

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE LETRAS
COORDENAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO

AS FLORES DO MAL RODRIGUEANAS

ALUNA: Tania Maria Costa de Abreu e Silva

PROFa.ORIENTADORA: Maria Elizabeth Chaves de Mello

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Literatura Comparada

LINHA DE PESQUISA: Perspectivas teóricas nos Estudos Literários

Niterói/2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Tânia Maria Costa de Abreu e Silva

AS FLORES DO MAL RODRIGUEANAS

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. MARIA ELIZABETH CHAVES DE MELLO

Linha de pesquisa: Perspectivas teóricas no discurso literário

Niterói

Abril - 2009

TANIA MARIA COSTA DE ABREU E SILVA

AS FLORES DO MAL RODRIGUEANAS

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor. Área de Concentração: Literatura comparada.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Elizabeth Chaves de Mello (orientadora)

Maria Ruth Fellows (UERJ)

Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina (UFRJ)

Célia Pedrosa (UFF)

Roberto Acízelo Quelha de Souza (UFF)

Stela Maria Sardinha Chagas de Moraes (UERJ)

Vera Lúcia Soares (UFF)

Niterói/2009

AGRADECIMENTO ESPECIAL

Agradeço em especial à professora Dra. Maria Elizabeth Chaves de Mello, por ter acreditado em mim e investido no meu trabalho. Pela paciência, carinho e incentivo com que me ajudou, deixou de ser apenas orientadora para tornar-se amiga.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores que aceitaram compor a banca examinadora: Profa. Dra. Célia Pedrosa, Prof. Dr. Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina, Prof. Dr. Roberto Acízelo Quelha de Souza, Profa. Dra. Maria Ruth Fellows, Profa. Dra. Vera Lúcia Soares e Profa. Dra. Stela Maria Sardinha Chagas de Moraes.

Aos meus professores da UFF, que muito contribuíram para o enriquecimento de meu aprendizado.

À Nelma Teixeira Pedretti, à Tânia Maria de Oliveira e à Pâmela Vasconcellos Serrão pelo carinho e a consideração com que sempre me atenderam.

À minha querida mãe, que sempre esteve presente nos momentos difíceis.

Aos meus alunos da Aliança Francesa e do Prolem, aos meus familiares, aos meus colegas e aos meus amigos, que tantas vezes tiveram paciência de me ouvir falar e sempre me deram muita força.

SUMÁRIO

Introdução10

Capítulo 1: Charles Baudelaire e Nelson Rodrigues: escritores de
seu tempo16

1.1.Baudelaire e seu tempo..... 17

1.2.O Rio de Janeiro de Nelson Rodrigues..... 37

Capítulo 2: Spleen e mal-estar na literatura.....52

Capítulo 3: A modernidade de Charles Baudelaire e Nelson
Rodrigues.....87

3.1. Flores do mal e modernidade.....88

3.2. As Flores do mal rodrigueanas.....10

Conclusão.....114

Bibliografia.....119

RESUMO

O poeta Charles Baudelaire, na segunda metade do século XIX, e o dramaturgo e jornalista Nelson Rodrigues, na segunda metade do século XX, revelaram ao público, o primeiro através da poesia, o segundo através do teatro e das crônicas, o avesso da alma humana, tornando visíveis aspectos que o público preferiria manter escondidos, chocando o horizonte de expectativas de suas épocas e extraíndo, cada um a sua maneira, flores do mal

RÉSUMÉ

Le poète Charles Baudelaire, à la deuxième moitié du XIXe. siècle et le dramaturge et journaliste Nelson Rodrigues, à la deuxième moitié du XXe. siècle, ont révélé au public, le premier par la poésie, le deuxième par son théâtre et ses chroniques, les entrailles de l'âme , rendant visibles des aspects que le public aurait préféré maintenir en secret, choquant l'horizon d'attentes de leurs époques en montrant que, du mal, on peut extraire des fleurs.

“Produto de sociedades despedaçadas, o intelectual é sua testemunha porque interiorizou seu despedaçamento. É, portanto, um produto histórico. Nesse sentido, nenhuma sociedade pode se queixar de seus intelectuais sem acusar a si mesma, pois ela só tem os que faz.”

Jean-Paul SARTRE

INTRODUÇÃO:

“Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l’abîme,
Ô Beauté ? Ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et la rime,
Et l’on peut pour cela te comparer au vin.

Tu contiens dans ton oeil le couchant et l’aurore ;
Tu répands des parfums comme un soir orageux ;
Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore
Qui font le héros lâche et l’enfant courageux.

Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres ?
Le destin charmé suit tes jupons comme un chien ;
Tu sèmes au hasard la joie et les désastres,
Et tu gouvernes tout et ne répond de rien.

(...)

Que tu viennes du ciel ou de l’enfer, qu’importe,
Ô Beauté ! monstre énorme, effrayant, ingénu !
Si ton oeil, ton souris, ton pied, m’ouvrent la porte
D’un Infini que j’aime et n’ai jamais connu ?

De Satan ou de Dieu, qu’importe ? Ange ou Sirène,
Qu’importe si tu rends – fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine ! –
L’Univers moins hideux et les instants moins lourds ? »

Charles BAUDELAIRE

Esse trabalho se propõe a estudar alguns dos aspectos que caracterizam a obra de Charles Baudelaire e de Nelson Rodrigues, no intuito de trazer uma contribuição aos estudos literários. Abordaremos as semelhanças entre os dois autores, com ênfase na transgressão, na presença do mal e do mal-estar na literatura, na questão do imaginário, assim como no novo processo de leitura que se instala com a modernidade. Tentaremos, assim, mostrar como os dois autores foram modernos em suas respectivas épocas.

Durante algum tempo refleti sobre que elementos poderiam aproximar dois autores aparentemente tão distintos, nascidos em épocas e países diferentes. Concluí então que essa aproximação se devia principalmente a dois fatores.

Primeiramente, o choque que a obra de ambos provocou, indo de encontro ao horizonte de expectativas de suas épocas, o que fez com que Baudelaire, mergulhando no imaginário, em pleno século do positivismo, e revelando ao público aspectos que ele preferiria manter escondidos, sofresse um processo na justiça e fosse condenado por obscenidade. Por outro lado, Nelson Rodrigues, colocando em cena alguns elementos típicos das tragédias clássicas, como a fatalidade, a maldição, mas, principalmente o incesto, trazendo-os para o século XX e representando-os em personagens, não da Antigüidade, mas do dia a dia, causou reações de verdadeira repulsa. Ou seja, *Édipo Rei* poderia ser admirado e aplaudido por ser uma tragédia clássica, passada na Grécia antiga, com personagens daquela época. Mas um incesto em pleno século XX, com personagens do dia a dia, isso, nem o público, nem a crítica podiam aceitar. A repetição dos incestos, sua obsessão pelos adultérios, muitas vezes entre

peças da mesma família, sua morbidez acentuada, fizeram com que ganhasse a fama de autor maldito e tarado.

Outro aspecto que propiciou a aproximação entre os dois autores foi o próprio conceito baudelairiano de modernidade, segundo o qual a modernidade deve ser definida através de seus dois pólos: o lado histórico, fugidio e contingente, e o elemento eterno e duradouro, que lhe confere o caráter de eternidade. Segundo Baudelaire, só depois de passado seu tempo, poderemos ter certeza de que uma determinada modernidade é eterna: “que toda modernidade seja digna de tornar-se antigüidade”. Penso que Nelson Rodrigues se encaixa perfeitamente nessa definição. Vejamos por quê. O autor foi moderno e inovador em seu tempo, não apenas revolucionando o teatro, mas fazendo, através de suas crônicas, um verdadeiro inventário de tipos populares da época. E, hoje, anos após sua morte, em pleno século XXI, numa outra realidade social, suas peças e crônicas continuam sendo objeto de pesquisa, estudadas, debatidas e encenadas, o que lhe confere o caráter de eternidade. Portanto, estão presentes na pessoa do dramaturgo e jornalista os dois aspectos definidos no conceito baudelairiano de modernidade: ter sido inovador em seu tempo e permanecer atual nos dias de hoje. Foram essas as razões que, num primeiro momento, me fizeram optar pelas *Flores do mal rodrigueanas*. Aos poucos outros elementos de aproximação foram surgindo. Tentarei abordar cada um deles ao longo desse trabalho.

Num primeiro momento, faremos uma breve análise do contexto histórico e das diferentes épocas em que viveram cada um dos autores, respectivamente, os séculos XIX e XX, e de como o contexto social em que viveram influenciou suas

obras. Tentaremos mostrar como Baudelaire, tendo vivido em pleno desenvolvimento das ciências em geral, escapou ao espírito cientificista reinante, se refugiando no imaginário, procurando a verdade não na demonstração científica, mas num maior contato com seu eu mais profundo. Veremos como as transformações econômicas e sociais, tais como a Revolução Industrial e o crescimento urbano acompanham e, talvez, estejam na base da exaltação do indivíduo, e como a modernização de Paris, sob a tutela do barão de Haussmann, está presente em sua obra. Paralelamente, mostraremos como Nelson Rodrigues via o Rio de Janeiro em meados do século passado, apresentando em suas peças e crônicas tipos populares da época, e como, muitas vezes, entrou em conflito com os intelectuais e o público de seu tempo.

Em seguida, analisaremos a distância existente entre o horizonte de expectativas do público de cada época e a recepção da obra dos dois autores. Mostraremos como ambos revelam os bastidores, o avesso da alma, as entranhas, provocando reações de repulsa. Tentaremos mostrar como o público inserido num determinado contexto histórico e social está predisposto a receber um certo tipo de obra baseada em suas crenças e valores éticos e morais, reagindo negativamente à obras que vão de encontro a eles. Veremos como Baudelaire resgata a imagem do homem duplo, eternamente dividido entre o bem e o mal, tão propagada pelos românticos. Veremos como ele sai do pedestal onde se encontrava o poeta romântico e desce à altura de seu leitor, colocando-se ao lado desse, tratando-o de *mon frère*. Paralelamente, fazer poesia passa a ser um trabalho e o poeta torna-se um trabalhador. Tentaremos analisar a obra de Nelson Rodrigues com ênfase no que ele próprio chamou de “teatro

desagradável”, capaz, por si só, de “produzir o tifo e a malária na platéia”. Mostraremos que, tendo nascido e vivido no século XX, passou por duas guerras mundiais, viveu num mundo marcado pela guerra fria e pela difusão das idéias de Freud. Sofreu com a perseguição e a censura às suas obras. Abordou assuntos considerados tabus, como incesto, o adultério, muitas vezes entre pessoas da mesma família, a desagregação da família tradicional, entre outros temas polêmicos, causando um profundo mal-estar na platéia. Veremos que temas tais como a dualidade humana, o entrelaçamento entre o amor e a morte, a estética do grotesco e do horrível, entre outros, são comuns aos dois autores, o que nos permite uma aproximação de ambos, embora esses temas tenham sido tratados de forma diversa por cada um deles, já que Baudelaire era poeta e crítico de arte, enquanto Nelson era dramaturgo e jornalista.

Finalmente, tentaremos mostrar como tanto Charles Baudelaire quanto Nelson Rodrigues foram modernos em seu tempo. Para tanto, faremos, num primeiro momento, um breve histórico das palavras “moderno” e “modernidade”, desde Rousseau até o advento de Baudelaire. Partiremos do conceito baudelairiano de modernidade a partir do ensaio *Le peintre de la vie moderne*, no qual Baudelaire rejeita o conceito de Belo como valor único e absoluto. Para o poeta, o Belo possui uma dupla natureza, conseqüência da dupla natureza do homem. E ele define a modernidade através de seus dois pólos: o lado histórico, fugidio e contingente, e o elemento eterno, duradouro, conciliando, assim, modernidade e eternidade. Mostraremos, através das flores do mal rodrigueanas, o quanto Nelson Rodrigues foi moderno em seu tempo e continua sendo atual. Como suas peças ainda são discutidas e encenadas e suas crônicas publicadas.

Assim, veremos como Charles Baudelaire e Nelson Rodrigues, embora pertencentes a épocas e sociedades diferentes, foram capazes de, cada um a sua maneira, extrair flores do mal.

Capítulo 1: CHARLES BAUDELAIRE E NELSON RODRIGUES : ESCRITORES DE SEU TEMPO

“Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude : jouir de la foule est un art ; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage. Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans la foule affairée. Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. »

Charles BAUDELAIRE

« A única coisa que fascina na viagem é a distância. Não são os usos, os costumes, os valores, nem as pontes fluviais, nem os museus, nem as torres. Fosse Capri ali na esquina, ou a basílica de São Pedro na praça Saenz Peña, e nenhum brasileiro sairia de sua rua, de seu bairro, de sua cidade.”

Nelson RODRIGUES

Partiremos do princípio de que o poeta e crítico de arte francês Charles Baudelaire e o dramaturgo, cronista e jornalista Nelson Rodrigues, embora pertencentes a épocas e sociedades diferentes, possuem alguns aspectos em comum que caracterizam suas obras, tais como a transgressão aos valores vigentes, a presença do mal e do mal-estar na literatura, assim como o novo processo de leitura que se instala com a modernidade, seja do ponto de vista do público, seja do artista, leitor de seu texto e da história social. A proposta do presente trabalho é a de mostrar como esses aspectos podem trazer uma contribuição aos estudos literários.

De fato, os dois autores foram testemunhas e escreveram sobre a sociedade em que viveram, o que nos permite a ousadia, apesar das diferenças históricas e geográficas, de tentar estabelecer semelhanças temáticas que propiciem a identificação entre suas obras, que transformaram, cada um a sua maneira, o rebotalho social em obra literária, extraindo flores do mal.

