

⁸⁵ *O Globo*, 30 jan. 1968, p. 2

palavras, ou, mais necessariamente, aquele que “rabisca suplementos dominicais”⁸⁶. Vociferar contra os Estados Unidos era sinônimo de sucesso e, para ele, “sem o ódio ao americano, nenhuma miséria é promocional”⁸⁷.

Sempre pluralizadas, as esquerdas – representadas pelos grã-finos e grã-finas, pelos “paus d’água ideológicos” e por aqueles que usam a guerra para se autopromoverem – podem ser quase tudo, menos o ser humano. Elas são o oposto do “torcedor do Flamengo”, o oposto do pau d’água pelo qual se conhece um povo (o bêbado “de botequins tenebrosos”), eles não representam o “brasileiro comum”.

A fome e a guerra no Vietnã eram os assuntos dos “suplementos dominicais”, das rodas de conversa nos “botecos ideológicos”, dos saraus de grã-finos. Porém a “festiva”, encontra-se, dentro de suas “confissões”, literal e geograficamente distante e segura em relação aos acontecimentos pelos quais dizia, na opinião do cronista, lutar: “Não brigam, nem chupam o sangue da burguesia”. E por quê? Porque, aos olhos do confessor, além de se autopromoverem, as esquerdas eram a própria burguesia, e não haveria nada mais distante da fome e do perigo que o cidadão burguês.

Na “confissão” publicada no dia 3 de maio, Nelson Rodrigues, a partir de uma mescla entre narrativa e comentário sócio-político, mais uma vez, coloca os grã-finos como alvo de sua aresta irônica, entretanto, mira, de forma mais direta, em suas posições sociais e ideológicas.

O cronista inicia a “confissão” divagando, novamente, sobre falta de individualidade de sua grã-fina anfitriã: “Quem viu uma, viu todas [...] como identificá-las, se lá todas se pareciam com um soldadinho de chumbo”. E um parágrafo depois, continua:

Bem. Estou me perdendo no secundário em prejuízo do essencial. O que eu queria dizer é que lá passei umas cinco horas. E, até que o fim da noite, só se ouviu um nome e só se falou de uma figura: - Marx. Tudo era marxista. O mordomo de casaca devia ser outro marxista. Idem, os garçons dos salgadinhos, uísque e champagne [...]. Eis o que eu pensava, como a nossa burguesia é marxista!⁸⁸

O leitor se vê diante de uma burguesia “marxista”, com mordomos de casaca e servindo-se de salgadinhos e uísque. A imagem descrita, por si só, revela contradições aos olhos do leitor e a escolha de um vocabulário que remete à riqueza, “mordomos”, “champagne” e “garçons”, para descrever um lugar onde “tudo é marxista”, também servem na construção do comentário irônico e denunciante do cronista.

⁸⁶ Aqui, acredita-se que o cronista faz alusão às colunas dominicais, no *Jornal do Brasil*, escritas por outra de suas obsessões, o Dr. Alceu Amoroso Lima que, sob o pseudônimo de Tristão de Ataíde, tecia comentários que iam de encontro aos de Nelson, principalmente em relação ao imperialismo norte-americano e ao Regime Militar.

⁸⁷ *O Globo*, 28 fev. 1968, p. 2

⁸⁸ *O Globo*, 3 mai. 1968, p. 2

O leitor é brindado com a apresentação – quase irrisória – de uma classe que, embora se autodenominasse “marxista”, não deixava de ser dominante, bem alimentada e usufruidora do capital e da classe trabalhadora. A crônica é uma denúncia da contradição e hipocrisia de uma classe que se dizia, ideologicamente, de oposição.

Não por um acaso, Rodrigues provoca, ao dizer: “o mordomo de casaca também devia ser outro marxista”. Cita um membro do proletariado como marxista, mas este, diferentemente do grã-fino, encontra-se vendendo sua força de trabalho aos detentores de capital. Ambos, grã-fino e mordomo, encontram-se no mesmo lugar, mas cumprindo funções diferentes, o que abre precedente para outra interpretação deste episódio narrado.

Um leitor familiarizado com o Manifesto comunista veria, descritos na crônica, dois polos da filosofia Marxista representados pela burguesia e a classe trabalhadora “coexistindo” em um mesmo ambiente e, além disso, cumprindo exatamente o papel definido para cada um deles na sociedade capitalista em que vivem, pois, segundo Marx:

Por burguesia entendemos a classe dos capitalistas modernos, proprietários dos meios de produção social e empregadores do trabalho assalariado. Por proletariado, a classe dos operários assalariados modernos que, não possuindo meios próprios de produção, reduzem-se a vender a força de trabalho para poderem viver. (MARX; ENGELS, 2009, p. 23)

Desta forma, ambos – dominante e dominado – são, na situação relatada, realmente marxistas. Não no sentido de “obedecerem” ou seguirem a ideologia de Marx, mas porque, ali, estariam cumprindo suas funções na sociedade capitalista conforme define o sociólogo prussiano.

Entretanto, ainda que uma leitura exija certo conhecimento do Manifesto, esta não é exclusiva ou excludente, pois, marxistas ou não, as classes apresentadas nesta crônica não deixam de ser distanciadas: uma serve e a outra é servida. Representações que auxiliam mais uma vez na criação de metáforas relacionadas à crítica às esquerdas e sua incapacidade de aproximação e comunicação real com a classe trabalhadora.

Dentro da construção da imagem das esquerdas está, juntamente com o grã-fino, outra figura representativa: o “pau d’água ideológico”, este também é contrário do povo e é personagem frequente nas “confissões” de Rodrigues.

Na crônica de 9 de fevereiro de 1968, o cronista faz a seguinte observação: “Nos meus escritos, uso muito os paus d’água (não me refiro ao Antônio’s. Só me fascinam os bêbados de

botequins tenebrosos”)⁸⁹. Pensamento resgatado e comentado de maneira mais aprofundada na crônica publicada no dia seguinte:

Dizia eu, no capítulo de ontem, que se conhece um povo pelos seus bêbados. (Fiz exceção apenas para os paus-d’água ideológicos do “Antônio’s” que não representam ninguém. O pileque de lá é uma pose.) Hoje, acrescentaria que também o grã-fino é altamente expressivo.⁹⁰

Ao falar do “Antônio’s”, Rodrigues não apenas cita um famoso bar do Rio, mas, também constrói e apresenta ao leitor mais aspectos e características da classe esquerdista. O boteco frequentado por artistas da época, como Chico Buarque de Holanda e Vinícius de Moraes, situava-se na esquina da Bartolomeu Mitre com a Ataulfo de Paiva, no Leblon, bairro nobre da Zona Sul do Rio de Janeiro. Logo, tratava-se de um estabelecimento geograficamente privilegiado e, para Nelson Rodrigues, *habitat* dos “paus d’água ideológicos” que nada faziam e a ninguém representavam, segundo ele.

Servindo como auxílio estético na construção de tipos sociais, o Antônio’s é um daqueles lugares que, dentro das “confissões”, servem como símbolos da hipocrisia política e ideológica existente em sua época e da distância entre as esquerdas e aqueles que estas diziam representar. Lugares não só considerados “*habitats* naturais” dos grupos aos quais Rodrigues tece suas considerações cortantes, mas também que auxiliam na construção de argumentos para sua tese que as esquerdas são “o anti-povo”. Lugares onde reinava a “pose”.

As oposições entre o Antônio’s e o Vietnã, entre o palácio no Alto da Boa Vista e a Favela (que poderia ser asfaltada com o valor de um colar), entre o grã-fino e o cidadão comum, são metáforas das distâncias física e ideológica existentes entre as esquerdas e o povo. Distância que, dentro de suas “confissões”, é comentada com mais ênfase e ironia, após um comício realizado no dia 1º de maio de 1968, no bairro de São Cristóvão, conforme este excerto da crônica publicada 9 dias depois do ato:

Sou uma flor de obsessão e, nos meus escritos, tenho insistido no papel e destinos das esquerdas brasileiras. Elas não faziam nada, senão beber no “Antônio’s” dourar-se na praia e rabiscar nos suplementos dominicais. Até que uma data universal deu-lhes a oportunidade sonhada: - o 1º de Maio⁹¹

O cronista leva o leitor a acreditar – ou não – que algo teria mudado. O 1º de Maio seria a oportunidade perfeita para que as esquerdas saíssem de seu estado de inércia ou do ciclo vicioso composto por “beber, dourar-se e rabiscar suplementos dominicais”. Sensação de

⁸⁹ *O Globo*, 9 fev. 1968, p. 2

⁹⁰ *O Globo*, 10 fev. 1968, p. 2

⁹¹ *O Globo*, 10 mai. 1968, p. 2

possível mudança e construção de expectativa que é acentuada pelo uso do verbo “fazer” no pretérito imperfeito, indicando algo constante e que se repetia: “não faziam nada senão [...]”, logo, algo mudaria para as esquerdas. Entretanto, continua:

As esquerdas se preparam para entoar o que se chama, em ópera, o dó de peito. No mesmo dia 1º de maio, o Estádio Mário Filho apresentava um Flamengo x Vasco. O paralelo pode ser feito nos seguintes termos: - o jogo trouxe, em seu ventre, uma venda de quatrocentos e dezesseis milhões de cruzeiros antigos. E ao comício compareceram apenas os oradores. Minto. Em verdade, compareceram alguns familiares dos oradores.

O comício foi desses fatos íntimos, confidencialíssimos. Travou-se, ali, as duas retóricas: - de um lado, a libertária; do outro lado a futebolística. Enquanto em São Cristóvão o orador fazia antiimperialismo, no Mário Filho o locutor tratava de botinadas.⁹²

É a partir deste último comentário, ressaltando a retórica de um acontecimento e de outro, que Rodrigues, coloca, mais uma vez, seu leitor na frente de opostos: o comício e o jogo de futebol. Qual seria a prova cabal de que as esquerdas não atraíam o povo? A ausência do povo. Não apenas uma ausência gratuita, daqueles que teriam preferido ficar em casa em um dia de domingo, mas uma ausência contrastada com a lotação de um estádio que sediava um clássico do futebol carioca.

O leitor, sabendo que o cronista também assinava crônicas futebolísticas⁹³, não via como novidade o enaltecimento de um episódio esportivo – tratava-se de um clássico entre Flamengo e Vasco – no entanto, o futebol não fazia parte das obsessões presentes nas crônicas escritas para a coluna “As Confissões de Nelson Rodrigues”, seus temas eram outros, mas isso não infere gratuidade ao comentário sobre o clássico, mas sim, serve como imagem de contraste, ao mesmo tempo em que é símbolo de algo popular.

Não por acaso, Rodrigues utiliza a expressão “retórica”, pois, para ele, ambos, locutor e orador, utilizam-se dela, e, partir desta expressão, a questão que é levantada, e também respondida, é: a qual retórica respondeu, ou teria respondido, o povo? A libertária ou a futebolística?

Para o cronista, a data de 1º de maio teria sido marcada pela batalha entre o anti-imperialismo no bairro de São Cristóvão e as botinadas que aconteciam ao mesmo tempo, no Estádio que levava o nome de seu falecido irmão. Um duelo de retóricas, no qual o futebol acabou por sair como vencedor. De um lado, um ato “íntimo, confidencialíssimo” e de outro “uma venda de quatrocentos e dezesseis milhões de cruzeiros”.

⁹² *O Globo*, 10 mai. 1968, p. 2

⁹³ Crônicas como aquelas reunidas nos volumes *À sombra das chuteiras imortais* e *A pátria em chuteiras*, escritas entre 1955 e 1976, período em que Nelson Rodrigues trabalhou no jornalismo esportivo, escrevendo para jornais e revistas como o *Jornal dos Sports*, *O Globo*, *Manchete Esportiva* e *Fatos e Fotos*.

A distância entre São Cristóvão em dia de comício e o Mário Filho em dia de jogo é símbolo da distância entre aqueles que Rodrigues considerava como povo e aqueles que eram o “anti-povo”: esquerdas de comícios, de frequentadores de “botecos ideológicos”, “rabiscadora de suplementos dominicais” que, além de pluralizadas e contraditoriamente “unânicos”, possuíam uma retórica distanciada e não compreensível. Característica que, na crônica de 27 de janeiro de 1968, já havia ressaltado: “a nossa esquerda só fala, escreve, gesticula e só doutrina para si mesma”⁹⁴.

Tanto nas crônicas dos dias 3, 9 e 10 de maio, quanto, antes, nas crônicas de 27 e 31 de janeiro, são construídas metáforas em torno de distâncias geográficas, linguísticas e ideológicas entre as esquerdas e aquilo que, para o cronista, seria o povo, ou “do povo”.

Distâncias que, na crônica do dia 10 de maio, Rodrigues faz questão comentar de forma mais acentuada e ácida. Nos últimos parágrafos, depois de narrar um encontro com um “esquerdista feroz” em relação aos “15 gatos pingados do comício e as duzentas mil pessoas do jogo”, escreve:

Mas aí estava de pé o problema, a saber: – por que o povo ignora as esquerdas? Pelo simples motivo de que as esquerdas também ignoram o povo. Não se conhece, na Terra caso mais prodigioso de alienação. [...] E vêm as esquerdas e começam a falar do Vietnã, de Cuba, dos Estados Unidos. Se o problema é racismo, falam do norte-americano. E não há uma palavra, ou um palavrão, em favor do negro brasileiro. Simplesmente, o nosso negro não existe. [...] Os gringos de nossas esquerdas representam o anti-Brasil, a negação do Brasil. As esquerdas não entendem o povo, nem o povo entende as esquerdas.⁹⁵

Rodrigues denuncia uma esquerda “gringa” e, não gratuitamente, usa essa expressão sinônima de “estrangeiro”. Faltava às esquerdas não só uma retórica que atraísse o cidadão comum, mas uma retórica voltada às mazelas locais, como, depois escreveria, na crônica de 23 de maio: “Os oradores de esquerda não conquistaram nem a curiosidade vadia que inspiram os camelôs e os cachorros atropelados.” E completa nos parágrafos seguintes:

A retórica de 1º de Maio teria platéia no Vietnã e nunca no Campo de São Cristóvão. Se fosse um comício sobre uma bica entupida em Boca do Mato, ou um cano furado na praça Sete, sempre apareceriam umas donas-de-casa para dizer “bravos bravíssimos”, como na ópera.⁹⁶

O cronista narra que, ao passar por São Salvador, próximo ao túnel de Santa Bárbara, vira muros pichados com frases enaltecendo a vitória⁹⁷ dos Vietcongs e comenta que as

⁹⁴ *O Globo*, 27 jan. 1968, p. 2

⁹⁵ *O Globo*, 10 mai. 1968, p. 2

⁹⁶ *O Globo*, 23 abr. 1968, p. 2

⁹⁷ Possivelmente, o cronista se refere à investida contra as tropas americanas e sul-vietnamitas que acontecera no mês de maio e que acarretou numa grande baixa de soldados inimigos.

esquerdas não atraíam “nem micróbios brasileiros, porque o que havia nelas era “um erro geográfico”: eram a representação do estrangeiro, logo, do anti-brasileiro.

Aos olhos da flor, a esquerda se mostrava assim: burguesa, estrangeira – geográfica e linguisticamente – e alienada em relação às mazelas do país, como, por exemplo, o racismo. Temática também recorrente em suas “confissões”.

Já no ano de 1967, na crônica do dia 18 de dezembro, Rodrigues narra o que teria sido um encontro de intelectuais, no ano de 1964, onde Sartre estaria presente:

Uma noite lá estava ele, com Simone de Beauvoir de namorada, no apartamento de um colega. Era o mesmo desprezo. Olhava para os presentes como quem diz: - “Que cretinos! Que imbecis! ”. Em dado momento vem a dona da casa oferecer-lhe uma tijelinha de jabuticabas. O Sartre pôs-se a comê-las [...]. Até que na vigésima jabuticaba, para um momento e faz, com certa irritação, a pergunta – “E os negros? Onde estão os negros? O gênio, não vira, nas suas conferências, um mísero crioulo. Só louro, só olho azul e, na melhor das hipóteses, moreno de praia. Eis que Sartre pôs-se diante do óbvio. Repetia, depois de cuspir o caroço da jabuticaba: - “Onde estão os negros? ”. Na janela um brasileiro cochichou para outro brasileiro: - Estão por aí assaltando algum chauffeur”⁹⁸

O filósofo, como narra o cronista, não teria visto um mísero crioulo em suas conferências e, ali, no apartamento de um colega, isto é, de alguém supostamente pertencente de sua classe e causa, também não teria encontrado um negro sequer. Perguntando aos seus admiradores e colegas, não obtém resposta direta, mas o cronista termina sua história com a máxima que teria sido dita por um brasileiro a outro “devem estar por aí assaltando algum *chauffeur*”.

Nesta crônica, além da denúncia de racismo vindo de dentro de grupo de intelectuais, Rodrigues aponta, a partir do questionamento do filósofo francês, a ausência do negro que, aqui, pode ser interpretado como um dos representantes do povo, das classes menos favorecidas.

Como já observado, a década de 1960 representa uma época de contestações de padrões sociais e busca de liberdade através de ideais políticos e revolucionários (GROPPO, 2000). Logo, um momento em que, para artistas e intelectuais, a arte deveria ser popular, tratando de questões relativas ao povo, bem como conscientizando-o da sua condição de classe. Ideais análogos àqueles propagados, segundo Luís Antônio Contatori Romano (2002), por Jean-Paul Sartre através de seu trabalho como Mediador Cultural no Brasil no ano de 1960.

Entretanto, a partir da narração de situações como da crônica supracitada, é apresentada ao leitor a imagem de uma oposição composta por intelectuais, porém

⁹⁸ *O Globo*, 18 dez. 1967, p. 2

contraditoriamente, apartada daquilo que é popular. E que, além de ignorante das “verdadeiras” e pragmáticas mazelas do povo, como “um cano furado na praça Sete”, é racista, logo, anti-povo.

É importante ressaltar que, ainda que possuidor de certa constância dentro das “confissões” analisadas, o racismo não é uma temática considerada como uma das obsessões do cronista e, assim como o Vietnã, também serve como uma espécie de “gancho” que leva o texto às obsessões. É sob este pretexto que essa temática reaparecerá dentro de outras “confissões”, como, por exemplo, na crônica de 03 de julho de 1968, onde o líder estudantil Vladimir Palmeira é entrevistado imaginariamente pelo cronista autor de *O homem proibido*.

Como já analisado, no capítulo que tratou da literariedade do gênero crônica, Nelson Rodrigues, em suas “confissões”, utilizando de seu engenho com a palavra, mescla os discursos primário e secundário, o que resulta em criativas maneiras de demonstrar seu ponto de vista em relação a algo ou alguém. Como parte deste seu trabalho com os discursos, está a criação de personagens, caricaturas e tipos sociais como aqueles que vêm sendo analisados neste capítulo, mas também a capacidade de elaboração narrativa presente em suas crônicas, a exemplo de suas entrevistas imaginárias.

De caráter confessadamente ficcional, suas “entrevistas”, estão sempre associadas ao comentário crítico de sua época, algo que resulta não apenas em um texto de tom coloquial, como também, na moldagem, conforme os seus olhos e sua pena, de *personas* baseadas em figuras reais de sua época, como, por exemplo, Dom Helder Câmara e Antônio Callado. Segundo Rodrigues, essas entrevistas eram a única maneira de “arrancar do entrevistado as verdades que ele não diria ao padre, ao psicanalista, nem ao médium, depois de morto”⁹⁹.

No dia 3 de julho de 1968, uma destas entrevistas – que “acontecem”, religiosamente, em um terreno baldio, à meia noite e sob o olhar de uma plateia composta por uma cabra vadia – se faz presente na “confissão” publicada. Nesta crônica, comentários em relação à Passeata dos Cem Mil, são tecidos, através da “voz” do entrevistado, Vladimir Palmeira, então líder do movimento estudantil no Rio:

Esperei que ele dissesse alguma coisa. Não disse nada. E pouco a pouco, o silêncio do líder tornava ensurdecedor. Adiante a cabra vadia estava comendo a paisagem. Implorei: - “Fala Vladimir, fala. Diz um “boa noite”. Pelo menos, um “boa noite”. E teu boa noite será a “entrevista imaginária”. E, então, Vladimir falou: - Nelson, meu bom idiota, ouve esta: como são burros, como são burríssimos, os reacionários e não-reacionários, todos, todos. Límpidos,

⁹⁹ *O Globo*, 14 mar. 1968, p. 2

cristalinos idiotas! Vocês foram a passeata e não viram nada. Sim, não enxergaram o óbvio ululante.” Balbucio atônito: - “Não vimos o quê? O que não vimos?” [...] “imbecis! A passeata teve um defeito. Grave, miserável defeito! Quer ver?” Abriu uma pasta, tirou um monte de fotografias. À luz de um archote, mostrou uma por uma e quando repassamos a última, vira-se para mim: - “Viste as fotografias da passeata. Quem não está? Quem faltou? Quem não carregou cartaz? Quem? Fala! Quem?” Numa crassa e ignara perplexidade, eu não sabia quem seria o grande e fatal ausente. Vladimir corta suspense: - “O negro! Percebeste? O negro! Lá não foi!” Andando de um lado para outro, ele repetia: - “Éramos 100 mil. E o negro?” Derramou novamente as fotografias: - “Não tem ninguém com cara de torcedor do Flamengo.” [...]

- “Massas brasileiras sem negro?” Vi-o afastar-se. Muito tempo, o terreno baldio ainda estava ressoante do seu apelo: - “E os negros? Onde estão os negros?”¹⁰⁰

Historicamente, a grande manifestação de intelectuais, artistas e estudantes contra a repressão do Regime e as ações violentas da polícia – que culminaram em prisões arbitrárias e, entre outras fatalidades, na morte do estudante Edson Luís no dia 28 de abril – reuniu vários setores sociais para confrontar o processo de militarização do Estado, a política econômica recessiva e a restrição das liberdades.

Porém, da mesma forma que Sartre não teria visto um negro em suas conferências, nem no apartamento onde comia jabuticabas, Rodrigues também não teria visto nos registros fotográficos da passeata um único negro e, de forma irônica, transpõe tal constatação para a voz, ainda que imaginária de um dos líderes desta movimentação do dia 26 de junho. Com isso Rodrigues, novamente, utiliza o negro como representante do povo, logo, o que faltou no ato, não foi só o negro, mas o povo, o “torcedor do flamengo”, “o pau d’água”.

Na crônica de 27 de setembro, o cronista enumera os participantes da passeata e, sem remorso ou culpa, não cita um membro da classe operária: “Estavam, ali, eretas as nossas elites. Eram estudantes, poetas, romancistas, professores, sacerdotes, arquitetos, médicos, sociólogos, intelectuais de todos os tipos, cineastas”¹⁰¹

Rodrigues enumera quem teria estado na passeata, colocando agora em pauta e na mira de sua aresta cortante a classe intelectual:

Do alto de uma sacada, um observador podia imaginar: - “São os que pensam”. E, de fato, era o Brasil pensante que desfilava. Pasmado, cochichei para o meu companheiro Raul Brandão, o pintor das igrejas e das grã-finas: - “Vai haver o diabo”. O meu raciocínio era justo. Cem mil brasileiros não se juntam para nada. Imaginei que ia começar, ali, a “Grande Revolução”.¹⁰²

¹⁰⁰ *O Globo*, 3 jul. 1968, p. 2

¹⁰¹ *O Globo*, 27 set. 1968, p. 2

¹⁰² *O Globo*, 27 set. 1968, p. 2

O cronista é o observador da sacada, de um lugar privilegiado, assiste à passeata – da mesma forma que vem assistindo a outros acontecimentos que utiliza em suas crônicas – e assim como na crônica do dia 10 de maio, parece querer levar o leitor a certo grau de expectativa, pois “Cem mil não se juntam para nada”. Não podendo diminuir o ato por questões numéricas, como fizera com o Comício de 1º de maio em São Cristóvão, chama o acontecimento de “passeata das elites”, pois ainda que tenha sido “a mais concorrida” das recentes passeatas, careceu da presença do povo.

Logo após, continua seu relato, ironizando, mais uma vez, a “inércia”, ou falta de ação, das esquerdas:

Até que se ouviu a palavra de ordem: - “Vamos sentar”. A docilidade foi total. E as nossas elites sentadas eram de um efeito plástico inesquecível. E, depois, veio a ordem inversa: - “Levantar”. Tal e qual no anúncio do “senta e levanta”. Ninguém queria tomar o poder, absolutamente. Uma vez que se tinham sentado e levantado, os 100 mil se deram por satisfeitos e cada qual foi para casa. Se os que pensam agem e reagem assim, que dizer dos que não pensam? Sim, que dizer do pobre-diabo, do homem de rua, do pé-rapado, do sujeito mais obscuro do que um cachorro atropelado? Finda a passeata das elites, o Raul Brandão esbravejou: - “O importante, no Brasil, não é o grande homem, mas, inversamente, o pobre-diabo, o homem comum, o torcedor do Flamengo, o analfabeto”. Arquejava de uma fúria sagrada contra as elites.¹⁰³

A passeata dos “que pensam” não contou com a presença dos “que não pensam”¹⁰⁴. Mas são aqueles “que pensam” o alvo de sua pena, são eles que se satisfazem em apenas sentar e levantar que estão na mira de sua crítica.