1.1 Baudelaire e seu tempo

Charles Baudelaire viveu em Paris em pleno advento da Revolução Industrial, época em que o progresso era notável, não apenas no que diz respeito às novas tecnologias, como nas ciências em geral. Nessa época, veremos se reanimar o entusiasmo pela razão e pelo espírito científico. Os trabalhos de cientistas como Pasteur e Marie Curie e as grandes teorias como o evolucionismo

e o transformismo revolucionaram o campo das idéias. Portanto, não é surpreendente que a ciência tenha adquirido um imenso prestígio, influenciando a literatura através da filosofia positivista de autores como Augusto Comte e Taine. O cientificismo atribui uma confiança absoluta à ciência, que se acredita capaz de elucidar todas as questões, e a literatura vai sofrer a influência desse espírito científico. Acredita-se que o mundo da ciência é superior ao mundo imaginário. Arte e ciência devem portanto se unir, e até mesmo se confundir. Daí a importância dada à realidade do mundo externo, que deve se transformar em linguagem. A exemplo dos cientistas, os escritores recorrem à observação minuciosa da realidade. Mas isso não é tudo.

O Segundo Império representa uma vitória dos interesses econômicos sobre as utopias políticas que haviam marcado a primeira metade do século mas que ainda encontravam eco. A Revolução Industrial, o crescimento demográfico e a conseqüente transformação urbana de Paris, as grandes lojas de departamentos, todo esse luxo e progresso, não só não beneficiavam a todos da mesma maneira, como suscitavam muitos protestos. Nesse contexto, os escritores se dividem: uns se deixam influenciar pelo espírito científico, outros, dentre os quais Baudelaire, se refugiam na solidão e proclamam seu descontentamento com sua época: é o divórcio entre a arte e o público. O desencanto do escritor com seu tempo fica bem nítido, quando, nessa passagem de seu livro *Mon coeur mis à nu*, ele fala de seu horror ao ler os jornais:

Tout journal, de la première ligne à la dernière, n'est qu'un tissu d'horreur. Guerres, crimes, vols, impudicités, tortures, crimes des princes, crimes des nations, crimes des particuliers, une ivresse d'atrocité universelle.

Et c'est de ce dégoûtant appétitif que l'homme civilisé accompagne son repas de chaque matin. Tout en ce monde sue le crime : le journal, la muraille et le visage de l'homme.

Je ne comprends pas qu'une main pure puisse toucher un journal sans une convulsion de dégoût. (BAUDELAIRE, 1980, p. 424).

Poderíamos então deduzir que a modernidade de Baudelaire é ambígua, pois reage contra os efeitos negativos da modernização social, da Revolução Industrial, definindo-se basicamente como uma negação. Esse aspecto fundamental na obra do poeta mostra o quanto Baudelaire, em seu desejo de mudança e de transformação, tinha plena consciência das contradições implícitas nessa modernidade, já que ela representava, ao lado do luxo, um turbilhão permanente de desintegração e destruição. Tendo vivido numa época de profundas transformações econômicas, políticas e sociais, Baudelaire foi profundamente marcado por elas. Paris estava sendo constantemente remodelada pelo barão Haussmann. No poema *Le Cygne*, o poeta evoca essas transformações que destruíram uma grande parte da cidade antiga:

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) (ibidem,p.63).

Paralelamente, o poeta, ao mesmo tempo em que manifesta sua nostalgia do passado, demonstra uma certa desconfiança em relação à cidade grande, como se pode notar na fragilidade do cisne diante dessa

cidade modernizada, onde nem a água, essencial para a sobrevivência, ele encontra mais:

Un cygne qui s'était évadé de sa cage
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec.
Sur le sol raboteux trainait son blanc plumage.
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
Et disait, le coeur plein de son beau lac natal :
« Eau, quand donc pleuvras-tu ? quand tonneras-tu, foudre ? »
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal.

Muitos outros poemas em *Les Fleurs du mal* têm em comum justamente essa desconfiança, fruto do princípio de destruição que governa as atitudes humanas, como observa Benjamin, no trecho que se segue:

La ville de Paris est entrée dans ce siècle qui est le nôtre sous la forme que Haussmann lui a donnée. Il a réalisé ce bouleversement du paysage urbain avec les moyens les plus modestes qu'on puisse imaginer : des bûches, des pioches, des barres et autres outils de ce genre. Quelle masse de destruction ces modestes instruments n'ont-ils pas déjà provoquée ! Et comme on a crû depuis, avec les grandes villes, les moyens de les raser ! Quelles images du futur évoquent-ils ! (BENJAMIN, 1979, p. 124).

Portanto, para Baudelaire, o progresso trazido pela modernidade é inseparável da miséria e ansiedade, que representam o outro lado da moeda. Em alguns momentos, o progresso representa até mesmo tortura e desespero, como no trecho que se segue:

Je laisse de côté la question de savoir si, délicatisant l'humanité en proportion des jouissances nouvelles qu'il lui apporte, le progrès indéfini ne serait pas sa plus ingénieuse et sa plus cruelle torture ; si, procédant par une opiniâtre négation de lui-même, il ne serait pas un mode de suicide incessamment renouvelé, et si, enfermé dans le cercle du feu de la logique divine, il ne ressemblerait pas au scorpion qui se perce lui-même avec sa terrible queue, cet éternel desideratum qui fait son éternel désespoir. (BAUDELAIRE, 1980, p. 725).

Mas não é apenas em seus ensaios críticos e na coletânea *Les fleurs du mal* que Baudelaire mostra o paradoxo que representa o progresso de sua época. Um dos seus mais belos trabalhos sobre a modernidade foi a coletânea de poemas em prosa que ele planejou publicar com o título de *Spleen de Paris*, e onde a cidade desempenha um papel decisivo em seu drama espiritual. Marshall Berman observa como as transformações de Paris sob a tutela de Haussmann influenciaram o trabalho do poeta:

Seus melhores escritos parisienses pertencem exatamente ao período em que, sob a autoridade de Napoleão III e a direção de Haussmann, a cidade estava sendo remodelada e reconstruída de forma sistemática. Enquanto trabalhava em Paris, a tarefa de modernização da cidade seguia seu curso, lado a lado com ele, sobre sua cabeça e sob seus pés. Ele pôde ver-se não só como espectador, mas como participante e protagonista dessa tarefa em curso; seus escritos parisienses expressam o drama e o trauma aí implicados. Baudelaire mostra algo que nenhum escritor pôde ver com tanta clareza: como a modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma dos cidadãos. (BERMAN, 1986, p. 143).

É importante lembrar que os poemas contidos no *Spleen de Paris* se apresentam não como versos, mas como prosa, e Baudelaire explica que é

através da prosa, pela flexibilidade que ela oferece, que ele pôde melhor traduzir as experiências que observou e viveu na grande cidade moderna:

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle de la prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubressauts de la conscience. (BAUDELAIRE, 1980, p. 161).

Em seus poemas em prosa, Baudelaire dirige, muitas vezes, seu olhar para indivíduos que povoam a cidade grande, em particular, aos esquecidos em nome do progresso: velhos, cegos, prostitutas, enfim, os párias da sociedade como no poema *Le désespoir de la vieille*, que traduz a solidão e o desespero de saber que não se consegue mais agradar a ninguém. Uma solidão ainda mais trágica, por não ter sido desejada, mas imposta pela ação implacável do tempo. Em seu livro *Spleen de Paris*, é pelo mito da grande capital que se expressam o drama e a poesia.

Berman analisa um desses poemas que se intitula *Les yeux des pauvres*, onde os personagens se encontram justamente no terraço de um café localizado na esquina de um novo bulevar. No ambiente deslumbrante que “étincelait” e “où le gaz lui-même déployait toute l'ardeur d'un début », dois apaixonados, sentados e felizes, se contemplavam, olhos nos olhos, quando são surpreendidos por uma família de pobres formada por um “brave homme d'une quarantaine d'années, au visage fatigué, à la barbe grisonnante, tenant d'une main un petit garçon et portant sur l'autre bras un petit être trop faible pour marcher”, que pára bem em frente ao casal e, do lado de fora, observa, fascinada, o brilhante mundo

novo do lado de dentro do café. De acordo com o narrador, “ces trois visages étaient extraordinairement sérieux, et ces six yeux contemplaient fixement le café nouveau avec une admiration égale, mais nuancée diversement par l’âge ». Nenhum dos três diz nada, mas, para o narrador, os olhos do pai parecem dizer : « Que c’est beau ! on dirait que tout l’or du pauvre monde est venu se porter sur ces murs”. Os olhos do menino diziam: “Que c’est beau! Mais c’est une maison où peuvent seuls entrer les gens qui ne sont pas comme nous”. E os olhinhos do bebê «étaient trop fascinés pour exprimer autre chose qu’une joie stupide et profonde ».

Como observa Berman, não havia, na fascinação desses pobres, nenhuma hostilidade, nenhum ressentimento. A visão que eles tinham do abismo que separava esses dois mundos, o de dentro e o de fora, é sofrida mas resignada, não é militante. No entanto, o homem, que inicialmente se sente apenas “attendri par cette famille d’yeux”, começa a se sentir incomodado, “un peu honteux de nos verres et de nos carafes, plus grands que notre soif”. Até que num determinado momento, a mulher retruca: “ces gens-là me sont insupportables avec leurs yeux ouverts comme des portes cochères ! Ne pourriez-vous pas prier le maître du café de les éloigner d’ici ? » Esse comentário foi a razão do desentendimento entre os dois, e o homem triste e enraivecido conclui : « Tant il est difficile de s’entendre, ... et tant la pensée est incommunicable, même entre gens qui s’aiment” (ibidem, p. 186).

Como bem analisa Berman, o que torna esse poema particularmente moderno em meio a tantos outros que também falam de amor e diferenças sociais, é justamente o espaço urbano onde ele acontece: o novo bulevar

parisiense representa “a mais espetacular inovação urbana do século XIX, decisivo ponto de partida para a modernização da cidade tradicional.”

De fato, os bulevares são parte integrante dessa modernização arquitetônica que utiliza o ferro nas estações, e o vidro nas grandes galerias e nas lojas de departamentos, assim como a iluminação a gás, como nos explica Luiz Costa Lima em seu livro “Mímesis e Modernidade”:

O ferro, o vidro, a iluminação a gás, cujo uso se estende desde 1825, conjugam-se na metrópole que se moderniza. Concentram-se, melhor dito, na parte oeste, onde o Boulevard des Italiens é o centro da vida mundana. “As finanças estão no auge”, diz a gravura de Daumier, apresentando a rotunda figura do banqueiro, publicada no *Charivari*, coleção de consulta obrigatória para as décadas de 30 e 40, do ano de 33 (COSTA LIMA, 1980, p. 109)

Com efeito, as transformações operadas em Paris através dos bulevares permitiram não apenas um melhor fluxo do tráfego, como eliminaram as habitações miseráveis e destruíram uma grande parte da cidade antiga. Tinham , também, um objetivo político bem definido: num século marcado por revoluções, os bulevares, que convergem sempre para o mesmo ponto, representavam uma maneira bem eficaz para as tropas reprimirem barricadas, o que no Paris antigo, cheio de ruelas tortuosas, era muito mais difícil. É o que nos mostra o texto a seguir:

(...) A massa é progressivamente desalojada e expulsa do centro, enquanto as avenidas, partindo de *Étoile*, substituem as ruas, estreitas para o tráfego, além de perigosas, pelo estímulo às barricadas. É nesta parte nobre que vive e passeia o banqueiro, o dândi, com quem Baudelaire tentara sem êxito se identificar, as mulheres de luxo; é aí que se realizam as Exposições universais da indústria e do comércio (o Palácio da Indústria, nos Campos Elíseos, é construído em 1855) e onde, no *Champs-de-Mars*, se realizam os desfiles militares e as corridas de cavalo. (ibidem, p. 109).

Os bulevares se tornaram, também, um centro de negócios prósperos, de lojas de todos os tipos e de restaurantes com terraços e cafés em cada esquina. Enfim, passaram a ser vistos, no mundo inteiro, como símbolos da vida parisiense. Representavam, também, um espaço privado em público, onde casais, como esse do poema em prosa, podiam dedicar-se à própria intimidade, sem que estivessem fisicamente sozinhos, podendo, assim, serem vistos, admirados e invejados pelos que estavam de fora, numa espécie de “exibicionismo amoroso”. Uma cena em que o advento da eletricidade e do neon só fazem aumentar a intensidade. Como observa Berman, a alegria privada dos amantes “brota diretamente do espaço público urbano.”

Entretanto, uma frase do poema é particularmente significativa: a que se refere ao bulevar ainda atulhado de detritos. Ou seja, ao lado do brilho trazido pelo progresso e a modernidade, existem também os detritos. É por trás desses detritos que surge a família em farrapos se colocando no centro da cena. O grande problema, como explica o autor, não é o fato de se tratar de uma família pobre, pedinte, maltrapilha e faminta, “o problema é que eles simplesmente não

irão embora. Eles também querem um lugar ao sol.” (BERMAN, 2001, p.p.147/148).