Não gratuitamente, o cronista coloca o “esbravejo” de insatisfação na boca de Raul Brandão, o “pintor de igreja e de grã-finas”, artista plástico que, como narra na crônica de 24 de maio teria chamado de “greve chata” a Revolução Estudantil na França. E, assim como na greve francesa, na passeata não teria havido Marias Antonietas decapitadas, nem busca alguma pelo poder.

Ainda que caricatas e de tom irônico, “As Confissões de Nelson Rodrigues” refletem verdadeiras impressões e conceitos relacionados aos assuntos de seu tempo, em especial às esquerdas. E, ao mostrar as distancias entre o povo e aqueles que caracteriza como “anti-povo, traduzem uma dificuldade real do movimento de resistência na década de 1960.

¹⁰³ *O Globo*, 27 set. 1968, p. 2

¹⁰⁴ Crê-se, aqui, que ao caracterizar o povo como aqueles “que não pensam” serve ao leitor de mais como ferramenta textual de oposição entre povo e intelectual, do que sinceridade semântica em relação às classes não privilegiadas.

As esquerdas eram uma “massa” e “unânime”, mas o próprio Rodrigues as pluraliza, não apenas pelas diversas figuras que as compõem, mas também porque, historicamente, em seu interior, as esquerdas eram – e são – heterogêneas:

Sua pluralidade e heterogeneidade são consequências da presença de múltiplas classes, camadas e categorias sociais com ideais e projetos políticos diversos e, por vezes, divergentes e contraditórios. Sua heterogeneidade gerou, nesta época, entre outras dificuldades dentro do movimento de oposição, certa incapacidade de realizar alianças direcionadas à classe operária e aos setores populares urbanos (CODATO, 2004), algo que tão bem e criativamente é transposto para as “confissões”.

Outras dificuldades, como identifica Décio Saes (1984), provinham de suas naturezas, isto é, impedimentos ideológicos e políticos. Do ponto de vista ideológico, as oposições ao Regime estariam atadas ao passado, pois:

[...] suas formas de luta são as definidas em função de sua posição no sistema político populista. A média burguesia [industriais, comerciantes, fazendeiros] se recusa a fazer “alianças de classe”; as camadas médias tradicionais [profissionais liberais e o movimento feminino] continuam a esgrimir seu liberalismo utópico [a luta abstrata por “democracia”]; e a classe operária e as baixas camadas médias não chegam a desembaraçar-se do culto populista do Estado. (SAES, 1984, p. 203)

Do ponto de vista político, o movimento estudantil lida com um impulso revolucionário (embora esse não fosse o único em seu interior), enquanto o movimento de profissionais de classe média lida com um impulso utópico. Para esse último setor, o combate ao regime autoritário e à militarização do Estado não se define como um momento tático de uma grande estratégia global de “luta-revolucionária-popular-e-antiimperialista”, mas, diferentemente, como a condição da restauração de um regime democrático antipopulista que pudesse dotar as “elites culturais” de maior influência sobre o processo decisório, controlado progressivamente pelos militares desde 1964 (SAES, 1984).

Dessa forma, a oposição burguesa desejava uma “redemocratização”, mas, como denuncia o cronista em 1968, revela-se incapaz – ou mesmo não desejosa – de mobilizar outros setores sociais para esse objetivo. Impedimentos que um setor de oposição colocava a outros que, infelizmente, acabariam por “arar” o terreno para uma advinda vitória de grupos que impunham o aprofundamento do autoritarismo, vitória esta representada pela implementação do AI-5 em dezembro daquele mesmo ano.

Percebe-se então que, o que nas “confissões” é mostrado e denunciado como uma contradição com notas de hipocrisia revela-se, historicamente, conforme Saes (1984), como sendo uma real dificuldade das esquerdas nestes anos de repressão política. No entanto, agora

partindo para o ponto de vista de Jean-Paul Sartre, tanto a origem burguesa de uma classe de resistência, quanto as contrariedades presentes em seu meio são vistas como algo, ainda que “remediável”¹⁰⁵, inevitável.

Essa inevitabilidade viria do fato de que para ele, “as classes desfavorecidas, enquanto tais, não produzem intelectuais, pois é justamente a acumulação do capital que permite às classes dominantes criar e fazer crescer um capital técnico” (SARTRE, 1994, p. 43), neste sentido, o capital seria fator para a existência do intelectual na sociedade onde está inserido. E, por se tratar de uma sociedade capitalista, “enquanto a revolução não for feita, um intelectual orgânico do proletariado é uma contradição” (SARTRE, 1994, 43).

O que Rodrigues ironiza e denuncia é uma classe dominante que teria “um projeto de Brasil” no bolso, não chega a ser o intelectual descrito e/ou idealizado por Sartre, entretanto pode ser lido a partir deste viés. Pois, assim como o intelectual, parece haver nessa classe dominante descrita por Rodrigues o desejo de mudança e de defesa de liberdades; entretanto, o que lhe falta é uma tomada de consciência em relação a sua origem, em outras palavras, enxergar-se como classe dominante. Ou como discursa Sartre, em uma das conferências reunidas no livro *Em defesa dos intelectuais*:

[...] não é dizendo: “Não sou mais pequeno-burguês, movimento-me no universal” que o intelectual pode se unir aos trabalhadores. Mas, ao contrário, é pensando: sou pequeno burguês; se, para tentar resolver minha contradição, coloquei-me ao lado das classes operárias e camponesas, não deixei, com isso, de ser pequeno burguês: simplesmente, ao criticar-me e ao ridicularizar-me sem para, pude recusar pouco a pouco – sem que isso interesse a outro que não eu – nos meus condicionamentos de pequeno-burguês (SARTRE, 1994, p. 47)

O grã-finismo denunciado por Rodrigues aproxima-se do pequeno-burguês sartriano com aspirações à intelectualidade; porém, o ser descrito pelo cronista está longe de ter a “tomada de consciência” em relação à sua origem e participação na exploração da classe trabalhadora.

Na crônica do dia 27 de julho de 1968, o confessor dá um exemplo quase que concreto desta “não tomada de consciência” em relação à própria origem e classe:

Ninguém quer ser o que é. Ainda ontem, uma grã-fina telefonou para mim. Queria que eu a convidasse para uma “entrevista imaginária”. Mas quando falei de seu grã-finismo, reagiu com quatro pedras: - “Alto lá! Não sou grã-fina! Nunca fui grã-fina!” Assim são todas [...]. E um dos traços da verdadeira grã-fina é negar tal grã-finismo.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Nas conferências reunidas em *Em defesa dos intelectuais*, Sartre não só tece comentários relacionados a distância, ou aparente incongruência, nas relações entre classe dominante e classe dominada, mas também apresenta possíveis soluções para a superação deste problema.

¹⁰⁶ *O Globo*, 27 jul. 1968, p. 2

Alienada em relação à própria classe, nega ser grã-fina, logo, nega seu estatuto de burguesa e pertencente à classe dominante. Interessante para o argumento que é construído nesse momento do trabalho é, também, a continuação desta mesma crônica, onde a grã-fina tenta justificar o porquê de ser merecedora de uma “entrevista imaginária”:

E de súbito lembrou-se. Tinha, sim, um ato, um fato, um feito, que mereciam a “entrevista”. Indago: - “Li as orelhas do livro de Marcuse.” Pareceu-me demais. Ainda perguntei: - Tem a certeza que você leu as orelhas do livro de Marcuse” Pausa, finalmente, suspira: - “Li a metade das orelhas.” Não lhe poupei elogios: - “Meus parabéns. Gostei de ver.” A grã-fina baixou a vista, rubra de modéstia, e ajuntou: - “Olha, todas as minhas amigas compraram o livro de Marcuse. Mas só leram a capa. Fui a única que cheguei às orelhas.”¹⁰⁷

A não tomada de consciência por parte desta personagem é acompanhada de uma nova alusão à ignorância literária da classe que ela caricaturalmente representa. Ironicamente, o cronista dá a entender que a leitura das orelhas de um livro de Marcuse, seria o suficiente para considerar-se leitor(a) do autor e adepto das suas ideias. O que torna possível uma relação semântica com a crônica de 3 de maio, onde os grã-finos “marxistas”, se consideravam como tal, mesmo não conhecendo Marx “de verdade”, segundo o olhar do cronista.

Esta “mesma” grã-fina aparecerá na de 20 de julho de 1968, quando escreve: “A grã-fina que lê Marcuse”, e o confessa por toda a parte, está dando um atestado de ideologia. [...] Quer violência, não abre mão de sangue. Acha que, sem luta armada, o desenvolvimento é uma absoluta e eterna impossibilidade”¹⁰⁸ e, na crônica do dia 30 deste mesmo mês, coloca-a como complemento de uma ferrenha crítica à classe teatral e intelectual: “[...] subiu muito o nosso nível intelectual. Conteí o caso daquela grã-fina que leu as orelhas de Marcuse. Leu as orelhas e saiu, na passeata, ao lado dos intelectuais e como um deles”¹⁰⁹.

A “leitora de Marcuse”, apenas por ter lido as orelhas, ou metade delas, teria “atestado de ideologia”, era agora adepta das ideias¹¹⁰ do sociólogo alemão, mais uma vez, fazendo analogia à ignorância e incongruência de uma classe dominante esquerdista. No entanto, nesta “confissão”, a grã-fina é a “pista” que o cronista dá ao seu leitor, para que este encontre a ironia em seu comentário relacionado à “inteligência” brasileira.

¹⁰⁷ *O Globo*, 27 jul. 1968, p. 2

¹⁰⁸ *O Globo*, 27 jul. 1968, p. 2

¹⁰⁹ *O Globo*, 30 jul. 1968, p. 2

¹¹⁰ A figura do sociólogo alemão Herbert Marcuse integrou o rol dos intelectuais cuja a influência não se limitou ao restrito âmbito acadêmico. Ao final dos anos 1960, Marcuse foi transformado em mentor intelectual de uma geração que creu na efetiva realização da transformação social por meio de uma revolução que seria a ruptura radical da ordem vigente (BARROS, 2009, p. 15)

A frase “subiu muito o nível do nosso intelectual”, vem seguida desta figura caricata, contraditória e ignorante, logo indica a falta de sinceridade semântica característica de um discurso irônico e invectivo e, desta vez, quem é rebaixado ao “nível” de uma leitora de “orelhas” é a classe intelectual, mais necessariamente aquela que se encontrava lado a lado com a grã-fina.

Através destas figuras criadas e apresentadas por Rodrigues em suas crônicas, o leitor se vê diante da construção do perfil das esquerdas brasileiras, e a figura do intelectual faz parte desta construção. Logo, não há como falar de esquerdas e oposição sem analisar de que forma o cronista cria e apresenta o intelectual ao seu leitor.

Alternando entre aquilo o intelectual representa e aquilo que “deveria” representar, Rodrigues, não difere ou desassocia – como faz Sartre – a classe intelectual da classe artística. A crônica supracitada tem como um de seus assuntos a classe teatral, tema que abre espaço e precedente para a crítica feita à intelectualidade brasileira de sua época.

Constata-se aqui uma divergência de concepções entre Rodrigues e Sartre que vai além de questões ideológicas, pois para Sartre, o intelectual pode surgir também de setores profissionais de saberes práticos, não necessariamente ligados às ciências humanas.

Ainda que “traidor de classe” e “degradado”, como escreve na crônica do 23 de abril de 1968, a figura do intelectual, dentro das crônicas, se relaciona, direta e indiretamente, à classe artística ou literária. Assim não há como apartá-lo da temática da arte e literaturas engajadas, pois a concepção de Rodrigues sobre “inteligência” brasileira está ligada à politização e engajamento do artista. A partir disto, a análise das crônicas, à partir destas duas obsessões, deve ser feita colocando-as em conjunto. E é esta a empreitada do subcapítulo seguinte desta dissertação.

3.2. Intelectualidade e engajamento ou “os tais poetas sem uma metáfora”

Em suas crônicas, Rodrigues cria arquétipos de brasileiros consagrados, figuras prosaicas, ao mesmo tempo em que faz grandes observações sobre o contexto sociocultural de sua época. Através destes arquétipos, figuras e recursos estéticos – que dão *status* de literatura à sua escrita – Rodrigues constrói o perfil de mais uma de suas obsessões: a classe intelectual.

A objetividade nunca foi característica da obra jornalístico-literária de Rodrigues, desde o tempo em que cobria os noticiários policiais, em suas colunas, sempre misturava personagens fictícios com histórias reais e aspectos narrativos. Características que o cronista

transpõe com mestria para suas “confissões” e, ao traçar o perfil de mais uma de suas principais obsessões da década de 1960, não seria diferente.

Na crônica de 24 de abril de 1968, o autor de *Dorotéia* escreve:

Na minha confissão de ontem ou anteontem (já não me lembro mais), tratei do destino da inteligência. Sem nenhum dramatismo, e apenas com a maior isenção e objetividade, observei um fato patético do nosso tempo. Referi-me à “inteligência degradada”.¹¹¹

Ao dizer que tratara, em uma crônica anterior, de um assunto como “a inteligência” com isenção, objetividade e sem nenhum dramatismo, Rodrigues põe em prática a própria “não objetividade” característica de sua obra jornalístico-literária. O leitor atento não verá nessa afirmação sinceridade semântica alguma, mas sim uma *blague* “acima de qualquer dúvida ou sofisma” – como diria o próprio autor.

Sua aversão à objetividade, além de ajudar na construção de seu estilo, instiga o leitor a ler as entrelinhas, bem como “garimpar” conceitos que podem ser “definidos” através de uma continuidade de crônicas.

No entanto, ainda que avesso àquilo que é objetivo, na crônica do dia 12 de julho de 1968, acaba por indicar ao seu leitor, o que seria o intelectual ao qual se refere no momento de suas inúmeras críticas:

Hoje, queria pingar duas palavras sobre a inteligência nas passeatas. Reparem: - qualquer um pode falhar, menos o intelectual. Não houve chuva em nenhuma marcha. Mas, fizesse um mau tempo de quinto ato do Rigoletto e já estaria ele, firme, inarredável, inexpugnável. Mas escrevi “intelectual” e cabe uma especificação: - falo do escritor, do romancista, do ensaísta e, numa palavra, daquele que depende sempre de um leitor.¹¹²

Sempre fugindo de concepções concretas, Rodrigues divaga textualmente entre aquilo que a classe intelectual “deveria ser” e aquilo que, aos seus olhos, ela verdadeiramente é. Neste sentido, a figura do intelectual, e de sua classe como um todo, vem carregada de uma concepção que o liga àquele “que depende sempre de um leitor”, logo, quem produz literatura.

Na “confissão” de 12 de julho de 1968, ao narrar mais uma vez o acontecimento do dia 26 de junho, escreve:

Primeiro, vi a tabuleta: - “Intelectuais”. Sempre tive a impressão injusta, a impressão iníqua de que há, na cidade, uns sete intelectuais. Ou nove. Vá lá, dez. E eis que, no espaço reservado à “Inteligência”, se concentrava uma multidão nunca vista. Jamais me ocorrera a hipótese paranóica de que o Brasil tivesse tantos intelectuais. Por um momento, eu e o Raul Brandão ficamos só olhando, esbugalhados de assombro.¹¹³

¹¹¹ *O Globo*, 24 abr. 1968

¹¹² *O Globo*, 12 jul. 1968

¹¹³ *O Globo*, 12 jul. 1968

O cronista descreve ironicamente seu espanto ao ver sua “injusta” e “iníqua” impressão de que haveria apenas sete, nove ou dez intelectuais na cidade ser contrariada pelo que via: uma multidão que se concentrava no espaço reservado à “Inteligência”. E continua:

O Raul Brandão tremia: - “Viste como o Brasil é inteligente?”. De fato, a evidência numérica estava a demonstrar que somos uma potência espiritual de primeiríssima. Já começava a marcha. Eu e o Raul Brandão fomos ao lado de um romancista. Caminhamos até à rua do Ouvidor de olho no romancista. E em outros romancistas, e ensaístas, e poetas, e cronistas, e sociólogos (cada vez me convencia mais da insuportável inteligência do Brasil). Cada intelectual marchava como se fosse, no mínimo, um Proust, um Joyce. Volto ao primeiro romancista. Livrara-se da tirania, numericamente humilhante, de um único leitor. Tinha sua plateia de Fla-Flu. E estava magnetizado pelas sacadas.¹¹⁴

“Cada vez me convencia mais da insuportável inteligência do Brasil”, a multidão é grande, e há suposto espanto por parte de Rodrigues que, agora, conta que caminhou ao lado de um romancista até a Rua do Ouvidor. Sem nome e sem face, esse romancista é visto magnetizado pelas sacadas, pela sua plateia de Fla-Flu. Mais uma vez criando um paralelo com o futebol, Rodrigues compara o leitor com uma plateia gigantesca de estádio e mostra um romancista aparentemente realizado com tal feito. Como aqueles cronistas, sociólogos, ensaístas e poetas, o romancista se vê “livrado” da tirania de um único leitor.

Tal qual já observado, para Nelson, a classe intelectual e classe artística – mais necessariamente, o escritor – não se desassocia e este é o trato dado a estas obsessões nesta crônica. A construção de um ponto de vista em relação ao escritor vem através dessa narração quase anedótica de um evento histórico. A solidão de um único leitor é humilhante para aquele que escreve, mas uma plateia de jogo de futebol magnetiza-o “a passeata o desagrava de sua humilhante solidão”¹¹⁵

Outro exemplo na construção destas subjetivas concepções em relação à “inteligência” brasileira pode ser encontrado na crônica de 30 de julho de 1968, mais necessariamente, no momento em que também inclui a grã-fina “leitora de Marcuse”, como participante da “ala” dos intelectuais na passeata do Cem Mil. Sendo esta uma figura de época representante de aspectos contraditórios da burguesia, não há como concebê-la como parte de uma comunidade intelectual idealizada pelo cronista, mas, pelo contrário, por ser representante daquilo que o cronista enxerga de errado, a grã-fina se mostra como um dos símbolos e motivos da “degradação” de uma classe.

¹¹⁴ *O Globo*, 12 jul. 1968

¹¹⁵ *O Globo*, 12 jul. 1968

A Passeata dos Cem Mil, ainda que evento histórico recente para Rodrigues e seus leitores, é exemplo do *chronos*¹¹⁶ servindo ao seu comentário sócio-cultural, ou seja, sendo subjugado e moldado pelo cronista para ser utilizado na construção de seu ponto de vista em relação a algo, neste caso, a classe intelectual.

Tanto o romancista sem nome e sem face, quanto a grã-fina “leitora de Marcuse” servem de figuras auxiliaadoras no traço do perfil do intelectual brasileiro da década de 60. Aos olhos de Nelson Rodrigues, o romancista sem nome ou sem face também parece ser mais que apenas uma figura auxiliadora, mas a própria representação de uma classe artística que não via mais no leitor o seu público, mas sim na “multidão de Fla-Flu”. Logo, parece ser levantada uma questão: para que produzir literatura quando as passeatas lhes proporcionam um grande “público”?

No dia 13 de agosto de 1968, a Passeata dos Cem Mil é novamente trazida a uma “confissão”. Logo após narrar, uma vez mais, que se encontrava na companhia de Raul Brandão “o pintor de igrejas e grã-finas” e questionar o porquê de o Brasil ainda não possuir um prêmio Nobel (de literatura), o cronista tece mais considerações sobre aqueles que integravam a passeata como pertencentes à “inteligência” brasileira:

(Quem devia estar ali era a Academia Sueca, apalpando, farejando, a literatura brasileira.) Se pose é um dado válido, todo mundo ali era Proust, era Joyce, era Balzac, era Cervantes. Uns ficavam de perfil, outros de frente, outros de três quartos, outros punham as mãos nas cadeiras. Atrás de mim, o Raul Brandão gemia: - “Como são inteligentes!”. Eram, sim, inteligentíssimos. [...] Os idiotas da objetividade poderão insinuar que são autores sem um livro, poetas sem uma quadrinha de São João, ensaístas que não lêem, não escrevem, nem pensam. Não importa. A abundância numérica os salva.¹¹⁷

Nesta crônica, carregada de humor e intitulada, em *A cabra Vadia*, “Os defuntos literários”, o cronista vai um pouco mais fundo em relação à construção de sua crítica. E sua aresta irônica mostra-se um pouco mais afiada, o que pode ser identificado no uso, quase abusivo de “elogios” e máximas que estão distantes de possuírem sinceridade semântica. O uso da ironia nesta crônica vem acompanhado de um *monodialogo* com um amigo, descrito como sendo um dos “idiotas da objetividade”, momento em que o cronista toma a voz deste para ser direto e objetivo de uma forma que, ali, não se permitiria utilizando a própria voz, emitindo assim, uma opinião cristalina em relação à situação da literatura brasileira de seu tempo:

Mas repito: - por que até as vacas, até as caixas de fósforos brasileiras são premiadas, e os escritores, não?

¹¹⁶ Recurso análogo ao tratamento dado à Guerra do Vietnã e outros eventos históricos em suas “confissões”, por exemplo.

¹¹⁷ *O Globo*, 13 ago. 1968, p. 2

Foi esta, mais ou menos, a pergunta que fiz a um amigo, justamente um dos idiotas da objetividade. Ele vira-se para mim e pergunta: - “Ou não Percebeste que a literatura brasileira não escreve mais?”. Tomo um susto: - “É literatura e não escreve?”. Exatamente: - a literatura brasileira é literatura, mas não escreve uma linha, uma frase, um verso, nada. Há, por todo o Brasil, um ensurdecedor silêncio literário.

- “E que faz a literatura brasileira?”. Retruca o idiota da objetividade: - “Faz passeatas”.¹¹⁸

É deste ensurdecedor “silêncio literário” que o cronista quer falar, seu comentário é construído através desta conversa, onde o leitor vê-se diante de duas vozes: uma supostamente inocente e ingênua, como um Cândido de Voltaire – que se “assusta” com a constatação de que a literatura brasileira “não escreve mais” – e outra, ainda que idiota, objetiva e direta que lhe responde às questões sem rodeios. Ambas, porém, Rodrigueanas e denunciadoras.

Logo após, o cronista direciona-se ao leitor:

O leitor, que é de uma inocência obtusa, há de perguntar: - e por quê?
Resposta: - Morreu porque se politizou. Veio o Vietnam. E, por último, explodiram as passeatas. Assim como há o padre de passeata, há o escritor de passeata. São os tais estilistas sem uma frase, os tais poetas sem uma metáfora etc. etc.¹¹⁹

A “inocência obtusa” que outrora era sua, transposta agora ao leitor, é a deixa para que o cronista retome sua voz opinativa e resumidora em relação ao problema que denuncia: “os tais poetas sem uma metáfora”.

Dentro do comentário crítico de Rodrigues à propósito da intelectualidade quem ganha protagonismo são aqueles que se dizem artistas, romancistas e poetas, mas nada produzem de literário ou artístico: nenhuma metáfora, nenhum romance. Pensamento que pode ser constatado, já antes da passeata, a partir deste excerto da crônica do dia 7 de maio de 1968:

A própria crítica literária é como que um gênero nostálgico da “belle époque”. Por outro lado, o poeta não queria mais ser poeta, o romancista não queria mais ser romancista. Se aparece um outro romance, há de apodrecer num enorme silêncio crítico. E o pior é que a própria literatura se tornou antiga, uma espécie de luxo de velhas gerações. [...]

Cabe então a pergunta: - e porque, de repente o ato literário puro não teria mais sentido?¹²⁰

A menção à crítica literária como um gênero nostálgico é sintoma e diagnóstico da situação da arte no Brasil, pois, se não há literatura, não há o que analisar criticamente. O cronista, depois de tecer comentários sobre a crítica literária, questiona sobre a razão da escassez de produção artística em sua época e, logo após, responde: “Estamos diante do óbvio.

¹¹⁸ *O Globo*, 13 ago. 1968, p. 2

¹¹⁹ *O Globo*, 13 ago. 1968, p. 2

¹²⁰ *O Globo*, 7 mai. 1968, p. 2

Porque só a linguagem política tem eficácia, em nossos dias. O simples poeta, ou o simples romancista, ou o simples crítico, falaria sozinho”¹²¹.

Para Rodrigues, as classes artística e intelectual não se desassociam. Por consequência ou continuidade, a classe artística também é vista como “degradada” além de, como mostra este excerto da crônica de 23 de abril de 1968, não ser mais detentora do “respeito” que outrora possuía:

Naquele tempo, apontava-se o poeta no meio da rua. Ele era um sujeito fortemente individualizado como “o soldado”, “o marinheiro”, “o bombeiro”, “o pintor”. [...]

Hoje, ninguém respeita a inteligência, nem a inteligência se respeita a si mesma. Mas na minha infância o intelectual tinha o seu espaço. Nas salas, mocinhas e senhoras recitavam sonetos, com fundo de piano.¹²²

Nestas “confissões”, utilizando como premissa suas constantes e divagações nostálgicas, o cronista constrói o comentário sobre seu chão cultural e político. Sua exaltação ao passado, alude não apenas a admirações saudosistas à “belle époque”, mas a um tempo em que, segundo ele, a “Inteligência” ainda era respeitada.