De fato, desde a Restauração, a França já se encontrava em processo de industrialização, e contava com uma grande massa de trabalhadores em condições miseráveis de vida. Paris era palco constante de revoltas e protestos sociais, que culminam com a Comuna de 1870. Nesse contexto de conflitos sociais o poder da burguesia não para de crescer, como nos lembra Luiz Costa Lima:

Ao longo da primeira metade do século, Paris se torna o centro, em processo de industrialização, de um império colonial. Para ela afluem os contingentes da massa de trabalho, capazes de sustentar as lutas de classes do período, prolongadas na Comuna de 1870, e de suscitar o pensamento socialista utópico, mas não suficiente para quebrar o comando da burguesia. Através da concentração industrial e das vantagens oferecidas pelo capital aos jovens de ambição mas sem dinheiro – lembremo-nos dos *Rubempré* e dos *Sorel* – formigam as contradições sociais. As ruas deixam de ser estreitas para que por elas se estreitem as diferenças entre as classes. O plano urbanístico de *Hausmann* alarga o espaço para que nele se estampe a diferença de tempos de seus habitantes. Pelas avenidas e pelos *boulevards*, o passante já não é um transeunte: é a parcela anônima, quase sempre indistinta da multidão (LIMA, 1980, p. 111)

Ao mesmo tempo, nos ricos bulevares de Hausmann, a felicidade pessoal aparece como um privilégio do qual nem todas as classes podem usufruir, mostrando, mais uma vez, o paradoxo que representou a modernização de Paris.

Porém, cabe lembrar que a presença dos proletários e marginais da sociedade em seus poemas não significava engajamento político. É bem verdade que Baudelaire teve alguma participação na revolução de 1848, mas logo

se decepcionou com a política, principalmente a partir de Napoleão III. Não era sociólogo, nem pretendia sê-lo. Assim, enquanto que para Marx e Engels, seus contemporâneos, a massa representava uma realidade externa, para o poeta era uma realidade interna. Ele não tinha a preocupação nem de descrevê-la, nem de estudá-la, mas sim de senti-la, de incorporar sua imagem à sua lembrança. Apesar de se inspirar na grande massa, Baudelaire não se confundia com ela, ao contrário, julgava-se acima dela. Ele era o *dandy* que a observava de longe, mas sem se misturar. O dandysmo era uma das características que ele apreciava em Constantin Guys e que considerava indispensável num artista. Ele o classificava como “*le besoin de se faire une originalité*”, “*une espèce de culte de soi-même*», afinal, « *un dandy ne peut jamais être un homme vulgaire* ». (BAUDELAIRE, 1980, p. 807).

Assim, Baudelaire torna-se o pintor da grande cidade moderna, onde o artifício triunfa. Ele é o autor da vida parisiense. Paris sempre inspirou romancistas e poetas, mas o verdadeiro poeta parisiense é ele, que descobre nos espetáculos insólitos ou patéticos da rua a fonte de uma nova poesia.

Assim, é nessa cidade, onde a riqueza contrastava com a miséria, com seu asfalto, luz artificial, pecados e solidão que Baudelaire encontrava a matéria prima para a arte. É na rua que o poeta se sentia em casa, tanto quanto o burguês entre quatro paredes. Ele era o *flâneur*, o homem urbano, inquieto e solitário num mundo de artifícios. Aliás, um dos grandes méritos do poeta foi o de ter sido um dos primeiros a evocar esse sentimento paradoxal da solidão no meio da multidão. É em Paris que ele descobre *l’horreur de la face humaine*, que ao mesmo tempo fascina e causa horror.

É nessa multidão que povoa as grandes cidades que Baudelaire faz poesia em sua forma mais moderna. Benjamin nos lembra que, para se viver a modernidade, é preciso uma natureza heróica. Para o poeta, o verdadeiro herói é representado pelo habitante das grandes capitais, em particular o proletariado, muito bem reproduzido por Benjamin nesse trecho:

Cette multitude malade, respirant la poussière des ateliers, avalant du coton, s'imprégnant de céruse, de mercure et de tous les poisons nécessaires à la création des chefs- d'oeuvres, dormant dans la vermine ou au fond des quartiers où les vertus les plus humbles et les plus grandes nichent à côté des vices les plus endurcis et des vomissements du baigneur ;... (Benjamin, 1979, p. 108).

Assim, tanto a teoria estética de Baudelaire quanto sua prática poética estão intimamente ligadas à vida moderna, mais exatamente, à época industrial. Por isso, Baudelaire vai rejeitar o esforço romântico em conciliar arte e vida, pois, segundo ele, a arte, ao invés de retratar a realidade, deve representar uma espécie de revanche contra uma realidade sórdida e cruel. Isso representava uma forma nova de fazer poesia. Assim como na economia, o artista deve, segundo o poeta, ser movido pela mesma força criadora que o leva a transcender o estado natural das coisas, para alcançar, através do trabalho, um mundo em que ele próprio seja o criador. Desse modo, a poesia deixa de ser simplesmente o fruto de uma inspiração para se tornar o resultado de um trabalho, de um esforço físico. Paralelamente, a função do poeta também se transforma, e ele deixa de ser apenas um inspirado, passando a ser alguém que trabalha e produz, descendo das “alturas” em que se encontrava o poeta romântico e colocando-se ao mesmo nível de seu leitor, aproximando-se mais deste. A primeira estrofe do

poema *Soleil* nos mostra o poeta em pleno exercício de seu ofício, lutando com suas armas, como o esgrimista com a espada:

Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés,
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime.
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

(BAUDELAIRE, p. 61).

E nessa luta, Baudelaire vai até as últimas conseqüências, para obter o efeito desejado pois, para ele, uma obra de arte nunca é totalmente espontânea, o senso crítico deve guiar a imaginação. De acordo com esta perspectiva, o gosto pela fantasia e pelo mórbido pode vir acompanhado da técnica, para se obter o efeito desejado, como no poema *La Charogne*, onde descreve, poeticamente, uma carniça, assinalando o lado cruel, inseparável e inevitável da vida. Dessa forma, a cidade, o povo, o cotidiano que formam a matéria prima de *Les Fleurs du mal* e do *Spleen de Paris*, tornam-se poéticos, não por si mesmos, mas pela imaginação criadora aliada à técnica do poeta.

Essa concepção de que a poesia é um trabalho e o poeta um trabalhador é muito nova na época de Baudelaire. A sociedade, como já vimos, estava voltada para o desenvolvimento tecnológico e a ciência, que traziam progresso e riqueza. O artista, em particular o poeta, era marginalizado, pois não produzia riqueza e portanto não tinha importância social. Num de seus brilhantes ensaios, intitulado *Aux bourgeois*, do qual reproduzo aqui alguns trechos, Baudelaire, que tinha

plena consciência da importância da burguesia, tenta vender aos burgueses de sua época a ideia de que o poeta também trabalha, e de que a arte também pode ser consumida, e o espírito tem necessidade de arte:

« Vous êtes la majorité, - nombre et intelligence: - donc vous êtes la force, - qui est la justice. »

« Les uns savants, les autres propriétaires ; - un jour radieux viendra où les savants seront propriétaires, et les propriétaires savants. Alors votre puissance sera complète, et nul ne protestera contre elle. »

« En attendant cette harmonie suprême, il est juste que ceux qui ne sont que propriétaires aspirent à devenir savants ; car la science est une jouissance non moins grande que la propriété. »

« Vous possédez le gouvernement de la cité, et cela est juste, car vous êtes la force. Mais il faut que vous soyez aptes à sentir la beauté : car comme aucun d'entre vous ne peut aujourd'hui se passer de puissance, nul n'a le droit de se passer de poésie. »

« Vous pouvez vivre trois jours sans pain ; - sans poésie, jamais ; et ceux d'entre vous qui disent le contraire se trompent... »

« Jouir est une science, et l'exercice des cinq sens veut une initiation particulière, qui ne se fait que par la bonne volonté et le besoin. »

« Or vous avez besoin d'art. »

« C'est donc à vous, bourgeois, que ce livre est naturellement dédié ; car tout livre qui ne s'adresse pas à la majorité, - nombre et intelligence, - est un sot livre. » (BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, 1980, p.638).

Nesse trecho, onde a ironia se faz presente nas entrelinhas, Baudelaire começa, muito ironicamente, cumprimentando os burgueses, o que mostra uma evolução em relação à maneira romântica de encarar a burguesia, como nos faz saber Dolf Oehler no seguinte trecho de seu livro intitulado "Quadros Parisienses":

“Com suas indicações acuradas sobre a posição do artista no mercado, e particularmente sobre a relação entre público artista e público burguês, o Baudelaire de 1845-7 procura retirar a venda dos olhos da boêmia. Não nega o embotamento e a insensibilidade artística do burguês, mas adverte contra a arrogante melancolia romântica. Para ele, não há motivo para desesperar do mundo burguês – pelo contrário. Na mediocridade do público reside a oportunidade do *artiste*, a oportunidade de uma sobrevivência parasitária da arte autêntica no mundo invertido da burguesia.” (OEHLER, Dolf, Quadros Parisienses, 1997, pp. 50-51)

No segundo parágrafo, Baudelaire faz uma distinção entre *savants* e *propriétaires*, muito comum na época do socialismo designado como utópico, que marcou a primeira metade do século. Oehler vê nesse trecho mais uma crítica velada ao sistema político e social da época:

“(…) Sansimonistas e fourieristas enxergavam três forças básicas atuando na sociedade: *Force (ordre matériel)*, *Intelligence (ordre intellectuel)* e *Amour (ordre moral)*. A estas forças correspondem três profissões principais, *l'industriel (le propriétaire)*, *le savant* e *l'artiste*. Se a *Dédicace* baseia sua argumentação nessa estrutura e dá a impressão de apostar numa síntese dessas forças, a ser realizada no âmbito do sistema social existente, ela o faz com o fim de esboçar uma crítica a tal sistema social, valendo-se para isso do potencial satírico fornecido pelas análises fourieristas da *ordre civilisé* – seu termo para designar o capitalismo liberal –, crítica essa que simultaneamente revela o caráter ilusório das utopias sociais dos primeiros socialistas e sua proximidade às visões burguesas do futuro. A própria contraposição irônica entre ‘letrados’ (ou eruditos) e ‘proprietários’ revela essa intenção. Ela cinde a unidade entre *force* e *intelligence* da primeira fase, joga seus representantes tendenciosamente uns contra os outros e toca pela primeira vez na questão da legitimação do domínio da burguesia, bem como no problema real e presente de seu monopólio da força política e econômica. A burguesia, que se vangloria de corporificar a unidade entre cultura e propriedade, seria composta, de um lado, por proprietários ignorantões e, de outro, por pobres-diabos

ilustrados. Enquanto a frase introdutória proíbe a si mesma, com gestos largos, qualquer protesto contra sua supremacia – chegando mesmo a lisonjeá-la – a segunda confere indiretamente legitimidade ao protesto. A situação anistórica com que sonha a burguesia, o *jour radieux*, em que não será importunada por mais ninguém, raiará quando tal unificação se realizar em todo burguês. Ora, a dissociação entre *propriétaires* e *savants* insinua exatamente o contrário: interesses opostos e talvez a inconciliabilidade de ambos os grupos (lembremo-nos de que entre as sumidades cresce o ressentimento contra a alta burguesia por causa do censo, que as mantém na minoridade política). Sobretudo, porém, ela dá a entender que o Quarto Estado não tem mais nada a esperar do triunfo da burguesia: esta repartirá entre si os bens materiais e intelectuais de que puder apoderar-se, sem gastar um minuto sequer a pensar nas necessidades da classe produtora. É esse antagonismo que toma discretamente o lugar daquele outro, entre proprietários e intelectuais, e põe em relevo de modo extremamente claro a utopia comunista em sua versão burguesa – *sit vènia verbo* - : repartição equânime da propriedade entre os proprietários.” (ibidem, pp. 63-64).

O terceiro parágrafo revela o verdadeiro alvo desse discurso: a burguesia dos proprietários. Nesse trecho *savants* e *artistes*, ou seja, ciência e arte se aproximam e se opõem aos proprietários. Para depreciar o fato de se ser apenas proprietário sem a *jouissance* da ciência, Baudelaire utiliza o *ne...que*. Segundo Oehler:

“O artifício consiste em salientar o aspecto hedonista do conhecimento, que equivalerá posteriormente à identificação entre prazer artístico e ciência.” (ibidem, p.65)

Em seguida, Baudelaire coloca no mesmo plano inteligência, força e justiça, como se atribuísse o mesmo valor às três palavras. Mas trata-se aí de um estratagema usado pelo poeta, como nos mostra Oehler:

“O discurso estabelece a proximidade entre autor e público, buscada desde o início por Baudelaire; além disso, dá a entender que o orador não se considera burguês, o que torna o cumprimento ainda mais simpático. As partículas lógicas, com ajuda das quais ele deixa que a adulação seja depreendida a partir do conceito antes neutro de maioria, sugerem que o louvor é legítimo porque lógico, e fazem isso de forma tão inequívoca que pelo menos aquele que não é diretamente interessado, o não-burguês, cujo entendimento não foi neutralizado pelo louvor, é impelido a reexaminar as rápidas equiparações, investigando a frase de trás para frente: *justice* é idêntica a *force*? A maioria numérica implica também a da inteligência? E por fim: os burgueses são mesmo a maioria? E se forem, onde? Que tipo de conceitos são estes, *bourgeois*, *majorité*, *nombre*, *intelligence*, *force* e *justice*? A flagrante *captatio benevolentiae* quer tanto apaziguar uns quanto aguçar os ouvidos de outros.” (ibidem, p. 62).

No parágrafo seguinte, podemos observar outra relação no mínimo surpreendente entre saber, propriedade e poder, que num primeiro momento nos leva a pensar que essas três palavras têm a mesma importância. Mas como bem analisa Oehler, trata-se de mais uma tática para seduzir o burguês:

“...*Dédicace* não deseja contestar o empobrecimento psíquico da burguesia no capitalismo. Ela revela, na medida em que lhe recomenda a poesia, uma classe dominante que passaria muito bem sem *poésie* – e por mais de três dias. Mais adiante desvenda-se a maneira como ela apregoa tais coisas: a poesia, a ciência e o sentimento como tais não seduzem os burgueses, mas sim apenas o conhecimento como propriedade, a poesia como poder e o sentimento como prazer – como objetos de seu impulso consumista infinito e indiferenciado.” (ibidem, pp.65-66).