De uns tempos a esta parte, tudo mudou. Até o charleston, até Benjamin Costallat, ainda se era poeta, ainda se era ilustre. Eis o que me pergunto: - “Onde e quando começou a degradação do intelectual?” [...]

Eis o que eu queria dizer: - o aviltamento começou quando o intelectual se politizou. Já não bastava ser “poeta”, “romancista”, “ensaísta”, “dramaturgo”, “pintor”. Uma vez que a política é a linguagem do nosso tempo, o artista tem de sair de sua solidão criadora.¹²³

Para o cronista, não há o que ser investigado em relação ao problema de “aviltamento” da classe intelectual. A causa do problema é o envolvimento político por parte desta comunidade. Rodrigues aponta a tomada de posição ideológica como uma das causas do problema que denuncia. Em outras palavras, a “degradação” do intelectual, para ele, é consequência de seu “engajamento”:

[...] o que todos exigem de cada qual é o gesto político, a posição ideológica, o ódio aos Estados Unidos, o viva a Cuba, o amor ao Vietam. O intelectual para existir tem que usar frases feitas, ideias feitas, sentimentos feitos, paixões feitas.¹²⁴

O cronista vê a criação literária como um ato solitário, contrário às “poses”, passeatas e suplementos dominicais, para o confessor, a partir do momento em que se começou a ter a

¹²¹ *O Globo*, 7 mai. 1968, p. 2

¹²² *O Globo*, 23 abr. 1968, p. 2

¹²³ *O Globo*, 23 abr. 1968, p. 2

¹²⁴ *O Globo*, 23 abr. 1968, p. 2

ilusão de carregar “nas costas, a responsabilidade do mundo subdesenvolvido”, tendo “insônias políticas, ideológicas, libertárias”¹²⁵, o artista teria deixado de produzir.

E essa politização, seguida de escassez produtiva, teria, segundo o olhar do cronista e dramaturgo, atingido também a classe teatral, isto é, a classe da qual Rodrigues, sendo também dramaturgo, fazia parte.

Na crônica do dia 14 de julho de 1968, Rodrigues, logo após tecer comentários sobre “a classe” e suas passeatas, inicia – utilizando-se de discursos narrativos, na construção de seu comentário em relação ao teatro – o que teria sido a história real de uma jornalista americano que, estando no Brasil, decidira ver uma peça de Norma Bengell:

Ouviu dizer que se tratava de atriz notável, um valor internacional, e quis ver. Foi à bilheteria, adquiriu e pagou os ingressos, deixou uma propina e foi à vida. Na hora própria, ou melhor, com meia hora de antecedência, estava na porta do teatro. Soube, então, que não havia espetáculo.¹²⁶

Deixou passar três ou quatro dias e voltou à bilheteria. Perguntou, com sotaque: - “Há espetáculo?”. Havia. E, novamente, comprou os ingressos, pagou e deixou uma propina. Mais tarde, e antes de sair de casa, telefonou para o teatro. Fez a honrada pergunta: - “Há espetáculo?”. Havia. Lá se mandou ele com todos os convidados. Chega e sabe: - não havia espetáculo.¹²⁷

A narrativa continua e o jornalista americano, insistente em querer ver o espetáculo, volta à bilheteria, pela terceira vez, compra ingressos, confirma pelo telefone se haverá espetáculo, porém, mais uma vez, ele e seus convidados se frustram com a notícia que o pano não subiria mais uma vez. E, continuando a narrativa, o cronista escreve:

O homem e os convidados começaram a achar que o Brasil está louco. Mas não desistiu. Deixou passar mais dois dias. Ei-lo de volta ao bilheteiro. Desta vez, os convidados o acompanharam, todos mortalmente interessados naquele suspense insuportável. Cada um perguntou: - “Há espetáculo?”. A resposta foi uma só: - “Sim, senhor”. Desta feita ninguém foi para casa. Todos se reuniram num boteco próximo e lá ficaram, esperando a hora de subir o pano. Um processo de angústia instalara-se no grupo. E, quando chegou o momento, lá foram eles. Ou por outra: - primeiro, foi um voluntário fazer um reconhecimento. Informaram que havia o espetáculo. Voltou com a grande notícia: - “Há espetáculo”. Todos se juntaram, numa euforia feroz, e foram para a porta do teatro. Não havia espetáculo, simplesmente não havia espetáculo.¹²⁸

¹²⁵ Como descreve Antônio Callado, na crônica do dia 23 de abril de 1968.

¹²⁶ *O Globo*, 14 jul. 1968, p. 2

¹²⁷ *O Globo*, 14 jul. 1968, p. 2

¹²⁸ *O Globo*, 14 jul. 1968, p. 2

Sem nomes, tanto o jornalista quanto o próprio espetáculo servem de ferramenta na construção de uma narrativa anedótica, símbolo do descontentamento do cronista em relação a um teatro brasileiro, segundo ele, que não mais produzia.

A frase “não havia mais espetáculo” é sempre colocada na “voz” de quem narra o “acontecido”, ou seja, na voz do cronista, não do bilheteiro ou do americano, a constatação é de Rodrigues que “confessa” como cronista, mas também como dramaturgo e membro da classe teatral brasileira.

A frustração do jornalista americano é a sua frustração transposta para uma personagem supostamente ignorante da situação que o cronista vem vivenciando e denunciando: “O tal americano está convencido de que os nossos atores, as nossas atrizes, não representam, de que os nossos diretores não dirigem, de que os nossos cenógrafos não fazem cenários.”¹²⁹

E assim, de forma diagnóstica, arremata esta “confissão” publicada no aniversário da Revolução Francesa:

E talvez seja esta a santa verdade. Dizia-se que o Brasil é um país racional. Já não sei, e tenho as minhas dúvidas. Os atores não representam, e também o romancista não faz romance, nem o poeta, poesia, nem o pintor, pintura, nem o cineasta, filme. Sim, as coisas que devem ser feitas, ninguém as faz. Cabe então a pergunta: - e por quê? Primeiro, porque tanto o teatro, o romance, a poesia, a pintura ou a música vivem de umas tantas ou quantas individualidades fortes, crispadas, miguelangelescas. E hoje o artista prefere ser ninguém, isto é, ele morre em classes, assembléias, discursos e passeatas. O artista é um cadáver.¹³⁰

A metáfora de um teatro que nada produz, representada nesta narrativa e resumida na máxima “O artista é um cadáver”, junta-se, agora, ao comentário crítico em relação uma classe artística massificada nesta “confissão” do dia 26 de julho.

Rodrigues, utilizando como premissa ásperos comentários em relação à Revolução Cultural na França, em maio daquele ano – fazendo um paralelo entre as “admirações abjetas” que Sartre inspirara no Brasil e a indulgente “atenção” que recebera dos jovens naqueles dias de revolução

Naturalmente, vocês querem saber qual figura fez Sartre no lírico tumulto daqueles dias. Ah, Sartre, Sartre! Quando o filósofo esteve no Brasil, o nosso papel foi, se me permitem dizê-lo, meio indigno. Sim, os nossos intelectuais se comportaram como se fôssemos a mais deprimente subcolônia espiritual. Fui ver uma de suas conferências. Quando ele apareceu, a platéia só faltou lambê-lhe as botas como uma cadelinha amestrada. E foi aí que eu descobri que há, sim, admirações

¹²⁹ *O Globo*, 14 jul. 1968, p. 2

¹³⁰ *O Globo*, 14 jul. 1968, p. 2

abjetas. Mas o francês não admira outro francês com esse estupor. E os estudantes de lá trataram o filósofo de alto a baixo. Quase não houve conversa. A rapaziada ouvia Sartre com irônica indulgência. Por fim, o gênio levantou-se, humilhadíssimo; disse: — “Vocês têm mais imaginação do que eu”. Saiu de lá trôpego e derrotado. Os jovens o enxotaram e assim começou a solidão de Sartre¹³¹

Logo após, chama de Gaulle de o “último eu do século”:

Mas a grande frase da quase Revolução Francesa foi mesmo a do general De Gaulle. O velho herói parecia um mito exausto. A jovem massa levava cartazes assim: - “Fora De Gaulle”, “De Gaulle Assassino”, “Morte para De Gaulle”. O general estava fora do país. Sim, o mito passeava. Quando voltou à França, declarou para o seu povo: - “Eu sou a Revolução!”. Foi um espanto mundial. E todos sentiram que De Gaulle era o último “eu” do século. Olhem o nosso mundo, virem e revirem a nossa época. Não há outro “eu”. E o herói setuagenário parece um momento da insânia humana. Só um louco, em sua danação, pode-se julgar um “eu”.¹³²

Para Rodrigues, diante de todos aqueles acontecimentos, o mais impressionante teria sido a frase De Gaulle, não pelo que poderia representar no contexto sociopolítico da França naquele momento, mas sim pelo uso do pronome “eu”, pois “só um louco em sua danação, poderia se julgar um ‘eu’”. E completa, no parágrafo seguinte:

Aí está o mistério da nossa época. Fora um insano, como De Gaulle, que se imagina “eu”, não há mais as fortes e crispadas individualidades, que ofendiam e humilhavam os demais com a sua dessemelhança genial.¹³³

Sua individualidade e sua “dessemelhança genial” são colocadas em pauta, como introdução à crítica daquilo que tinha se tornado “massa” e serve de paralelo às individualidades, que do ponto de vista do cronista, transformaram-se em unanimidades.

Mas deixemos de lado os outros países e os outros homens. O que me interessa é o Brasil, é o brasileiro e, em especial, o nosso teatro. Sempre digo que só os profetas enxergam o óbvio. O que eu chamo de óbvio é este fato: - o teatro brasileiro acabou antes de começar. Na altura de 1940, sentiu-se aqui uma enorme tensão criadora; e cheguei a pensar que ia nascer a nossa tragédia. Toda uma geração de autores, diretores, atores parecia saturada de potencialidade.¹³⁴

Mais uma vez, o evento histórico, ou o assunto que parecia ser protagonista, cede espaço ao comentário destinado ao seu chão cultural. E, neste momento, é o teatro brasileiro – ou o que ele teria se tornado – que “interessa” ao cronista. Um teatro que teria acabado “antes

¹³¹ *O Globo*, 26 jul. 1968, p. 2

¹³² *O Globo*, 26 jul. 1968, p. 2

¹³³ *O Globo*, 26 jul. 1968, p. 2

¹³⁴ *O Globo*, 26 jul. 1968, p. 2

de começar”, é assim que Rodrigues descreve a situação do gênero, pois, diferentemente da tensão criadora sentida na década de 1940¹³⁵, o que ele vê é um teatro “decadente antes de nascer”:

Todo o maravilhoso ímpeto inicial se esvaiu e se corrompeu no show idiota. Mas há pior e, repito, há pior. O show ainda tem uma relação com o teatro. Acontece que os diretores, autores, atores e atrizes abandonam o palco. Cabe então a pergunta: - e onde estão eles? Cada qual assume a forma impessoal, numerosa e irresponsável da assembléia, do comício, da comissão, do manifesto, da passeata e da unanimidade. Só agimos, só sentimos, só amamos e só odiamos em massa. Sim, estamos todos massificados. E cada um sente, como no epítáfio de Rilke, a volúpia de ser ninguém. O sujeito se dissolve na passeata, na assembléia, na unanimidade. E ninguém faz as coisas simples e profundas que o teatro exige. Em vez de realizar o “Hamlet” ou “A dama das camélias”, a classe desfila da Cinelândia à Candelária. E basta.¹³⁶

O “eu” representado pela frase de Gaulle faz contraste com a “unanimidade”, com o “sujeito que se dissolve nas passeatas”. É assim que o cronista e também dramaturgo via a classe teatral em 1968, e completa:

E, por isso, dizia eu que o teatro está morto no Brasil. Morreu a partir do momento em que nos politizamos. Felizmente, a nossa traição ao “drama brasileiro” tem nobilíssimas razões e, eu diria mesmo, razões sublimes. Não escrevemos peças, nem as representamos e, tampouco, as dirigimos. Em compensação, salvamos o Vietnã e, ao mesmo tempo, resolvemos o problema da fome mundial.¹³⁷

Carregada de exagero, a crônica constrói uma crítica a uma classe teatral que, segundo Rodrigues, teria abandonado os palcos e “traído” o drama brasileiro, por “nobilíssimas razões”. O teatro, assim como a classe intelectual – isto é, aquela que depende de um leitor – não mais produzia, mas em “compensação” teria salvo o Vietnã e resolvido o problema da fome mundial.

Com humor e ironia, o cronista cria uma imagem representativa daquilo que via como a classe teatral, como a classe à qual ainda era pertencente – vide o uso de verbos conjugados na primeira pessoa do plural – entretanto, ainda que pertencente, o cronista parece colocar-se à parte, isto é, não se insere inteiramente dentro destas assembleias e passeatas, pois, acima de tudo, ainda é observador, e detentor da capacidade de ser “eu”, característica daquele que utiliza da crônica como meio de propagação de ideias e conceitos.

¹³⁵Crê-se aqui que Rodrigues faz alusão à criação de novas companhias de teatro como o Grupo Universitário de Teatro, dirigido por Décio de Almeida Prado, o Grupo de Teatro Experimental, dirigido por Alfredo Mesquita, o Teatro do Estudante, criado e dirigido inicialmente pelo diplomata Paschoal Carlos Magno, e Os Comediantes, responsáveis pela encenação de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, tida por todos e desde a sua estreia no Rio de Janeiro, em 1943, como o marco zero do moderno teatro brasileiro, segundo Prado (1988).

¹³⁶ *O Globo*, 26 jul. 1968, p. 2

¹³⁷ *O Globo*, 26 jul. 1968, p. 2

Já no dia 25 de julho de 1968, Rodrigues inicia sua “confissão”, narrando uma conversa que teria tido com o amigo e crítico de teatro Sabatto Magaldi sobre o cinema. Rodrigues dizia gostar do cinema colorido, enquanto o crítico preferia o preto e branco. Depois de divagações sobre o assunto, narra que o amigo, agora por telefone, lhe pediu uma entrevista imaginária com a atriz Cacilda Becker.

E, ainda que relutante, pois, para ele, Cacilda tinha o “defeito” de ser “a grande atriz”¹³⁸, dando a entender que não é pelos “grandes” que o teatro sobrevive, acaba por acatar o pedido do amigo.

Logo após uma bem-humorada – e também imaginária – conversa telefônica com a atriz, inicia-se uma anedótica narrativa onde “conta” como teria sido a entrevista imaginária realizada com “a grande atriz”:

Às dez para meia-noite, estou eu no terreno baldio. Tomei todas as providências. Reuni os gafanhotos, sapos, corujas, caramujos e minhocas. Fui de um em um, pedindo pelo amor de Deus: - “Modos, hem; modos!”. E, súbito, vem correndo um caramujo: - “Está chegando a passeata”. Pulo: - “Que passeata? Eu não chamei passeata nenhuma. Vou entrevistar a Cacilda Becker. Só a Cacilda e mais ninguém”. Mas era a estarrecedora verdade. Ao longe, empunhando archotes, vinha a passeata. E, no meio, hirta, sonâmbula, vestida de Ofélia, pude ver a minha entrevistada, Cacilda Becker.¹³⁹

Para a aparente surpresa do cronista entrevistador, quem chega na entrevista não é Cacilda Becker, mas uma passeata, e escreve:

Aterrado, esperei aquela massa ululante. Ouvia-se o coro: - “Par-ti-ci-pa-ção! Par-ti-ci-pa-ção!”. O vozerio subia aos céus. Lá em cima, as estrelas começaram a atirar listas telefônicas e cinzeiros sobre os manifestantes. A quinze metros do local, o Vladimir Palmeira trepa na capota do próprio automóvel. Diz, forte: - “Classe teatral!”. Silêncio. E o Vladimir: - “Estamos cansados. Vamos sentar”. A docilidade foi total. A Classe sentou-se no asfalto, o Líder deixou passar cinco minutos; e comanda: - “Já descansamos. Vamos marchar!”. E todos marcharam os quinze metros que faltavam.¹⁴⁰

Aludindo, mais uma vez, à Passeata dos Cem Mil, Rodrigues traz de volta Vladimir Palmeira, e narra mais uma versão de como fora, aos olhos do cronista, a participação da classe intelectual – agora, teatral – no evento: dócil, obediente e, principalmente, uma “massa”. Ao dirigir-se a Cacilda, para apontar um aparente engano, pois teria convidado somente a atriz e

¹³⁸ “Era “a grande atriz”. O Sábado não entendeu: — “Se é grande atriz, melhor”. Reagi: — “Pior”. E expliquei que é o canastra que, inversamente, nutre a continuidade teatral. O “grande ator” é um para 10 mil. Só a massa de medíocres pode alimentar milhares de elencos e milhares de repertórios” (*O Globo*, 25 jul. 1968, p. 2)

¹³⁹ *O Globo*, 25 jul. 1968, p. 2

¹⁴⁰ *O Globo*, 25 jul. 1968, p. 2

não uma passeata, a atriz responde: - “Eu não sou Cacilda. Sou a passeata!”. Logo após, sua voz é seguida de outras vozes, de outros membros da “classe”:

Lá estava Paulo Autran: - “Você, Paulo Autran, ao menos você, é Paulo Autran?”. Resposta: - “Sou uma assembléia!”. Ao lado, vi o Ferreira Gullar: - “Ferreira, diga, berre: - eu sou Ferreira Gullar!”. Retruca: - “Eu sou um abaixo-assinado! Sou uma comissão de intelectuais!”. [...] Vozes repetiam: - “Sou um comício! Sou um panfleto! Sou a Classe!”. Cada qual era ninguém. Olho aquelas caras. Todos tinham perdido a noção da própria identidade. Recuo, apavorado. Uma coruja rola com ataque. E, então, a marcha continua. A massa coral repetia: - “Par-ti-ci-pação! Par-ti-ci-pação!”. A cabra vadia veio sentar-se no meio-fio e começou a chorar. As estrelas atiravam catálogos telefônicos sobre a passeata. Foi um caso sério.¹⁴¹

Os atores e atrizes, membros da classe teatral teriam se tornado uma massa, ou melhor, unanimidade, não havia mais indivíduos. A entrevista imaginária com Cacilda Becker – que acaba por não “acontecer” – é metáfora da massificação da classe artística que tanto Rodrigues critica. Assim, como Paulo Autran já não era Paulo Autran, mas sim “assembleia”, todos, ali, teriam perdido a noção de identidade. Logo, não existia mais “eu” dentro da classe artística representada pelo teatro nesta entrevista frustrada. Eram todos símbolos do sujeito que se “dissolve em passeatas”, ou, como o cronista já havia escrito na crônica de 14 de julho:

Hoje, a classe teatral é realmente uma classe. Ninguém anda só, ou por outra: - a única solidão que conheço, em nossa comunidade, sou eu mesmo. No meio dos meus colegas, eu me sinto só, e tão só, como um Robinson Crusoe sem radinho de pilha. Ao passo que os outros autores, e os atores, e as atrizes, e os contra-regras, e os maquinistas são A CLASSE.

[...] Diria mesmo que considero a minha solidão, não uma virtude, mas uma incapacidade. Bem que eu gostaria de ter um mínimo de vocação associativa. Gostaria de ser ninguém ou, por outra, ser apenas GRUPO, CLASSE, REUNIÃO, ASSEMBLÉIA, DISCURSO!¹⁴²

Tais narrativas anedóticas, como a entrevista imaginária com Cacilda Becker e a frustração do jornalista americano em não conseguir assistir à peça de Norma Bengell, são metáforas que caracterizam uma classe artística que segundo o cronista “nada produzia”.

E por que não produzem? Porque, ao olhar do cronista, se politizaram e não aceitam mais a solidão criativa do intelectual, solidão que, ironicamente, diz não ser uma “virtude”, mas sim “uma incapacidade”.

Rodrigues, na crônica de 7 de maio de 1968, ao citar o nome de Guimarães Rosa, define-o como “a última solidão de nossa literatura”, colocando como consequência disso seu

¹⁴¹ *O Globo*, 25 jul. 1968, p. 2

¹⁴² *O Globo*, 14 jul. 1968, p. 2

“formidável monumento romanesco”¹⁴³. Assim, para o cronista, a solidão está relacionada com a criação literária – como já explicitado em um momento anterior deste trabalho. E tal aspecto possui uma relação com o intelectual “encastelado” e “não existente politicamente”. Intelectual análogo àquele defendido por Julien Benda em seu livro *La trahison des clercs* (A traição dos intelectuais). Para Benda “O papel do intelectual não é mudar o mundo, mas permanecer fiel a um ideal cuja manutenção me parece necessária à moralidade da raça humana”¹⁴⁴ (BENDA, 1975, p. 131, trad. nossa).

Os ideais defendidos por Benda são aqueles chamados valores universais, apolíticos e fora do campo da realidade concreta – Justiça, Verdade e Razão¹⁴⁵ – e “a traição dos intelectuais” se concebe na recusa destes valores a serviço daquilo que é temporal, e a defesa de ideias análogas aos ideais de Benda se faz presente dentro de inúmeras “confissões” de Rodrigues, como o ódio político e ideológico. Assim como Rodrigues, o filósofo francês já no início no ano de 1927, via seu século como “o século da organização intelectual e de ódios políticos”¹⁴⁶ (BENDA, 1975, p. 154, trad. nossa).

Por consequência, a aproximação de Rodrigues e Julien Benda, revela e aponta a já explicitada divergência ideológica entre o cronista pernambucano e Jean-Paul Sartre. Em *Que é literatura*, Sartre, de forma tanto direta quanto alusiva, vai de encontro aos ideais defendidos por Benda em relação à posição e função do intelectual no século XX. Como quando, ao referir-se à defesa de “valores externos” por parte dos intelectuais, escreve: “ainda que reivindique o Bem e a Perfeição divina, o Belo e o Verdadeiro, o "intelectual" está sempre do lado dos opressores. Como cão de guarda ou bobo da corte: cabe a ele escolher” (SARTRE, 2004, p. 118). Ou quando se refere ao escritor que “não incomodará a ninguém”, pois querará falar de uma liberdade eterna apolítica, logo “abstrata”:

Se o escritor decidiu dizer tolices, como quer Benda, pode falar, em belas frases, dessa liberdade eterna, reivindicada ao mesmo tempo pelo nacional-socialismo, pelo comunismo stalinista e pelas democracias capitalistas. Não incomodará ninguém, pois não se dirigirá a ninguém: já lhe concederam antecipadamente tudo o que pede. Mas é um sonho abstrato, quer queira ou não, e mesmo que cobice louros eternos, o escritor fala a seus contemporâneos, a seus compatriotas, a seus irmãos de raça ou de classe (SARTRE, 2004, p. 118).

¹⁴³ *O Globo*, 05 mai. 1968, p. 2

¹⁴⁴ “Le rôle du clerc n’est pas de changer le monde, mais de rester fidèle à un idéal dont le maintien me semble nécessaire à la moralité de l’espèce humaine.”

¹⁴⁵ “Les valeurs clericales sont “au dehors” de la réalité (justice, vérité, raison).”

¹⁴⁶ “le siècle de l’organisation intellectuelle des haines politiques”

Ao defender a ideia de que escritor não deva se “politizar”, Rodrigues mostra-se contrário à ideologia de engajamento, propagada por Sartre. Utilizando o exemplo de Rosa, Rodrigues defende a “solidão criadora” do escritor, tendo sido esta, para ele, uma das razões de seu “monumento estilístico”¹⁴⁷, ou seja, colocar-se à parte de questões políticas e sociais teria sido um dos motivos para que sua obra fosse “imortal”, ainda que “inútil”¹⁴⁸, como escreve na crônica de 17 de dezembro de 1967. Quando Rodrigues utiliza a expressão “inútil”, também acaba por “conversar” com a obra sartriana, visto que o autor de *As palavras* defende o caráter utilitário da linguagem, não excluindo disto a linguagem literária. Logo, não há gratuidade neste comentário.

Constatação que abre precedente para a possibilidade de um paralelo com este excerto de *Que é Literatura?*:

Para uns, a literatura é a subjetividade levada ao absoluto, uma fogueira de alegria onde se retorcem os ramos negros dos seus sofrimentos e dos seus vícios; jazendo nas profundezas do mundo como num calabouço, eles o superam e o dissipam por meio da sua insatisfação reveladora dos "alhores". Parece-lhes que o seu coração é bastante singular para que a pintura que dele fazem se mantenha resolutamente estéril. Outros se constituem em testemunhas imparciais de sua época. Mas não testemunham aos olhos de ninguém; elevam ao absoluto o testemunho e as testemunhas, apresentando ao céu vazio o panorama da sociedade que os rodeia. Ludibriados, transpostos, unificados, prisioneiros na armadilha de um estilo artista, os eventos do universo são neutralizados e, por assim dizer, colocados entre parênteses. [...]

A impossível verdade encontra-se aqui com a inumana Beleza, "bela como um sonho de pedra". Nem o autor, enquanto escreve, nem o leitor; enquanto lê, são mais deste mundo; transformaram-se em puro olhar; observam de fora o ser humano, esforçando-se para ter sobre ele o ponto de vista de Deus, ou, se se quiser, do vazio absoluto. (SARTRE, 2004, p. 99).