Cabe lembrar que nesse ensaio – *Dédicace* – Baudelaire, que teve uma discreta participação na Revolução de 1848, tem um tom bem diferente do que terá mais tarde o poeta, que se distanciou da política e que não estava nem um pouco interessado em agradar à burguesia. Principalmente a partir de Napoleão

III, podemos dizer que Baudelaire se engajou mais na arte do que na política. Como já foi visto anteriormente, apesar de se inspirar na grande massa, não se confundia com ela, ao contrário, se julgava acima dela. Era o *dandy* que a observava de longe sem no entanto se misturar.

A cidade é, igualmente, o local onde triunfam o artifício e a arte que, de acordo com o poeta, não deve copiar a natureza, e sim transcendê-la, criando um universo mais belo que o do mundo real. No ensaio *Le peintre de la vie moderne*, ele cumprimenta a mulher por parecer um ídolo mágico e sobrenatural:

“La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle ; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme ; idole, elle doit de dorer pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature pour mieux subjuguier et frapper les esprits ». (ibidem, p. 811).

Constatamos, então, que, para Baudelaire, a beleza deve ser sobretudo moderna, ou seja, sensível à moda. Seguindo o exemplo de Monsieur Guy, designado por ele como o pintor da vida moderna, Baudelaire acha necessário destacar, de cada época o que ela tem de característico, ao mesmo tempo em que mostra a importância do processo histórico na estética, como nos revela o trecho que se segue:

“...c'est à la peinture des mœurs du présent que je veux m'attacher aujourd'hui. Le passé est intéressant non seulement par la beauté qu'ont su en extraire les artistes pour qui il était le présent, mais aussi comme passé, pour sa valeur historique. Il en est de même du présent. Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent. » (ibidem, p.790).

Baudelaire se posiciona, igualmente, contra o conceito de Belo como valor único e absoluto. O Belo será, a partir dele, algo de mutável, contingente, embora também durável e perene:

“C’est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu ; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d’une composition double, bien que l’impression qu’il produit soit une ; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l’unité de l’impression n’infirmes en rien la nécessité de la variété dans sa composition. Le beau est fait d’un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d’un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l’on veut, tour à tour ou tout ensemble, l’époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l’enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu’on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne ces deux éléments. ... La dualité de l’art est une conséquence fatale de la dualité de l’homme... » (ibidem, p. 797).

Fica, assim, definida a dupla natureza do belo como uma consequência da dupla natureza do homem. A partir daí, Baudelaire vai definir a modernidade:

“La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien. » (ibidem, p. 797).

Portanto, modernidade é, a partir de Baudelaire, um termo que deve servir para designar a dupla natureza do belo. Deve-se extrair a beleza de cada época, mas sem que isso represente uma negação do passado, fato que pode ser observado não apenas pela forma clássica de alguns de seus poemas como também pela presença da Paris antiga em sua obra. Podemos dizer que, em sua

tentativa de estabelecer uma teoria da modernidade, Baudelaire conseguiu conciliar modernidade e eternidade, numa estética que se mantém atual até os dias de hoje

Os temas ligados à cidade grande, assim como a relação do artista com ela, nos remetem ao escritor brasileiro Nelson Rodrigues, que terá alguns aspectos de sua obra analisados a seguir.

1.2 O Rio de Janeiro de Nelson Rodrigues

O dramaturgo e jornalista Nelson Rodrigues tem uma carreira teatral bastante conhecida. Suas peças eram consideradas “muito fortes” para a época em que foram escritas. No entanto, sua carreira não se limitou ao teatro. Nelson também deixou uma marca inconfundível no jornalismo brasileiro, através das crônicas que manteve durante toda a vida em jornais e revistas. Através de peças e crônicas, Nelson passa, simultaneamente, de gênio revolucionário a autor tarado e maldito, para se tornar, em seguida, o escritor que descreve com realismo a vida nos subúrbios cariocas e, finalmente, o cronista reacionário e anticomunista e o jornalista esportivo.

Para podermos entender como Nelson Rodrigues foi considerado um gênio revolucionário, é importante conhecermos a realidade teatral brasileira no início da década de 40. Nessa época, o que predominava na cena era o melodrama ou o teatro para fazer rir representado pelas chanchadas, cujo objetivo principal era o de produzir diversão. Os que queriam fazer dramaturgia séria buscavam os textos clássicos europeus e não autores nacionais, e o próprio público tinha do teatro uma visão quase sagrada, que não combinava com o tom de boa parte das peças de Nelson Rodrigues, como nos revela Adriana Facina em seu livro “Santos e Canalhas”:

“Esse ‘teatro sério’ era voltado especialmente para um segmento do público teatral mais elitizado, cujo referencial cultural era a Europa. Esse público acompanhava as encenações das companhias teatrais estrangeiras que se apresentavam no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, assim como as temporadas de ópera. Em parte, essa elite intelectualizada era formada nos quadros da Faculdade Nacional de Filosofia e buscava, no teatro, mais do que diversão, a formação de um padrão específico de gosto bastante aristocratizado e ligado ao conhecimento dos clássicos. É preciso notar ainda que tal padrão de gosto se relacionava a uma visão de arte como uma atividade elevada, quase sagrada, e que, provavelmente, consideraria grosseira e de mau gosto a encenação de boa parte das peças de Nelson Rodrigues.” (FACINA, Adriana, 2004, p. 35).

Foi durante o Estado Novo que as políticas oficiais começaram a financiar as companhias teatrais voltadas para o “teatro sério” e estimularam a encenação de peças de autores teatrais nessa linha. Sábato Magaldi nos lembra que, nessa época, A Semana de Arte Moderna já tinha deixado sua marca na poesia, no romance, na pintura e na escultura, mas ainda não tinha chegado ao palco. É com “Vestido de Noiva”, sua segunda peça, que Nelson conheceu o sucesso e a consagração.

Vestido de Noiva é considerada como um verdadeiro marco na moderna dramaturgia brasileira. Ela introduz toda uma série de inovações formais. Trata-se de uma tragédia sobre a memória de Alaíde, uma jovem recém casada, vítima de um acidente de carro. Ela é operada com urgência e ali, inconsciente, começa a reviver as lembranças de seu passado e os fantasmas de sua imaginação. A cena é dividida em três planos, cada um caracterizando o espaço no qual se desenvolve a ação: o plano da realidade, o da alucinação e o da memória. A ação dramática é o resultado do entrelaçamento desses três planos através do

qual o autor nos mostra a fragmentação da alma de Alaíde e a procura de sua própria identidade. Prisioneira de um casamento de aparências e das convenções sociais de uma família burguesa, Alaíde se sente atraída pelo personagem de Madame Clessi, uma cortesã, que simboliza uma vida mais livre. Madame Clessi é o fio condutor através do qual Alaíde faz sua viagem ao passado em busca da verdadeira identidade. Suas alucinações e fantasias lhe permitem escapar à realidade medíocre de uma vida sem perspectiva.

Para contar a história de Alaíde, Nelson Rodrigues utiliza um procedimento até então pouco empregado na dramaturgia brasileira: o *flashback*. *Vestido de Noiva* foi escrita em três atos, sem uma passagem de tempo definida. Não há cronologia linear. O tempo da história está diluído no tempo do espetáculo. A história de Alaíde à procura de sua identidade fez com que *Vestido de Noiva* fosse comparada à peça de Pirandello *Seis personagens à procura de um autor*. Não é em vão que Sábato Magaldi coloca Nelson Rodrigues no mesmo patamar de outros grandes nomes da vanguarda da época:

“(…) Esta é uma leitura, entre muitas possíveis, da dramaturgia de Nelson Rodrigues, arregimentando os argumentos tendentes a sublinhar seu pioneirismo no teatro brasileiro. De 1942, quando lançou a *Mulher Sem Pecado* (contava 30 anos, pois nasceu a 23 de agosto de 1912), até hoje, o autor conheceu a mais contraditória fortuna crítica. O êxito surpreendente de *Vestido de Noiva* (1943) ensejou que avaliassem sua contribuição ao palco equivalente à de Villa-Lobos à música, à de Niemeyer à arquitetura, à de Portinari à pintura e à de Carlos Drummond de Andrade à poesia. Passou em julgado a posição de Nelson como criador da dramaturgia brasileira moderna.” (MAGALDI, Sábato, 1987, p.4)

No entanto, o sucesso fulminante de *Vestido de Noiva* não se repetiria nas peças seguintes. *Álbum de Família*, escrita em 1945, foi censurada em 1946. Muitos daqueles que haviam aclamado e consagrado Nelson Rodrigues, o condenaram a partir de *Album de Família*, considerada esteticamente fraca e moralmente condenável, e o dramaturgo passa a ser então sinônimo de autor obscuro e tarado; é o divórcio entre o autor e o público. Os amigos lhe deram o apelido de *flor de obsessão* por causa das idéias fixas que lhe povoavam o espírito. Com *Álbum de Família*, Nelson começa o ciclo de peças míticas e entra na fase do que ele mesmo classificou como *Teatro Desagradável*:

“Com *Vestido de Noiva*, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o, e para sempre. Não há nessa observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há, simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de *Álbum de família* – drama que se seguiu a *Vestido de Noiva* – enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim – *desagradável*. Numa palavra, estou fazendo um *teatro desagradável, peças desagradáveis*. No gênero destas, incluí desde logo, *Álbum de família, Anjo negro* e a recente *Senhora dos afogados*. E por que *peças desagradáveis*? Segundo já disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes por si sós de produzir o tifo e a malária na platéia (Rodrigues, Nelson, 2004, p. 275).

O questionamento quanto à moral e à estética de Nelson Rodrigues, consideradas muito chocantes para a época, coloca em dúvida o caráter trágico de sua obra, caracteriza também a fase das chamadas *tragédias cariocas*, assim classificadas por Sábato Magaldi e que representam um conjunto de peças escritas na década de 1950 a 1970, e contribui para reforçar a imagem de autor tarado e obscuro, de valor artístico duvidoso.

Porém, a carreira de Nelson Rodrigues não se limitou ao teatro. Ele também deixou sua marca no jornalismo brasileiro através das crônicas que manteve durante toda a sua vida em jornais e revistas.

Nas crônicas intituladas “A vida como ela é”, publicadas diariamente no jornal “Última Hora”, que também podem ser consideradas como tragédias quotidianas dos subúrbios cariocas, Nelson retrata o cotidiano da cidade grande, em particular da pequena burguesia, com seus dramas humanos, vivendo numa sociedade em decomposição. Nelson vive através dessas crônicas uma transformação da sua temática, passando dos temas exclusivamente de exploração do inconsciente, que haviam marcado suas peças, para se fixar em temas que retratam o cotidiano. Não é à toa que essas crônicas são conhecidas também como “tragédias cariocas”, mais identificadas com o meio e o momento. O cenário é o Rio de Janeiro na década de 50, em que estão presentes fundamentalmente a Zona Sul, onde acontecem as transgressões, o Centro, local de trabalho, e o subúrbio, que representa a moradia. Uma cidade em que belas mulheres flertavam nos ônibus e nos bondes, em que poucos tinham carro, em que era comum várias gerações viverem sob o mesmo teto, maridos e mulheres, primas e cunhadas, “numa latente volúpia incestuosa”, como diz Sábato Magaldi. Uma cidade onde não havia os motéis de hoje em dia, onde os encontros aconteciam em apartamentos (as conhecidas *garçonnières*) emprestados por amigos e onde o pecado tornava-se uma obsessão. É nesse contexto que Nelson capta as frustrações e traições que se transformam em molas propulsoras do comportamento obsessivo.

Nessas crônicas Nelson retoma alguns dos temas já abordados em suas peças, tais como “A Falecida”, “Boca de Ouro”, “Beijo no Asfalto”, “Bonitinha mas ordinária”, entre outras. Seus personagens são tipos comuns da sociedade da época: pequenos funcionários, cartomantes, torcedores fanáticos, jornalistas, médicos assassinos, maridos traídos, políticos, grã-finhas, bicheiros, para citar alguns. Porém suas crônicas não se resumem apenas a quadros de costumes, elas tratam principalmente do amor e da morte, temas abordados incessantemente em sua obras teatrais. Através de uma escrita que oscila entre o trágico e o cômico, as instituições da sociedade, tais como a família e o casamento são colocadas em questão. Nelson dirige sua atenção, principalmente, para o espaço familiar, lugar onde as paixões e os desencontros se manifestam, transformando a família em personagem coletivo central em sua obra. Na verdade, as obsessões de seus personagens são suas próprias obsessões, tantas vezes declaradas em entrevistas e depoimentos. Os personagens e temas de algumas de suas peças definidas como “tragédias cariocas”, já estão presentes em “A vida como ela é”. Assim como aconteceu com Baudelaire em sua época, seus personagens descem do Olimpo e se aproximam mais do cotidiano e do leitor, como nos revela Hélio Pellegrino, no texto que se segue:

“Há na obra de Nelson Rodrigues, duas faces distintas, embora complementares. Em primeiro lugar, existe a face mítica, em que o autor trabalha predominantemente com realidades arquetípicas, sem qualquer compromisso substancial com o mundo objetivo. Já na segunda fase, balzaquiana, por assim dizer, Nelson Rodrigues faz com que seus personagens desçam do Olimpo e se plantem no chão do mundo, no chão do subúrbio carioca, de onde passam a brotar com um vigor e uma autenticidade admiráveis. Esta transição se processa, no entanto, sem

prejuízo dos aspectos míticos da obra, que continuam encravados no coração do teatro de Nelson Rodrigues e lhe conferem a sua grandeza poética e a sua universalidade. (PELLEGRINO, Hélio, In *Nelson Rodrigues. Teatro Completo. Tragédias cariocas*, p. 285).