Sartre parece referir-se ao tipo de “estilista” que Rodrigues exemplifica na figura de Rosa. Escritor e intelectual totalmente *au dehors* da realidade – colocando-a “entre parênteses” em detrimento de um estilo artístico. Entretanto, na continuação de sua linha de pensamento, parece ver como impossível a busca de uma “verdade” – abstrata, imparcial e fora da realidade – logo após, questiona:

Mas, mesmo assim, ainda posso reconhecer-me na descrição que o mais puro dos líricos faz de suas peculiaridades; e, se o romance experimental imita a ciência, não é ele também utilizável, como ela? Não pode ter também suas *aplicações* sociais? (SARTRE, 2004, p. 99)

¹⁴⁷ No Brasil, é preciso pedir ao romancista para fazer romance, ao poeta para fazer versos. Guimarães Rosa foi apenas o santo da frase. A frase estava acima de tudo. E, porque não existiu politicamente, pôde levantar o seu monumento estilístico. (*O Globo*, 23 abr. 1968, p. 2)

¹⁴⁸ “Talvez todo o Guimarães Rosa fosse uma inútil obra imortal” (*O Globo*, 15 dez. 1967, p. 2)

E completa

O terror de ser útil leva os extremistas a esperar que as suas obras não possam nem sequer esclarecer o leitor quanto ao seu próprio coração; recusam-se a transmitir a sua experiência. Numa hipótese extrema, a obra só será totalmente gratuita se conseguir ser totalmente inumana. Ao fim disso, desponta a esperança de uma criação absoluta, quintessência do luxo e da prodigalidade, inutilizável neste mundo porque *não é do mundo* e não o lembra em nada. (SARTRE, 2004, p. 99 -100).

Os questionamentos de Sartre em relação à utilidade da literatura não estão necessariamente ligados à defesa de uma ideologia partidária dentro de uma obra literária, mas da escolha em “participar”¹⁴⁹ e envolver-se politicamente, bem como de uma tomada de posição por parte do prosador, de conceber sua obra como “o movimento, pelo qual, a cada instante, o homem se liberta da história” (SARTRE, 2004, p. 82).

Assim, a partir do olhar do cronista, a solidão literária e o “não existir politicamente” representados pela figura e obra de Rosa¹⁵⁰ não se inseririam na concepção de literatura engajada de Sartre, bem como o autor estaria longe de ser a representação do intelectual nos moldes propagados pelo filósofo francês, justamente, pela alegada “não tomada de posição” do escritor brasileiro no que diz respeito a assuntos políticos.

Entretanto, para Sartre a noção de engajamento, ainda no que concerne ao escritor, não se limita à pena, pois, para ele, engajar-se vai além da palavra escrita. Sobre este aspecto, o filósofo argumenta que a arte da prosa é solidária com a democracia – o único regime onde esta conserva um sentido – e acrescenta:

Quando uma é ameaçada, a outra também é. E não basta defendê-las com a pena. Chega um dia em que a pena é obrigada a deter-se, e então é preciso que o escritor pegue em armas. Assim, qualquer que seja o caminho que você tenha seguido para chegar a ela, quaisquer que sejam as opiniões que tenha professado, a literatura o lança na batalha; escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade; tendo começado, de bom grado ou à força, você estará engajado. (SARTRE, 2004, p. 53)

Neste sentido, o intelectual e artista que Rodrigues tanto critica em suas “confissões”, vai ao encontro desta ideia de engajamento, o que, por conseguinte, coloca o cronista, mais uma vez, em divergência com o intelectual parisiense.

¹⁴⁹ A ideia de engajamento defendida por Sartre, pois para ele, engajar-se não implica em “compromisso”, mas em “participação”, pressupondo liberdade. (ALMEIDA, 2009)

¹⁵⁰ Carece-se de esclarecer que a obra de Guimarães Rosa e seu estilo não estão em pauta neste trabalho, mas sim, neste momento, como o mesmo é representado dentro das crônicas de Nelson Rodrigues e de como esta representação dialoga – ainda que de forma divergente – com os ideais sartrianos de literatura, intelectualidade e engajamento.

Os “intelectuais de passeatas”, ironicamente representados por Rodrigues como degradados, por não mais produzirem, ainda que fazendo parte de uma caricatura, podem ser “lidos” como aqueles que se viram obrigados a “deter sua pena” para se colocarem à disposição da Luta a favor da uma democracia que desde 1964 se via colocada em pausa e que, neste ano de 1968, com o advento do AI-5, estaria mais distante de ser reestabelecida.

A classe artística que o cronista confessor, no ano de 1968, condena, pode ser lida, a partir de uma visão sartriana de engajamento, como uma classe que via a liberdade não como um ideal abstrato, mas como algo real e ameaçado por um estado censor. De certa forma, então, pode ser também este engajamento “participativo” que se faz presente na obra jornalístico-literária de Rodrigues e o problema que, obsessivamente, é colocado em pauta seria aquele da “pena colocada de lado”, principalmente no que diz respeito ao teatro.

Porém, ainda assim, mais que denunciada, a “participação” da classe intelectual em assuntos políticos e sociais é analisada criticamente pelo cronista “reacionário”. Há a chamada de atenção para a não produção artística, mas há também a cobrança de certa “coerência” em relação ao engajamento que seria o motivo dessa escassez produtiva, quando denuncia o “grã-finismo marxista” e a ausência de retórica popular dentro das esquerdas, a alienação em relação a problemas sociais do Brasil em detrimento de um olhar privilegiado a outros países como Cuba e o Vietnã.

Quanto ao engajamento no texto literário, mais necessariamente o texto teatral, Rodrigues, na crônica do dia 8 de março, escreve:

Ora, para mim o que importa é a boa peça. Seja revolucionária, reacionária, comunista, budista, nazista, positivista, macumbeira, etc. Repito: - só me interessa a qualidade do texto. Boas intenções nunca fizeram um texto dramático. E só rarissimamente uma peça útil, socialmente útil, tem valor artístico.¹⁵¹

Mais uma vez, o caráter utilitário é colocado em pauta e, desassociado da qualidade artística de um texto, entretanto, aqui, o cronista alude – ainda que se servindo de exagero para adjetivar hipotética peça – que não se descarta a possibilidade, ainda que rara, de certo engajamento, desde que haja qualidade neste texto.

Colocando-se, ainda assim, de encontro a Sartre, quando este último escreve:

Na prosa, o prazer estético só é puro quando vem por acréscimo. É constrangedor lembrar aqui idéias tão simples, mas parece que hoje em dia elas foram esquecidas. Se assim não fosse, como viriam nos dizer que estamos premeditando o assassinato da literatura, ou mais simplesmente, que o engajamento prejudica a arte de escrever?

¹⁵¹ *O Globo*, 8 mar. 1968, p. 2

Se a contaminação de determinada prosa pela poesia não tivesse embaralhado as idéias dos nossos críticos, pensariam eles em nos atacar quanto à forma, sendo que nunca falamos senão do conteúdo? Quanto à forma, não há nada a dizer de antemão e nada dissemos: cada um inventa a sua e só depois é que se julga. É verdade que os temas sugerem o estilo, mas não o comandam: não há temas situados *a priori* fora da arte literária. (SARTRE, 2004, p. 22-3)

Para Sartre, a instrumentalidade da prosa coloca o estilo como por “trás” da mensagem transmitida pelo escritor, por isso, no que diz respeito à literatura para o filósofo francês, estilo é um fator determinado e não determinante. Enquanto para Rodrigues, o caminho é inverso. Para tanto, não economiza elogios àquele que se encontra como a representação de um ideal de escritor e de intelectual a partir de seu trabalho estético diretamente associado, nas “confissões”, à sua inexistência política: Guimarães Rosa.

Para fins parcialmente conclusivos, traz-se, neste momento, um excerto da crônica de 31 de julho de 1968. “confissão”, onde com um tom saudosista, ao mesmo que crítico da situação artística de seu momento, Nelson narra mais uma de suas situações anedóticas:

Depois de negar a alma das grã-finhas, o bêbedo hereditário passou a outro assunto. No meio da sala, pôs-se a declamar: - “Uma rosa é uma rosa, é uma rosa, é uma rosa, é uma rosa”. Lera ou ouvira isso não sabia onde, nem quando. E ignorava se as rosas tinham ou não tinham as vírgulas que acrescentara. Repetiu: - “Uma rosa é uma rosa uma rosa uma rosa uma rosa” (tirou as vírgulas). Mas o bêbedo é um emotivo e já queria chorar. Achava justo que uma rosa fosse mil vezes rosa, e eternamente rosa. Passava mais uma vez a dona da casa. Agarrou-a por um braço. Perguntou-lhe: - “A senhora tem uma rosa em seu jardim?” [...] o autor do meu jardim é o Burle Marx”. Para o ébrio, a autoria não provava a existência de rosas. E já arrastava a anfitriã: - “Vamos ver! Quero ver!”. Organizou-se uma súbita expedição ao jardim do palácio. Ele exigia rosas, não abria mão das rosas. Desceram todos. Lá fora as estátuas morriam de frio na noite gelada. Dizia-se: - “O Burle Marx é um gênio! Um gênio!”. Decerto, o jardim era uma obra-prima. Mesmo porque o gênio de Burle Marx está acima de qualquer dúvida ou sofisma. Todavia, depois de meia hora de busca, fez-se a constatação vagamente humilhante: - não havia, ali, uma única rosa. Nenhuma, nenhuma. A mais espantada era a dona da casa. Dizia: - “É mesmo! É mesmo!”. O Burle Marx esquecera as rosas, e mais: - os jardins de Burle Marx não têm flores. Houve um espanto, quase um terror. A anfitriã sentiu-se cruelmente órfã de rosas. O bêbedo exultava. Dizia, em arrancos: - “O Brasil é um país sem rosas. Não há flores. Flores, flores!”.

Era um jardim sem rosa. O gênio esquecera as flores.

Considerações finais

Obsessiva e criativa flor que rejeita a objetividade, Rodrigues passeia pelos fatos históricos do período que observa e vive, como um colibri que coleta néctar das flores. E deste néctar, filtra apenas o que lhe interessa, utilizando o tempo como ferramenta auxiliadora no trato de suas obsessões, sem deixar de lado aspectos que dão a sua produção jornalística *status* de literatura. Prova disto são suas crônicas que, ainda que profundamente ligadas ao *chronos* – que lhes serve de pano de fundo – não apenas recontam uma época, mas refutam ideologias, distribuem metáforas e constroem figuras prosaicas de botequins, palanques e sacadas que o brasileiro, ainda hoje, consegue enxergar no seu dia-a-dia. Ultrapassando, assim o efêmero da página de jornal.

Rodrigues faz mais que denunciar uma classe de intelectuais que se degradara, uma classe de artistas que não mais produzia e esquerdas distantes e burguesas demais para compreender o povo. O autor de *Perdoa-me por me traíres* cria conceitos populares para chagas antigas.

Em suas crônicas, revela-se anticomunista, defensor de liberdades individuais, denunciador das “hipocrisias” e crítico ferrenho de ideologias consideradas progressistas. Mas não o faz de forma panfletária ou pedagógica. Do assunto mais importante à mais simples e pequena obsessão, Rodrigues tece críticas e constrói comentários sobre seu cotidiano, política e cultura e, a partir destes comentários, cria argumentos e concepções que moldam e transmitem seus ideais relacionados àquilo que deveria, para ele, ser o intelectual e a arte em sua época. Para tanto, resgata conceitos através de palavras anteriores que o auxiliam na criação da própria literatura e de conceitos nela presentes como reação aos conceitos e ideologias vigentes.

É esse resgate de conceitos e palavras anteriores que cria a relação intertextual entre o cronista pernambucano e o filósofo parisiense, Jean-Paul Sartre. Seus conceitos – nada objetivos e carregados de leveza, ironia e blague – vão de encontro aos ideais propagados por Sartre através de seus textos, discursos e trabalho como intelectual e mediador cultural pelo mundo.

Para um Brasil que ainda o via como um “dramaturgo obscuro”, vê-lo colocar seu “eu” reacionário em cada “confissão” poderia ser um choque, mas o cronista que havia dentro de Nelson revela em seus texto mais que uma personalidade reacionária, revela uma época, descrevendo-a, desvelando-a e percorrendo-a desde as suas mais íntimas ou partilhadas úlceras até aquilo que provoca o riso – mesmo que desconsertado.

Mas a quem se deve a presença de Sartre em suas “confissões”?

Deve-se à constatação de que falar do intelectual e da arte e literatura engajadas entre a Segunda Guerra e o fim dos anos de 1960 também é, direta ou indiretamente, falar de Sartre e com ele.