Podemos, também, considerar as crônicas que compõem a coluna como uma única e mesma história, contada de modo diferente, mas partindo sempre dos mesmos temas.

Assim, como Baudelaire, Nelson Rodrigues também foi um pintor da sociedade de sua época. *A vida como ela é* fez de Nelson Rodrigues um autor muito popular e o mais carioca dos autores (ele era pernambucano). Em seu livro de memórias, Samuel Wainer conta como conseguiu que Nelson, que na época era redator de esportes, escrevesse crônicas policiais, ao mesmo tempo em que demonstra sua grande admiração pelo jornalista:

“Num domingo, recebi a notícia de que um casal que viajava em lua-de-mel morrera na queda de um avião. Achei que aquela história poderia render uma excelente reportagem. Chamei Nelson Rodrigues, meu redator de esportes, e perguntei-lhe se aceitava escrever uma coluna diária baseada em fatos policiais. Nelson recusou. Resolvi enganá-lo, e contei que André Gide já fizera isso na imprensa francesa. Defendi também a tese de que, no fundo, *Crime e castigo*, de Dostoievski, era uma grande reportagem policial. Eu apenas queria que ele desse um tratamento mais colorido, menos burocrático, a um certo tipo de notícia. Nelson afinal cedeu. Sentou-se à máquina e, pouco depois, entregou-me o texto sobre o casal que morrera no desastre de avião. Era uma obra-prima, mas notei que alguns detalhes – nomes, situações – haviam sido modificados. Chamei Nelson e pedi-lhe que fizesse as correções.

- Não, a realidade não é essa – respondeu-me. – *A vida como ela é* é outra coisa.

Eu me rendi ao argumento e imediatamente mudei o título da seção. Deveria chamar-se *Atire a primeira pedra*, mas ficou com o título de *A*

vida como ela é, que considero um dos melhores momentos do jornalismo brasileiro.” (WAINER, 2005, p. 192).

Assim, muitos temas presentes nas crônicas foram tirados dos *faits-divers* do noticiário policial da época, pois Nelson considerava que as histórias que povoam a crônica policial possuem uma grande carga de fatalidade. De fato, podemos observar que Nelson capta clichês de uma tragédia clássica, tais como fatalidade, maldição e vingança para escrever suas crônicas.

Tal qual Baudelaire, Nelson Rodrigues reagia muitas vezes contra a modernização de seu tempo. Um aspecto importante a ser considerado a esse respeito, é o fato de que, nas décadas de 50 e 60, a maioria das produções culturais se fazia através de “movimentos”, como a bossa nova, a UNE, o teatro de Arena e, bem mais tarde, o tropicalismo. Muitos desses movimentos eram baseados numa ideologia de transformação do mundo, inspirada, principalmente, pelo historicismo marxista. Era uma época em que cultura e política se misturavam, ao passo que Nelson criticava muitas vezes a mensagem política no teatro, seja diretamente, ou através de seus personagens. Foi a partir de sua polêmica com a classe teatral que Nelson Rodrigues passou a ser taxado de reacionário. Nessa luta os veículos de comunicação de massa eram transformados em verdadeiras trincheiras. O ponto alto dessa disputa foi a polêmica com Oduvaldo Vianna Filho. Vianinha fazia parte de uma nova geração de autores teatrais de esquerda e acabara de montar uma peça sobre Cuba em parceria com Armando Costa e Antônio Carlos Fontoura, intitulada “Pátria o muerte”, na qual fazia alusão, de forma irônica, à invasão da baía dos Porcos pelos exilados cubanos de Miami. Nessa época, Nelson escrevia artigos para o

semanário “Brasil em marcha” nos quais mostrava uma posição política nitidamente conservadora. Num artigo intitulado “A cambaxirra da revolução”, Nelson parte para o ataque, criticando o título da peça em espanhol e ridicularizando a ingenuidade de Vianinha, argumentando que, ao invés de se engajar em favor de Cuba, deveria se engajar pelo Brasil:

“A revolução tem de tudo: sujeitos bestiais que saem por aí bebendo sangue, chupando carótidas, decapitando marias antonietas. Mas há também o que eu chamaria os colibris, as cambaxirras. O Vianinha é justamente a ‘cambaxirra da revolução’. Tão terno e tão passarinho que não daria um tiro nem de espingarda de rolha. Quando o vejo, a minha vontade é oferecer-lhe alpiste na mão.” (in CASTRO, op. cit.,1992, p. 319).

A essa provocação de Nelson, Vianinha responde com artigo cujo título era “Aves, galinhas e conselhos(cartas a um avicultor)”, numa alusão ao fato de ter sido chamado por Nelson de cambaxirra, colibri e marxista de galinheiro. Vianinha reconhece em Nelson um artista, mas destaca o reacionarismo de sua concepção humana:

“Acho você sincero como escritor, nunca pondo no papel aquilo que a pressão social exige, escrevendo o que passa na sua cabeça. Você é o que escreve e, talvez por isso, seja bom artista. Nelson, só D. Jaime Câmara pode negar em você o artista. Daí, é claro, sua mui justa indignação quando pichado de reacionário. Reaça, para você, que sabe que é reaça, gaba-se disso, tem ânsia de vômito quando vê operário, acende vela para Rockefeller, não assiste a suas peças, não entende de candomblé, nunca ouviu falar no Garrincha, usa batina dentro de casa. No seu modesto entender, reacionário é gágá. Gágá é gágá, Nelson. Reacionário é um sujeito ativo, atuante, inteligente, empenhado, engajado que, como você, luta para que suas idéias existam. Mas você é reacionário, Nelson.

Não pode entender isso quando se solidariza, nas suas peças, com os Boca de Ouro, com os humilhados e ofendidos.

Mas você é reacionário, Nelson.

Sua solidariedade afirma o que eles têm de pior para deixarem de ser humilhados e oprimidos.

(...) Suas peças exaltam o indivíduo que abdicou de sua máxima aspiração de dominar o real e resolveu passar o resto da vida se desencontrando, fulgurante, urrando e batendo no peito como um animal, feliz por não ter de pensar. Exaltação da marginalidade. Exaltação e loas ao homem que escolheu deixar de ser homem.” (in Facina, Adriana, op. cit. p. 79).

Nelson, que adorava uma polêmica, não poderia deixar de responder, eis o que publicou como resposta:

“Para um velho como eu (sou realmente uma múmia), é uma delícia discutir com as Novas Gerações. Todavia, há no meu debate com o Vianinha um defeito técnico. Pergunto: - como polemizar com um sujeito que eu trato pelo diminutivo? Sim, como xingar um sujeito que eu próprio chamo, risonhamente, de Vianinha? Mas, se eu tenho os meus escrúpulos sentimentais, o meu jovem inimigo não faz o mesmo. Pelo contrário: - com o furor de um falso Tartarin, ele investe contra mim, contra a minha obra e não deixa pedra sobre pedra. E, agora mesmo, ao redigir estas linhas, tenho que espanar a poeira do meu próprio desabamento.

Mas vejam vocês: - ao ler a resposta percebi, subitamente, tudo. Perpetrei, na mais abjeta boa fé, uma gafe hedionda. Sim, ao negar a bestialidade, a ferocidade do teatrólogo, eu o comprometi! Amigos, eu ignorava, sob a minha palavra de honra, ignorava que, todas as tardes, o Vianinha vai para a porta da UNE. E lá, em exposição, faz um sucesso imenso. Posa de sanguinário. Mas, para sustentar esse êxito, tem de parecer bestial, tem de parecer feroz. Seu ar, na porta da UNE, é de fanático sempre disposto a ferrar os caninos na carótida mais à mão. E, de repente, venho e digo: “O Vianinha é um Drácula de araque! ‘O Vianinha é a cambaxirra da revolução!’

Então, no seu ressentimento, o Vianinha nega, de alto a baixo, o meu teatro. E por que nega? É simples:- porque eu não faço propaganda política, porque não engulo a arte sectária. Em suma:- O Vianinha queria que o Boca de Ouro parasse a peça e apresentasse um atestado de

ideologia. Mas ele quer mais. Não basta o personagem. Exige também do autor o mesmo atestado. A minha vontade é perguntar ao Vianinha: - 'Ô, rapaz! Você é revolucionário ou 'tira'?' (in CASTRO, Ruy, op. cit. p.p. 319/320)

A partir das polêmicas com Vianinha, Nelson começa a assumir sua fama de reacionário e passa a representar a voz solitária contra a unanimidade. Eis o que diz a esse respeito:

"O Brasil atravessa um instante muito divertido de sua história. Hoje em dia, chamar um brasileiro de reacionário é pior que xingar a mãe. Não há mais direita nem centro: - só há esquerda neste país. Perguntem ao professor Gudin: - 'Você é reacionário?' Sua resposta será um tiro. Insisto: - o brasileiro só é direitista entre quatro paredes e de luz apagada. Cá fora, porém, está sempre disposto a beber o sangue da burguesia. Pois bem. Ao contrário de setenta milhões de patrícios, eu me sinto capaz de trepar numa mesa e anunciar gloriosamente: - 'Sou o único reacionário do Brasil!'. E, com efeito, agrada-me ser xingado de reacionário. É o que eu sou, amigos, é o que eu sou. Por toda a parte, olham-me, apalpam-me, farejam-me como uma exceção vergonhosa. Meus colegas são todos, e ferozmente, revolucionários sanguinolentos. Ao passo que eu ganho, eu recebo da Reação.

E, no entanto, vejam vocês: - como é burra a burguesia! Eu, com todo o meu reacionarismo, confesso e brutal, sou o único autor perseguido no Brasil, o único autor interdito, o único que, até hoje, não mereceu jamais um mísero prêmio. Pois bem. Enquanto a classe dominante me trata a pontapés e me nega tudo – que faz com os outros? Sim, que faz com os autores altamente politizados? Amigos, eis o equívoco engraçadíssimo: - a burguesia os trata a pires de leite, como gatas de luxo. O Dias Gomes, com o seu 'Pagador de promessas', fez um rapa de prêmios. O Flávio Rangel não dá um espirro sem que lhe caia um prêmio na cabeça. O meu amigo Augusto Boal, premiado. O Vianinha, premiadíssimo.

Há, porém, uma hipótese a considerar: - quem sabe se o equívoco não é laboriosamente premeditado? Porque os meus colegas citados têm, a um só tempo, um imenso talento teatral e uma imensa burrice política. O

talento distrai a burguesia e a burrice a serve. (in CASTRO op. cit.,1992. p.321)

Evidentemente, o que se pode deduzir de toda essa batalha verbal, além das óbvias concepções políticas distintas, são concepções diferentes sobre a relação entre arte e política. Tal qual Baudelaire com seus poemas, Nelson Rodrigues nunca pretendeu fazer de seu teatro uma trincheira de debates políticos. Tal qual Baudelaire, ele se inspirava na vida cotidiana de sua época mas nunca pretendeu discuti-la politicamente em suas obras.

Nelson Rodrigues vai, durante muito tempo, afirmar sua condição de reacionário, apoiando, por exemplo, o golpe militar de 1964. As cobranças por suas posições se tornaram ainda mais fortes depois da prisão de seu filho Nelson Rodrigues Filho. Nelsinho viveu na clandestinidade entre 1970 e 1972, foi preso e torturado. Para Nelson pai o choque foi enorme porque, ao que tudo indica, ele não acreditava realmente que no Brasil houvesse tortura. Diante dessa cruel realidade, Nelson Rodrigues, o homem público antiesquerdista visceral, deu lugar ao pai sofrido que veio a público clamar pela anistia que favorecia justamente a esquerda e publicou no Jornal do Brasil a comovente “Carta pela Anistia” dirigida ao então presidente João Figueiredo:

“Quis o destino que meu filho, Nelson, na altura dos 24 anos, entrasse na clandestinidade. Talvez, um dia, eu escreva todo um romance sobre a clandestinidade e a prisão do meu filho. A prisão não é tudo. (Preciso chamar você, novamente, de senhor.) O senhor precisa saber que meu filho foi torturado. Isso me foi ocultado pelo Nelsinho, por causa do meu estado de saúde.

Ora, um presidente não pode passar como um amanuense. Há uma anistia. Tem que ser uma anistia histórica. O que não é possível,

presidente, é que seja uma anistia pela metade. Uma anistia que seja quase anistia. O senhor entende, presidente, que a terça parte de uma misericórdia, a décima parte de um perdão não tem sentido. Imagine o preso chegando à boca de cena para anunciar:- 'Senhores e senhoras, comunico que quase fui anistiado'.

Não se faz isso para uma platéia internacional abismada. Que se dirá em todas as línguas e sotaques? E que dirá o próprio Deus? Bem, nunca se acreditou tão pouco em Deus. Mas não importa, nada importa, o que importa é o que disse Dostoievski, certa vez:- 'Se Deus não existe, então tudo é permitido'.

Estou dizendo tudo isso, Figueiredo, de coração para coração, de alma para alma. Dirão os lorpas e pascácios:- 'O presidente não está sozinho'. Está. Se der a anistia que Deus quer.

João Batista, meu filho Nelsinho vai ter o filho na prisão, em agosto.

Deus te ame eternamente, Figueiredo. (in FACINA, op. cit., 2004, p.p.85/86)

Cabe lembrar que Nelson Rodrigues, apesar do drama pessoal que sofreu, nunca deixou de se considerar um antiesquerdista convicto argumentando que o comunismo teria sido pior.

Mas o desencanto de Nelson com sua época, não é visível apenas no embate político que mantinha com os intelectuais. Assim como Baudelaire no século XIX abordava aspectos das transformações de Paris, vários aspectos da vida urbana estão representados na obra de Nelson Rodrigues. Seja através dos conflitos vividos entre seus diferentes personagens, dos conflitos entre classes sociais distintas, do trânsito urbano ou da solidão no meio da multidão, a modernização não é necessariamente vista como algo de positivo, como observa Adriana Facina:

“(…) Mas a cidade não é descrita como cenário, e sim a partir dos tipos que nela habitam e dos valores que norteiam (ou desnorteiam) suas ações. A cidade representada de tal maneira é contraditória à utopia dos reformadores urbanos do início do século XX, que queriam civilizar o Rio. Embora hierarquizado, o espaço urbano não impediu o contato e o convívio, ao mesmo tempo estreito e conflituoso, entre classes sociais distintas. Na cidade de Nelson Rodrigues, se a civilização está associada à modernização, como esteve no tempo de Pereira Passos, trata-se então de um processo fracassado. Os personagens rodriguanos ora estão à mercê de seus instintos, incapazes de autocontrole e, portanto, incivilizados, ora são vítimas dos próprios símbolos da civilização moderna: a imprensa, a opinião pública, o trânsito urbano em todos os sentidos (significativamente, são muitos os atropelados na obra de Nelson), a crença no individualismo etc. Portanto, longe de gerar felicidade, a modernização se traduz na dificuldade das relações entre indivíduos que se sentem solitários em meio à multidão de desconhecidos, sempre prontos a desvendar segredos e a revelar suas faces hediondas, como gostava de dizer Nelson Rodrigues.” (FACINA, 2004, p. 200)

Cabe lembrar que, embora os dois autores, Charles Baudelaire e Nelson Rodrigues, tenham retratado suas cidades, respectivamente Paris do século XIX e Rio de Janeiro do século XX, existe uma diferença na maneira de fazer essa abordagem. Enquanto Baudelaire chamava a atenção para o impacto que as transformações físicas da cidade traziam, na obra de Nelson esse impacto é mostrado muito mais como um choque de valores do que como uma transformação do espaço urbano, como podemos observar no trecho que se segue:

“Convertida em palco da tragédia contemporânea, a cidade aparece como a selva onde a explosão dos instintos revela a hediondez da natureza humana. Na verdade, como afirmou em inúmeras entrevistas, Nelson

Rodrigues acreditava estar tratando de questões universais, apesar da inserção de seus dramas num cenário local.

Essa perspectiva crítica e pessimista do mundo moderno torna-se ainda mais radical nas suas polêmicas com as esquerdas nas décadas de 1960 e 1970. Seus ataques dirigem-se principalmente para os jovens, espécies de novos bárbaros que tomam de assalto a cena pública. Nesses combates,..., Nelson explicita suas opiniões acerca das relações entre arte e política, religião, comportamento sexual e outros temas que nos ajudam a compreender a visão de mundo que conforma seu pensamento.” (FACINA, 2004, p.203)

Assim, tentamos fazer, nesse primeiro capítulo, um estudo da época e da sociedade na qual viveram Baudelaire e Nelson Rodrigues e como a obra dos dois autores está inserida no seu contexto histórico e cultural. Tentaremos, a seguir, mostrar o que torna esses dois autores transgressores em seu tempo e abordar a problemática do mal e do mal-estar na literatura.

Capítulo 2 : **SPLEEN E MAL-ESTAR NA LITERAURA**

“Sur l’oreiller du mal c’est Satan Trismégiste
Qui berce longuement notre esprit enchanté
Et le métal de notre volonté
Est tout vaporisé par ce savant chimiste.

C’est le Diable qui tient les fils qui nous remuent !
Aux objets répugnants nous trouvons des appas ;
Chaque jour vers l’Enfer nous descendons d’un pas
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent.

(...)

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde !
Quoiqu’il ne pousse ni grands gestes ni grands ris,
Il ferait volontiers de la terre un débris
Et dans un bâillement avalerait le monde

C’est l’Ennui ! – l’oeil chargé d’un pleur involontaire,
Il rêve d’échafaudages en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
Hypocrite lecteur, mon semblable mon frère. »

Charles BAUDELAIRE

« Alguém poderá perguntar : afinal, eu acredito ou não no homem? Claro que sim.
Mas em um homem que seja um deslumbrante centauro, metade Deus e metade
Satã. Se, porém, falta ao homem a metade satânica, não teremos homem, não
teremos ninguém.”

Nelson RODRIGUES

As semelhanças entre Charles Baudelaire e Nelson Rodrigues vão bem além da pintura da sociedade na época em que viveram. Ambos abrem as cortinas do cenário e revelam ao leitor os bastidores, o avesso da alma humana, tornando visíveis aspectos que o público da época preferiria manter escondidos. No entanto não poderíamos falar no avesso da alma humana sem antes fazer uma breve abordagem sobre o papel do imaginário na literatura francesa do século XIX, na época de Baudelaire

Wolfgang Iser definiu assim o imaginário:

“... O imaginário apresenta-se como uma criação conceitual relativamente nova, e ganha importância à medida que cresce o ceticismo com relação ao que seriam fantasia e imaginação (*Imagination, Einbildungskraft*). A presença incontestada de um potencial humano se manifesta evidentemente de diferentes modos; ora é um transbordar (fantasia), ora um mundo de imagens (imaginação-*Imagination*), ora a capacidade (*Mächtigkeit*) de concretizar o que é ausente mediante um panorama de idéias (imaginação-*Einbildungskraft*). Isso indicaria que tal potencial, conforme o pressuposto escolhido, apenas pode ser explicado como um aspecto; não surpreende que a fantasia tenha uma história que testemunha como é difícil alcançá-la através do discurso cognitivo. A fantasia, no percurso de seu desenvolvimento histórico, provocou discursos muito diferentes e às vezes dificilmente conciliáveis, como por exemplo o discurso do fundamento, o da *ars combinatoria* e o da faculdade. (ISER, 1996, p. 209).

Charles Baudelaire, leitor e admirador dos românticos, que considerava o romantismo como “l’expression la plus actuelle du Beau” (BAUDELAIRE, p. 642) segue a linhagem romântica da insatisfação com o aqui e o agora e vai procurar

os meios para um maior contato com seu eu interior, que é assim definido por ele: “De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là.” (ibidem, p. 405).

Com efeito, poderíamos dizer que uma das grandes contribuições do século XIX, além da confissão sentimental do romantismo, e do realismo naturalista, é a procura do significado do mundo através dos sonhos e dos símbolos. Seja no devaneio despertado pela natureza que desintegra o mundo visível em imagens fugidias, seja nas visões provocadas pela droga, usada como um meio para se explorar o mundo interior, podemos observar a dialética “memória X dissolução”: o mundo que estremece e se dissolve, a visão e a confusão.

Ao longo do século XIX, o devaneio, que na época do romantismo era despertado pela natureza, vai além e se torna uma exploração mais profunda, representada pela descoberta daquilo que, no século XX, será designado por Freud como inconsciente. O sonho representa a porta que separa o mundo visível do invisível. Baudelaire viu no sonho, que não carrega a objetividade da vida cotidiana, o absurdo, o inesperado, aquilo que ele chama de representação hieroglífica do lado sobrenatural da vida. A arte do poeta consiste em decifrar esse mundo. Nessa procura pelo desconhecido, coloca-se a questão da relação entre a linguagem e os símbolos. Para alguns escritores, a linguagem cotidiana era o real objetivo de seu trabalho, para outros, ela representava apenas um meio. A linguagem objetiva pode ser muitas vezes enganadora, já que faz acreditar que traduziu em palavras o que é inexprimível, podendo ser, nesse caso, um obstáculo. O que significa dizer que por trás das aparências existe um universo desconhecido. O eu mais profundo se expressa através de símbolos. O

poeta é aquele que decifra esses símbolos e os traduz através da linguagem. Essa expressão simbólica do mundo e a tradução dos sinais oníricos através da linguagem constituem um dos aspectos mais marcantes do século XIX: a correspondência entre o mundo visível e o invisível.

É entretanto no século XX que o inconsciente vai ganhar status científico, graças ao desenvolvimento da psicanálise e à difusão dos trabalhos de Sigmund Freud. As causas do comportamento humano devem ser procuradas nas camadas mais profundas da personalidade: o homem é animado por pulsões primitivas de vida, de morte, de desejos que na vida quotidiana são sufocados pelos valores sociais vigentes. Tocando em tabus como incesto, complexo de Édipo, adultério, entre outros, Nelson Rodrigues mexe com o imaginário do público, o que faz com que algumas de suas peças sejam consideradas moralmente condenáveis, e ele, um autor maldito. Tanto a obra de Baudelaire quanto a de Nelson Rodrigues são marcadas pela transgressão, por uma estética à qual o público da época não estava habituado, o que valeu a Baudelaire um processo e uma condenação por obscenidade e a Nelson a fama de “tarado”.

O choque provocado pela obra dos dois autores não é difícil de ser entendido. Segundo Jauss, existe uma tríplice relação entre a obra, seu leitor e a época em que foi escrita. Nessa relação, o leitor não é apenas um elemento passivo, mas um elemento ativo, que vai reagir, positiva ou negativamente, diante do que lê ou vê, contribuindo para o sentido da obra, como nos mostra o autor:

“La création littéraire est destinée à être perçue par un public ; c’est pourquoi elle est le lieu même de la naissance de la société à laquelle elle s’adresse : le style est sa loi, et la connaissance de son style permet de connaître aussi son public. (...) La succession des oeuvres n’est rapportée

seulement au sujet producteur, mais aussi au sujet consommateur – à l'interaction de l'auteur et du public. » (JAUSS, 1978, p.38).

Jauss observa ainda que existe uma predisposição por parte do leitor, ou seja, um sistema de referências para cada obra, no momento histórico em que aparece, o que marca muitas vezes a distância que existe entre a obra e seu público. É o que revela o trecho que se segue:

“Même au moment où elle apparaît, une oeuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents -, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la 'suite', du 'milieu' et de la 'fin' du récit (Aristote). (...) Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attente et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites. (...) Cet horizon d'une expérience esthétique intersubjective préalable qui fonde toute compréhension individuelle d'un texte et l'effet qu'il produit. » (ibidem, p. 50).

Essa distância que existe muitas vezes está ligada à própria idéia de mimesis. Luiz Costa Lima nos lembra como desde a infância estamos impregnados de uma determinada cultura que torna-se uma segunda natureza. Agimos automaticamente, imitamos, sem nos questionarmos, determinados valores estabelecidos pela cultura vigente:

Quanto mais nos sentimos integrados em uma cultura, dentro desta, em uma classe, dentro da classe, em uma camada social, dentro desta, em um meio profissional, tanto mais perdemos a possibilidade de saber o que

significa essa inserção. Sentimo-nos como uma planta em seu solo, um peixe em águas poluídas. A ambiência social nos atravessa como se fosse nossa própria natureza. Cultura, classe, camada, meio profissional parecem-se então a roupas muito leves, tão leves que a pele não sente que as transporta. Melhor, roupas que se tornam a própria pele, da qual não nos imaginamos despossuídos. Então julgamos que nossos hábitos, condutas e práticas, são simplesmente porque pertencemos à humanidade. Confundimos nossas expectativas e aspirações com a de todos. (COSTA LIMA, 1980, p. 67).

Estar impregnado de uma cultura com valores pré estabelecidos não deixa de ser também uma forma de defesa, um conforto, que nos protege contra uma certa angústia diante do desconhecido, mas que deixa seqüelas, como nos lembra o autor:

Por certo, esta integração nos torna mais isentos ao sofrimento, mas exatamente porque mais nos encerra em nossa particularidade. Naturalizar a cultura é portanto um remédio eficaz contra os estados emocionais desagradáveis. Mas é também o caminho para que o etnocentrismo se implante e todas conhecidas seqüelas políticas. Simultâneas a estas, há contudo outras conseqüências que aqui particularmente nos importam: não conseguindo nos desprender, relativamente, de nossa ambiência cultural e classista, não atinamos por que o homem é um animal simbólico. Resultado imediato: passamos na prática a julgar o simbólico uma espécie de província regional em que podemos, de acordo com nossa vontade, entrar ou não em contato. (ibidem, p. 68).

O autor chama a atenção para o fato de que a inserção num grupo social, seja pela cultura ou pelo meio profissional, passa por uma rede de símbolos de representações que determina, entre outras coisas, as formas de relacionamento entre os seres:

Deuses, mitos e heróis são molduras (frames) destinadas à canalização dos comportamentos sociais, seja sob a forma de culto a eles prestados, seja sob a forma de representação explícita e previamente estocada para que os indivíduos estabeleçam laços de identidade com o seu grupo e seus interesses. Ao lado dos entes e das forças assim sacralizadas, as sociedades ainda dispõem de meios mais “profanos”, destinados ao mesmo fim, como o tipo de carro, de roupa, de fumo que se prefere, o tipo de clube ou de restaurante que se frequenta, etc. Lembramos esses diversos critérios apenas com o propósito de visualizar as infintas redes de representação que frequentam nosso cotidiano, sem que delas nos demos conta. (ibidem, p. 70).

Todos esses aspectos levam a uma melhor compreensão da distância que pode haver entre uma obra e o horizonte de expectativa da época respectiva de cada autor e podem explicar a grande rejeição do público às obras de Baudelaire e Nelson Rodrigues.

Ora, na segunda metade do século XIX, conforme já foi mostrado no primeiro capítulo desse trabalho, predominava o espírito cientificista, que se manifestava inclusive na literatura, através do naturalismo. O público rejeitava tudo o que se assumisse como imaginação. Assim sendo, rejeitava os escritores, em particular os poetas, dentre os quais Baudelaire, que não se inspiravam apenas na representação do real.