O modelo de intelectual no século XX, anterior àquele *específico* foucaultiano, é de Sartre e os modelos e ideais de Literatura Engajada¹⁵² também. Pois Sartre é aquele que primeiro propõe o “desencastelamento” dos intelectuais desde o *Affaire Dreyfuss*, chamando os membros de uma classe burguesa e de elite para “meterem-se” onde não foram chamados. O intelectual sartriano é aquele que se engaja e participa da História por meio de ações concretas e políticas, isto é, é aquele que se posiciona em relação a uma causa moral – porém não moralizante – e fundada na liberdade não como valor abstrato.

E é este intelectual, que por vezes deixa sua pena de lado, que Rodrigues coloca em pauta em suas crônicas, resgatando-o a partir dos conceitos sartrianos, porém refutando sua legitimidade, alegando “degradação” e “aviltamento” político. É o escritor, o filósofo, o sociólogo e o ator de passeatas e barricadas que recusa a “solidão” de seu campo de conhecimento e se “massifica” perdendo sua individualidade.

A leitura e análise destas crônicas *vis-à-vis* a presença deste intelectual *universal*, bem como os momentos onde o próprio Sartre se faz presente através de menções diretas, revelou uma impossível tomada de lados entre ambos. Ainda que reacionário e conivente com o Regime Militar, o Rodrigues cronista, confessa seu desacordo não apenas com as esquerdas e com uma oposição sem líderes e projetos concretos, mas com seu campo de trabalho, com sua classe, com a arte, com os “poetas sem uma metáfora”. E como intelectual e criador de literatura, utiliza de sua pena para “confessar” tais desafetos.

De certa forma, o próprio cronista, sendo ele alfaiate das palavras, pratica engajamento literário. Ainda que, nos ideais de Sartre, não exista intelectual conservador, Rodrigues utiliza seu traço para defender os ideais em que acreditava. Sem deixar de produzir, utilizava sua pena de forma moral e política – não partidária – logo, neste sentido, acaba por “engajar-se” literariamente, mesmo não dando conta disto.

Como explicitado nos capítulos finais desta dissertação, Rodrigues dentro de suas crônicas, mostra-se preocupado com o texto literário, alegando não se importar se a obra é “reacionária” ou “comunista”, desde que haja qualidade estética. Assim, o engajamento

¹⁵² Fenômeno literário historicamente situado, arcado pela Segunda Guerra e pela Revolução Russa (DENIS, 2000).

“condenado”, pelo confessor, não seria aquele inserido no texto literário, mas aquele que, de certa forma, exige uma tomada de posição efetiva em favor de uma liberdade não abstrata e que, dado o momento histórico e social pelo qual passava o Brasil, exigiu dos artistas e intelectuais que saíssem às ruas pela defesa da democracia.

Mas não é à defesa da democracia que Rodrigues é desfavorável, mas sim, ao intelectual – aquele que depende de um leitor – que ao “meter-se onde é não é chamado” deixa, conseqüentemente, de produzir.

Sabendo que, para Sartre, Literatura só é possível onde há democracia, os intelectuais que Rodrigues condenava por não produzirem, encaixavam-se, neste sentido no “ideal” de intelectual proposto e vivido pelo filósofo. Bem como, também estavam, efetivamente, defendendo a própria Literatura e a liberdade do ato de produzir.

Assim, tratar criticamente deste tipo de intelectual, de barricadas, palanques e passeatas também é como uma espécie de resposta e protesto contra as ideologias aqui semeadas pelo filósofo parisiense, mesmo passados oito anos desde sua vinda ao Brasil. Logo, sua presença não se limita a menções diretas ao seu nome.

Seu nome aparece como caricatura, como uma personagem que auxilia na construção de uma categoria. Suas menções diretas dentro das crônicas servem de metonímia para o intelectual engajado cujas contradições eram denunciadas na página dois da segunda seção da folha vespertina do jornal *O Globo*.

Dentro das ““confissões””, Sartre é tão símbolo quanto a “grã-fina que leu Marcuse”, os “paus d’águas ideológicos”, quanto “o padre de passeatas”, com a diferença de que sua presença é maior e constante, por consequência das alusões obsessivas às temáticas representadas por estas figuras prosaicas que o acompanham na construção de imagens.

Sartre é personagem de inúmeras narrativas anedóticas, pois é representante de uma classe, por isso seu nome aparece inúmeras vezes no corpus analisado. Porém, como ideia, Sartre se faz presente a cada linha que se escreve relacionada ao engajamento literário, à tomada de posição política, à apologia ao “encastelamento” do intelectual.

A leitura analítica das “confissões” de Nelson Rodrigues” tem o poder de levar o leitor a encontrar em seu texto, a presença constante de Sartre, através do reconhecimento de seus discursos relacionados aos temas abordados. Discursos anteriores dão origem às ideias das quais o cronista discorda, porém, mais que isto, discursos que, ao serem resgatados, são refutados e auxiliam na criação de novos conceitos e ideais, que, mesmo longe de serem objetivos, representam o olhar de um “eu” confessor obsessivo e reacionário, defensor e criador de literatura.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958.
- ALMEIDA, Rodrigo Davi. *Sartre no Brasil: expectativas e repercussões*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.
- ALTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Os riscos da alusão*. Trad. de Ana Vaz e Dóris Arruda Carneiro da Cunha. Revista Investigações – Linguística e Teoria Literária. Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, v. 20, no. 2, 2007.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *De notícias e não notícias fez-se a crônica: histórias diálogos e divagações*. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora: 1978
- _____, Carlos Drummond de. “O frívolo cronista”. In: *Boca de Luar*. – 9 ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- ARRIGUCCI, Davi Jr. Fragmentos sobre a crônica. In: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- ARANTES, P.E. Um departamento francês do ultramar: estudos sobre a formação da cultura filosófica uspiana (uma experiência nos anos 60). São Paulo: Paz e Terra, 1994a.
- ASSIS, Machado. *Crônicas escolhidas*. Org. John Gledson. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- ÁVILA, F.B. Dom Hélder Câmara. In: *Profetas e Profecias numa visão interdisciplinar e contemporânea*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- BAKHTIN, Michail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____, Michail. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BARBOSA, Sidney. “Huis Clos de Jean-Paul Sartre: o duro olhar do outro”. In: *Rencontres*. São Paulo: Editora PUC - SP, 2005.
- BARROS, Joy Nunes da Silva. *Herbert Marcuse: utopia e dialética da libertação*. 2009. 186 f. Dissertação de Mestrado (Filosofia). Programa de Pós-Graduação Capes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP. São Paulo, 2009.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BEAUVOIR, Simone. *Sob o signo da história*, volume II. Trad. Sergio Milliet. São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1965.
- BENDA, Julien. *A Traição dos Intelectuais*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Peixoto Neto, 2007.
- BIANCHI, Alvaro. Sobre o conceito de intelectual. 2016. Disponível em: <<http://blogjunho.com.br/sobre-o-conceito-de-intelectual/>>. Acesso em: 7 jan. 2018.

- BRUNEL, P. ; PICHOS, CL.; ROUSSEAU, A. M. *Que é literatura comparada*. Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.
- BRANDÃO, A. C.; DUARTE, M. F. *Movimentos Culturais da Juventude* – São Paulo: Moderna, 1990.
- BRUNEL, P.; PICHOS, C., & ROSSEAU, A.M. – *Que é literatura comparada?* Trad. Célia Berretini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- CAMINHA, Pero Vaz de. *Cronistas e viajantes*. São Paulo: Abril, 1982
- CANDIDO, Antonio et al. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- _____, Antônio. A vida ao rés-do-chão. In: *Para gostar de ler: Vol. 5 – Crônicas*. São Paulo: Ática, 1982.
- _____, Antonio. “Literatura comparada”. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.
- CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- CHEVREL, Yves. *Littérature comparée*. 5 ed. Paris: Presses universitaires de France, 2006
- CODATO, Adriano Nervo. O golpe de 1964 e o regime de 1968: aspectos conjunturais e variáveis históricas. In. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 40, p. 11-36, 2004. Editora UFPR
- COUTINHO, Eduardo. *Literatura comparada na América Latina*. (Ensaio). Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.
- DENIS, Benoît. *Litterature et engagement: de Pascal à Sartre*. Paris: Gallimard, 2000.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e Humor na Literatura*. São Paulo: Alameda, 2006.
- FONSECA, Thais Nivia de Lima e. História da Educação e História Cultural. In: FONSECA, FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GALVANI, Walter. *Crônica: o vôo da águia*. Porto Alegre: Editora Mediação, 2005.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

- GRANJA, Lúcia. França e Brasil: transferências da crônica e do folhetim-variedades. In: *Transferências Culturais: o exemplo do Brasil e da França*. São Paulo: Edusp, 2012.
- GROPPO, L. A. *Uma onda mundial de revoltas: movimentos estudantis nos anos 1960*. Campinas, 2000. 701 f. Tese de Doutorado (Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.
- GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GUESPIN, Louis. Problématique des travaux sur le discours politique. In: *Langages*, 6^e année, n°23, 1971. pp. 3-24.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e Política da Ironia*. Tradução: Júlio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*, Trad. Lúcia Helena França Ferraz, São Paulo, Perspectiva, 2005.
- MACEDO, Joaquim Manoel de. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1942.
- MACHADO, Alvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontos, 1989.
- MARQUES, José Carlos. *O futebol em Nelson Rodrigues: o óbvio ululante, o Sobrenatural de Almeida e outros temas*. São Paulo: Editora PUC – SP, 2000.
- MARTIN, Didier René Dominique Réception de Jean-Paul Sartre au Bresil: dans la revue Anhembi / Didier René Dominique Martin - Porto Alegre, 2006. 214 f
- MASSAUD, Moisés. *A Criação Literária*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- MARX, K; ENGELS, F. *Manifesto do Partido Comunista 1848*. L&PM Pocket, Porto Alegre, 2009.
- MAYR, Arnaldo Henrique. *Escrever-se para superar a morte: Jean-Paul Sartre e liberdade n'As palavras* / Arnaldo Henrique Mayr. -- Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2007. 67f.
- MEDEIROS, João; LAVAUR, Jean-Marc. *Réalités françaises et brésiliennes*. Montpellier : Université Paul-Valéry-Montpellier III, 2005. (Langages, cultures et identités).
- MUECKE, Douglas Colin. *Ironia e irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995

- NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da carta de Pero Vaz de Caminha à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Copesul: Telos, 2007.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada e história, teoria e crítica*. 2. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- O GLOBO. Acervo. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=1960>. Acesso em: 07. Mar. 2017 – 01 jan. 2019.
- O GLOBO. O Globo 80 anos. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/especiais/80anos>. Acesso em: 04 fev. 2015.
- PRADO, Márcio Roberto. “Os descaminhos da liberdade (ensaio de filosofia e literatura)”. In: *Rencontres*. São Paulo: Editora PUC, 2005.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- REIS, Carlos. *Técnicas de análise textual – Introdução à literatura crítica do texto literário*. Coimbra: Almedina, 1981.
- RIVAS, Pierre. - *Encontro entre literaturas. França-Brasil-Portugal*. Trad. coordenada por Durval Ártico e Maria Letícia Guedes Alcoforado. São Paulo: Hucitec, 1995.
- RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadia: novas confissões*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 2007.
- _____, Nelson. *O óbvio ululante: as primeiras confissões*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 2007.
- ROSA, Seleste M. *Nelson Rodrigues: o revolucionário reacionário*. 2008. 82 f. Dissertação de Mestrado (Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.
- ROMANO, Luís Antônio Cantatori. *A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 2002.
- SAES, Décio. *Classe média e sistema político no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1984
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: HUCITEC, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SARTRE, Jean-Paul. *A conferência de Araraquara*. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: UNESP, 1986.
- _____, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. Trad. Sergio Góes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.
- _____, Jean-Paul. Le Peuple Brésilien sous le feu croisé des bourgeois. In: _____. Situations VIII, “Autour de 68”. Paris: Gallimard, 1972.
- _____, Jean-Paul. *La responsabilité de l'écrivain*. Paris: Verdier, 1998.

- _____, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.
- _____, Jean-Paul. *Situations, II. Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios*. São Paulo: UNESP, 2004.
- THÉRENTY, Marie-Ève e VAILLANT, Alain (dir.). (2001). *1836, l'an I de l'ère médiatique. Analyse littéraire et historique de la Presse de Girardin*. Paris: Édition Nouveau Monde.
- VAIDERGON, J. *As seis irmãs: as Faculdades de Filosofia, Ciências e Letras – Institutos Isolados de Ensino Superior do Estado de São Paulo – 1957-1964. Alguns subsídios interpretativos para o estudo de ensino superior do estado de São Paulo*. Campinas, 1995. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de Campinas.
- VANNUCCI, Karine Claussen. *O Jornalismo de Nelson Rodrigues: a crônica como espaço de intervenção no mundo social*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2004.
- WARREN, Austin e WELLEK, René. *Teoria da Literatura*. 2. Ed. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1955.