Muito mal visto pela crítica e pelo público da época, *Les fleurs du mal* causou um enorme escândalo, pois Baudelaire talvez tenha sido um dos primeiros poetas franceses a mostrar que do Mal também se pode extrair flores. E esse era, certamente, um de seus grandes méritos: enxergar a beleza no mal e no horrível. Essa era uma estética à qual o público do século XIX não estava habituado, daí o choque causado pelo livro, provocando reações como a que se segue:

“Il y a des moments où l'on doute de l'état mental de M. Baudelaire ; il y en a où l'on ne doute plus (...). L'odieux y coudoie l'ignoble ; le repoussant s'y allie à l'infect (...). Ce livre est un hôpital ouvert à toutes les démences de l'esprit, à toutes les putridités du coeur. » (BOURDIN, apud Baudelaire, 1980, p.p 245/246)

Esse tipo de reação era comum àqueles que liam seu livro. *Les Fleurs du mal* não era apenas uma obra que ia contra os valores burgueses vigentes. Era mais que isso. Revelava as entranhas, o lado mais obscuro do ser humano.

A esse respeito, diante de toda a reação negativa ao livro por parte da crítica, cabe lembrar uma observação de Auerbach:

(...) Uma palavra aqui deve ser dita em defesa de alguns críticos que desaprovaram energicamente o livro (*Les Fleurs du Mal*). Alguns deles, não todos, melhor o compreenderam do que muitos contemporâneos e admiradores de depois. Uma obra que expressa o horror é melhor compreendida por aqueles que o experimentam na carne, mesmo se se enfurecem contra isso, do que por aqueles que nada dão de si fora a manifestação de encanto pela façanha artística. Aquele em que o horror chega aos ossos não fala de *frisson nouveau*, não grita bravo e não se congratula com o poeta por sua originalidade. Mesmo a admiração de Flaubert, embora excelentemente formulada, é demasiado estética. (in COSTA LIMA op. cit., 1980, p. 112).

E Baudelaire tinha consciência disso, mas não via aí um demérito. Muito pelo contrário como ele próprio revela:

“Ce livre dont le titre : *Fleurs du Mal*, dit tout, est revêtu, vous le verrez, d'une beauté sinistre et froide ; il a été fait avec fureur et patience. D'ailleurs, la preuve de sa valeur positive est dans tout le mal qu'on dit. Le livre met les gens en fureur.. » (BAUDELAIRE, 1980, p. 244)

De fato as relações de Baudelaire com o público de sua época nunca foram muito amistosas. Sua arte anti-burguesa servia, também, para denunciar a alienação do artista num mundo conformista. Era, portanto, uma arte polêmica, feita para surpreender e, até mesmo, chocar o leitor burguês e acomodado da época. E é justamente esse leitor que ele convida a mergulhar com ele, sem falsos pudores, no mais profundo de sua alma, de seus sentimentos nos dois últimos versos do primeiro poema da coletânea *Les fleurs du Mal*, cujo título é *Au lecteur*:

“Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat
Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère ! (ibidem, p. 4).

Esses versos, muito diferentes do estilo dos poetas românticos que, embora se dirigissem diretamente ao leitor, se colocavam acima dele, Baudelaire trata esse leitor como seu semelhante, seu irmão na hipocrisia. Aliás um dos valores burgueses contra o qual Baudelaire se batia incessantemente era a hipocrisia, o parecer ao invés do ser. O trecho que se segue é, a esse respeito, bastante representativo:

Irmãos na hipocrisia, no vício de aparentar uma sociabilidade que não existe. A altura em que o romântico se considerava, permissiva até de sua magnanimidade, converte-se em perversa irmandade: igualmente hipócritas, dirá a leitura da época, porque de igual marcados pelo mal do presente, o tédio, *l'ennui*. Se, entretanto, um é leitor e o outro, poeta, é porque enfrentam diversamente a mesma marca. (COSTA LIMA, 1980, p. 112).

Em seu poema em prosa “Le chien et le flacon”, dirigindo-se a seu cachorro, ele o compara ao público, incapaz de reconhecer o valor de uma obra literária. Eis o que ele diz:

“ – Mon beau chien, mon bon chien, mon cher toutou, approchez et venez respirer un excellent parfum acheté chez le meilleur parfumeur de la ville. » Et le chien, en frétilant de la queue, ce qui est, je crois chez ces pauvres êtres, le signe correspondant du rire et du sourire, s’approche et pose son nez humide sur le flacon débouché ; puis, reculant soudainement avec effroi, il aboie contre moi, en manière de reproche.

« - Ah ! misérable chien, si je vous avais offert un paquet d’excréments, vous l’auriez flairé avec délices et peut-être dévoré. Ainsi, vous-même, indigne compagnon de ma triste vie, vous ressemblez au public, à qui il ne faut jamais présenter des parfums délicat qui l’exaspèrent, mais des ordures soigneusement choisies. » (BAUDELAIRE, 1980, p. 166)

De fato, Baudelaire criticava tanto o público quanto os escritores por serem coniventes com sua época e de se interessarem mais pelo dinheiro do que pela arte e a beleza. O comentário de Costa Lima sobre *l’hypocrite lecteur* é bastante ilustrativo a esse respeito:

O epíteto com que o leitor é agraciado, portanto, não é uma flor de retórica, mas resulta de uma situação específica: no centro financeiro que é Paris, as ascensões e quedas são iminentes; nestes anos de “restauração” dos bons costumes, é preciso fingir que o amor ao dinheiro não prejudica a devoção à realeza e à religião. Mas, permanecendo ainda no quadro do famoso verso, por que *mon semblable, mon frère* senão porque, embora acuse seus contemporâneos, o poeta sente em sua própria obra algo da conduta condenada? A dissociação suposta pela hipocrisia não é apenas do que fala em relação a seus destinatários, é também de si consigo mesmo. (COSTA LIMA, 1980, p. 113).

No entanto, nos dois casos, do poema em versos e do poema em prosa, não se trata aí de simples provocação (no primeiro) ou irritação (no segundo) contra o público da época que esperava dele outro tipo de poesia. Baudelaire, de fato, não acredita na bondade natural do homem, mas sim que a maldade é inerente à alma humana, como ele próprio reconhece neste trecho, onde retoma a imagem cristã do homem duplo, sempre dividido entre o Bem e o Mal, tão exaltada pelos românticos:

“Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'Invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre . » (ibidem, p. 409).

Essa concepção da dualidade humana nos remete às idéias de Nietzsche sobre a arte e o homem, e que teria sua origem na tragédia grega. Segundo o filósofo alemão, haveria duas estéticas antagônicas, que sempre estiveram em conflito. A estética apolínea, inspirada no deus grego da beleza e protetor das artes, que estaria ligada à contemplação, a um mundo onde reinaria a imaginação e o sonho. Por outro lado, a estética dionisíaca, vinculada a Dionísio, deus da exuberância e da embriaguez, da “volupté du créateur, mêlée au Courroux du destructeur”, como nos mostra o texto a seguir:

“Expériences psychologiques fondamentales: le mot *d'appolinisme* désigne la contemplation extasiée d'un monde d'imagination et de rêve, du monde de la *belle apparence* qui nous délivre du devenir ; le *dionysisme*, d'autre part, conçoit activement le devenir, le ressent subjectivement

comme la volupté furieuse du créateur, mêlée au corroux du destructeur.
(NIETZSCHE, 1998, p. 12).

Essa dualidade humana vai se refletir fortemente em toda a obra de Baudelaire.

Como já foi visto no primeiro capítulo desse trabalho, é nessa grande cidade moderna, onde a riqueza contrastava com a miséria, com seu asfalto, luz artificial, pecados e solidão que Baudelaire encontrava a matéria prima para sua arte. É na rua que o poeta se sentia em casa tanto quanto o burguês entre quatro paredes. Era o *flâneur*, o homem urbano, inquieto e solitário num mundo de artifícios:

Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude: jouir de la foule est un art; et celui-là seul peut faire aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage. Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans la foule affairée. Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. (BAUDELAIRE, 1980, p. 170).

Em seu ensaio *Le peintre de la vie moderne* ele insiste na necessidade do poeta d' *épouser la foule*:

La foule est son domaine comme l'air est celui de l'oiseau. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini(...) C'est un moi insatiable du non-moi(...). (ibidem, p. 795).

Paradoxalmente, para o poeta, é tão indispensável estar no meio da multidão quanto é inevitável o sentimento de solidão no meio dela. Solidão por estar em

conflito seja com a tradição ou com o grupo socialmente dominante, já que, como foi dito anteriormente, Baudelaire criticava não apenas o público como também os escritores por estarem mais interessados no dinheiro do que na arte, como nos mostra o trecho a seguir:

A multidão se converte em solidão para um olhar que observa, e sem nenhum prazer, que alguma nuvem obscurecera a iluminação estética, e, de outro, nota que a literatura oficial, ante o fenômeno, o converte em demonstração de honestidade, i.e., em expressão de reforço dos valores dominantes. Só aos olhos de um desgarrado, a multidão é entendida como solidão. Só aos olhos da modernidade a multidão é sentida como solitária. (COSTA LIMA, 1980, p. 112).

Assim, se sentindo um solitário no meio da multidão o poeta se sentia um exilado. O sentimento de exílio é muito marcante na obra de Baudelaire. É porque esse mundo não é sua verdadeira pátria que o poeta aspira a um outro mundo. O exílio do *Albatros* é o exílio do poeta, como ele próprio revela:

Le poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer
Exilé sur le sol au milieu des huées
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher (BAUDELAIRE, 1980, P. 7)

Mas se para os românticos o exílio era uma metáfora, mesmo que real, das alturas em que se encontrava o poeta, para Baudelaire ele representava estar banido da sociedade. O exílio se dava no campo das relações sociais:

Com ele, rompe-se o equilíbrio que os românticos mantiveram entre exílio e altura. Em *Les Fleurs du mal*, o termo exílio perde sua carga metafórica e desce ao campo das relações sociais. Exilado, melhor banido do plano da

boa sociedade, porque, embora “amante dos palácios”, o poeta, faminto saltimbanco, é obrigado a cantar aquilo em que não mais crê (...). A sensação de estar banido, transformação do exílio romântico, ao mesmo tempo que o distancia destes seus antepassados, o torna de seu tempo (...). (COSTA LIMA, 1980, p. 115).

O poema *La Muse vénale* é bem ilustrativo desse novo sentimento de exílio, apresentando a musa (bem diferente da musa dos românticos) como sendo o próprio poeta, que precisa sobreviver:

Ô Muse de mon coeur, amante des palais
Auras-tu, quand Janvier lâchera ses Borées
Durant les noirs ennuis des neigeuses soirées,
Un tison pour chauffer tes deux pieds violets ?

Ranimeras-tu donc tes épaules marbrées
Aux nocturnes rayons qui percent les volets ?
Sentant ta bourse à sec autant que ton palais,
Récouteras-tu l’or des voûtes azurées ?

Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir,
Comme un enfant de chœur, jouer de l’encensoir,
Chanter des Te Deum auxquels tu ne crois guère

Ou, saltimbanque à jeun, étaler tes appas
Et ton rire trempé de pleurs qu’on ne voit pas,
Pour faire épanouir la rate du vulgaire. (BAUDELAIRE, 1980, p. 11)

Além do sentimento de exílio, podemos perceber no poema a ambigüidade da musa, que a despeito de ser a musa do coração do poeta, é venal e tem que ganhar o pão de cada dia. Pois, como já foi visto, a dualidade do ser humano é outro aspecto fundamental da obra de Baudelaire.

Se em *Au lecteur* já encontramos invocação a Satã, ao Inferno, a luta constante entre o bem e o mal também pode ser observada no poema *Hymne à la beauté*, onde o poeta subverte a noção de beleza absoluta, única e imutável:

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme
Ô Beauté ? ton regard infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime,
Et l'on peut pour cela te comparer au vin.
(...)
Tu marches sur des morts, Beauté dont tu te moques
De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant
Et le Meurtre, parmi tes plus chères berloques,
Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement
(...)
Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
Ô Beauté ! monstre énorme, effrayant, ingénu !
Si ton oeil, ton souris, ton pied m'ouvrent la porte
D'un infini que j'aime et n'ai jamais connu ?

De Satan ou de Dieu, qu'importe ? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, - fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueuer, ô mon unique reine !-
L'univers moins hideux et les instants moins lourds (*ibidem*, p. 18).

Como podemos observar nas antíteses do poema, tais como : *ciel profond* e *abîme*, *infernal* e *divin*, *le bienfait* e *le crime*, *le gouffre* e *les astres*, entre outros, o conceito baudelairiano de beleza se posiciona contra o Belo como valor único e absoluto, o que já vinha sendo contestado desde a querela do século XVII entre Antigos e Modernos e que Baudelaire vai agora reafirmar, marcando uma nova estética, segundo a qual deve-se extrair a beleza de cada época, mas

sem que isso represente uma negação do passado. O belo será a partir dele, algo de mutável, contingente, embora também durável e perene:

C'est ici une belle occasion, em vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu ; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une ; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirmé en rien la nécessité de la variété dans sa composition. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne ces deux éléments. (...) La dualité de l'art est une conséquence fatale de la dualité de l'homme (...). (ibidem, p. 791).

Fica, assim, definida a dupla natureza do belo como uma consequência da dupla natureza do homem

Seguindo sua estética, marcada pelo horrível, o abominável que são partes inerentes do ser humano, tanto quanto o belo e o sublime, Baudelaire manifesta mais uma vez um estilo extremamente novo e moderno:

Assim como é paradigmático quanto a toda uma época, assim também (*Les Fleurs du mal*) deu a esta época um novo estilo poético: uma mistura do baixo e desprezível com o sublime, uma exploração do horror realista em favor do simbólico, em uma medida ainda inexistente na poesia lírica ou que seria apenas imaginável. (in COSTA LIMA, op. cit. p. 121).

Assim, a poesia baudelairiana, é, também, como já foi dito, uma poesia do avesso da alma, das entranhas. Nada mais representativo disso do que *La Charogne*, onde descreve, poeticamente, uma carniça, assinalando o lado cruel, inseparável e inevitável da vida e mostrando que o gosto pelo mórbido aliado à técnica do poeta, pode se tornar poético:

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme

Ce beau matin d'été si doux :

Au détour d'un sentier une charogne infâme

Sur un lit semé de cailloux

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique

Brûlante et suant les poisons,

Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique

Son ventre plein d'exhalaisons. (BAUDELAIRE, 1980, p. 23)

Como bem assinala Costa Lima, a descrição do cadáver em decomposição não é apenas a descrição de um corpo profanado, sem túmulo, mas a própria decomposição, a química de seu apodrecimento, com as moscas voando em volta como que festejando a vida, multiplicada pela morte:

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride

D'où sortaient de noirs bataillons

Des larves, qui coulaient comme un épais liquide

Le long de ces vivants haillons. (ibidem, p. 13).

Essas e outras estrofes de *La Charogne* fazem imaginar que apenas um corpo morto repousando em seu túmulo não seria suficiente para traduzir a violência da poesia baudelairiana:

Pois encerrado em sua cova, afastado de nosso olhar, o morto ainda seria demasiado ameno para a violência baudelairiana. As formas lentamente se desfazem, como num sonho, e, se permanecerem, será graças apenas à lembrança com que o artista findará sua tela. Mas seu trabalho não redime, nem sublima. Fixa apenas o que a cadela à espreita em breve terminará de devorar. *La Charogne* então se interrompe e o travessão da estrofe seguinte parece indicar a passagem do monólogo das estrofes anteriores para a fala então dirigida à amada (COSTA LIMA, 1980 p. 122).

Essa última estrofe é bastante significativa da identificação entre amor e morte na obra do poeta. Ao mesmo tempo em que se dirige à amada com palavras amorosas, não deixa de lembrá-la que um dia será beijada não por ele, mas pelos vermes.

Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
A cette terrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion !

Oui ! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements
Quand vous irez sous l'herbe et les floraisons grasses
Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés ! (BAUDELAIRE, 1980, p.p 23/24)

Poderíamos, então, deduzir que a morte aparece como a passagem do amor. Uma morte ainda mais chocante porque não existe sequer o consolo da religião, de uma vida depois, o que tornaria tudo mais suave.

Ao ser rompida articulação com o alto, a terra se abre em camadas intestinas, onde a vida pulula indiferente aos desejos dos homens. A vida passa a ser representada como um incessante processo de devoração, onde os vermes se combinam com a boca para uma corrosão que não necessita sequer da morte para o início de seu processo. É dentro deste movimento de devoração intestinal, tanto orgânica quanto psíquica que se contempla o enlace do amor com a morte. (COSTA LIMA, 1980, p. 123).

O binômio amor e morte está presente em muitos outros poemas como, por exemplo, *La Mort des amants*, onde podemos observar, entre outras coisas, uma concepção idealizada do amor pela fusão do amor e da morte:

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères
Écloses pour nous sous des cieux plus beaux.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux ;

Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes. (BAUDELAIRE, 1980, p. 94).

Poder-se-ia dizer que esse soneto é uma evocação do amor absoluto representado pela imagem do casal perfeito, cuja noção está implícita no próprio título e na utilização sintática da primeira pessoa do plural para designá-los.

Impossível não pensar no tema do amor que sobrevive à morte como Romeo e Julieta ou Tristão e Isolda. No entanto, pode-se falar também de um encontro erótico com a morte:

Contíguos, os corpos, *ces miroirs jumeaux*, trocarão um relâmpago único, como um longo soluço. O poema tematiza o encontro erótico e a morte. Alegoria da morte que sucede ao coito ou fantasia de coito após a morte? As duas leituras são válidas, pois que se enlaçam como corpos que se estreitam. Contudo a impressão do sublime não se esvai. (COSTA LIMA, 1980, p. 124).

No entanto, Costa Lima nos lembra que a morte em Baudelaire é diferente de sua representação clássica. Enquanto que na concepção clássica a morte do corpo representa uma passagem para o alto, uma esfera superior, em Baudelaire o túmulo é uma passagem que leva ao abismo, sem o consolo religioso de paz na morte.

Como Maurice Blanchot bem intuiu, este abismo se confunde com o próprio trajeto da poesia: “Que a palavra possa ser abismo, eis o que abre para Baudelaire a via da criação poética”. (Blanchot, M. 1949, 141). Mas tampouco a palavra poética é uma sucursal invertida da esperança cristã. O próprio dessa palavra abismo é que ela não antevê nenhum ponto de chegada. (Outra vez Baudelaire se aproxima do que veremos em Mallarmé como a viagem da *mímesis*, pois a ausência de chegada, implicando a negação da *mímesis* da *representação*. Mas o passo seguinte aqui ainda não é dado. Após a morte, o nada não é reconciliação com a paz do não-ser). (COSTA LIMA, 1980, p. 125).

Contudo, não é apenas na abordagem de alguns temas que Baudelaire se afasta dos românticos e se torna um poeta da modernidade, mas também na utilização de uma nova linguagem:

(...) Baudelaire afasta-se dos românticos e da tradição clássica. A linguagem sublimadora é substituída, para falar com Benjamin, por uma “vivência de choque”; choque que se torna do leitor porque antes já se convertera no modo de o poeta experimentar o mundo, como se vê até pelo tipo de situação e de personagens com que ele se identifica: as prostitutas, os crepúsculos da manhã, as Evas octogenárias, os cegos, os coxos, os velhos. (ibidem, p. 126).

De fato, tanto no poema em prosa *Le désespoir de la vieille* quanto em outros poemas em verso, como *Les sept vieillards* ou *Les petites vieilles*, o leitor certamente ficará chocado pelo festival de horrores com que é descrita a decadência física dos velhos. Vejamos, de início *Le désespoir de la vieille*, no qual a descrição da velhinha encarquilhada, careca e banguela, contrasta com o belo bebê, também careca e banguela, mas que agrada a todo o mundo.

La petite vieille, ratatinée se sentit toute réjouie en voyant ce joli enfant à qui chacun faisait fête, à qui tout le monde voulait plaire ; ce joli être, si fragile comme elle, la petite vieille, et, comme elle aussi, sans dents et sans cheveux.

(...)

Alors la bonne vieille se retira dans sa solitude éternelle et elle pleurait dans un coin, se disant : - « Ah ! pour nous, malheureuses vieilles femmes, l'âge est passé de plaire, même aux innocents ; et nous faisons horreur aux petits enfants que nous voulons aimer ! (BAUDELAIRE, 1980 p. 126).

A mesma solidão e decadência física é repetida no poema *Les sept vieillards* :

Il n'était pas voûté, mais cassé, son échine
Faisant avec ses jambes un parfait angle droit
Si bien que son bâton, parachevant sa mine,

Lui donnait la tournure et le pas maladroit. (ibidem, p. 65).

No *Les petites vieilles* a descrição é ainda mais contundente porque a decrepitude das velhas tratadas de monstros contorcidas e corcundas é realçada pelo frescor da menina:

Dans les plis sinueux des vieilles capitales,
Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,
Je guette, obéissant à mes humeurs fatales,
Des êtres singuliers, décrépits et charmants

Ces monstres disloqués furent jadis des femmes
Éponine ou Laïs ! Monstres brisés, bossus
Ou tordus, aimons-les ! Ce sont encor des âmes.
Sous des jupons troués et sous de froids tissus.

(...) Ils ont des yeux perçants comme une vrille
Luisants comme ces trous où l'eau dort dans la nuit,
Ils ont les yeux divins de la petite fille
Qui s'étonne et qui rit à tout ce qui reluit. (ibidem, p. 66)

Essa estética do horrível e do macabro, essa linguagem tão moderna com que descreve os párias da sociedade dos quais os velhos são apenas uma parte, tem muito, como observa Costa Lima, da pose do *flâneur* que se diverte, encontrando encanto na decrepitude, mas é também indicativo dos demônios internos que habitam a alma do poeta, e a nossa própria alma:

O cérebro onde se agita a multidão de demônios, comparada aos vermes que se multiplicam nos intestinos, torna-se um continente macabro, que lembra as alucinações de Goya, mas que delas se diferencia pela quantidade de "atores". O grotesco baudelairiano está sempre relacionado ao grande número de figuras macabras, sejam moscas, fossos, vazios

criados no corpo, deformações de seus membros. Os cérebros onde se agitam os demônios são assim o espelho interno da cidade, que obsedava o poeta e da qual se defendia mascarando-se em *flâneur* (COSTA LIMA, 1980, p. 127).

Insistindo no papel estético da decadência, cabe aqui um comentário de Théophile Gautier:

(Baudelaire) gostava do que se chama impropriamente o estilo da decadência e que não é outra coisa senão a chegada da arte a este ponto de maturidade extrema que determinam a seus sóis oblíquos as civilizações que envelhecem (...) Estilo de decadência é a última palavra do verbo encarregado de a tudo exprimir e levado às últimas conseqüências. (in COSTA LIMA, op. cit., 1980, p.p. 129/130)

Aos que acusam o poeta de doente, Emile Verhaeren aceita essa hipótese, mas vê a doença como sinal estético positivo:

Ele está adiante de seu tempo; é doente, o primeiro desta gloriosa doença de nervos que afetará, depois dele, todos os sensíveis artistas. (ibidem, p.p. 131/132)

Para finalizar, não podiam faltar as palavras de Jules Laforgues sobre Baudelaire, que encerra as anteriores:

O primeiro que não foi triunfante, mas que se acusa, mostra suas chagas, sua preguiça, sua inutilidade entediada no meio deste século trabalhador e devotado. (in Carter, op. cit. ... 75). "Foi o primeiro que rompeu com o público (...) Ele o primeiro que disse: a poesia será coisa de iniciados (...) O Público aqui não entra (...) Para afastar o burguês (...) envolver-se de alegorias (...) posar como desprezado e público desonrado (...) como os eleitos do sofrimento da Idade Média que *viam* e que a multidão queimava como feiticeiros (...) (ibidem, p. 133).

Nada mais natural para alguém que, em pleno século do positivismo e do cientificismo, do desprezo pelos valores da imaginação e por tudo o que não fosse demonstrado pela ciência, século do desenvolvimento da indústria e do lucro, pretendeu mergulhar no mais profundo da alma humana, mostrando o seu avesso, o horrível, o que ninguém gosta de enxergar, extraindo flores do mal.

Os temas que compõem a obra baudelairiana, tais como a dualidade humana, a luta do ser humano entre o bem e o mal, a estética do belo e do sublime aliada ao grotesco e ao horrível, o binômio amor e morte e, principalmente a reação por parte do público a esses temas nos remetem ao jornalista e dramaturgo Nelson Rodrigues.

Em primeiro lugar é preciso lembrar que, pertencentes a épocas distintas (um século de distância os separa) e nacionalidades diferentes, os dois autores, conseqüentemente, trabalharam esses mesmos temas de forma diversa.

Nelson Rodrigues nasceu e viveu em pleno século XX, século marcado por duas guerras mundiais, pela guerra fria que dividiu o mundo em dois blocos, uma época em que as obras de Freud já eram conhecidas e discutidas. Embora não tenhamos a intenção de entrar na teoria freudiana, pois tal não é o objetivo desse trabalho, cabe lembrar que os críticos dividiram as peças de Nelson em três categorias: peças míticas, peças psicológicas e tragédias cariocas. No caso das primeiras, retomando os mesmos temas das tragédias clássicas, aparecem alguns temas analisados por Freud, como as relações incestuosas (complexo de Édipo) e que são um dos principais responsáveis pela rejeição do público a elas.

Tal qual Baudelaire, Nelson foi muitas vezes contra os valores éticos e morais vigentes, chocando o horizonte de expectativa do público de seu tempo. No teatro principalmente, já que nas crônicas, ele se tornou mais popular.

As Flores do mal rodrigueanas passam, necessariamente, pelo que o próprio autor classificou como *teatro desagradável*, já relatado no primeiro capítulo desse trabalho:

Com *Vestido de Noiva*, conheci o sucesso, com as peças seguintes, perdi-o, e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há, simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de *Álbum de família* – drama que se seguiu a *Vestido de noiva* – enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim – *desagradável*. Numa palavra, estou fazendo um *teatro desagradável, peças desagradáveis*. No gênero destas, incluí, desde logo *Álbum de família*, *Anjo negro* e a recente *Senhora dos afogados*. E por que peças *desagradáveis*? Segundo já disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia. (RODRIGUES, 2004, p.275).

Era assim que Nelson definia o mal-estar que algumas de suas peças provocavam e as reações muitas vezes violentas que se sucediam. Um exemplo desse abismo profundo que separa público e obra, presentes no teatro do mal-estar, foi a reação dos espectadores à peça *Perdoa-me por me traíres*, que estreou no Teatro Municipal, onde Nelson, além de autor, participou pela primeira e única vez do elenco e que pode também ser considerada uma “tragédia de costumes”, já que além de temas habituais, como o incesto, traz para o palco personagens da vida cotidiana:

Justificando o gênero “tragédia de costumes”, adotado na publicação, o primeiro ato mostra Nair e Glorinha, vestidas de colegiais, na porta de madame Luba, caftina lituana, proprietária de uma casa freqüentada por deputados e por meninas de dezesseis e dezessete anos, e até de quatorze. Não que Nelson pretendesse desmoralizar o Legislativo, por incoercível inclinação autoritária. Seu propósito era, antes, de associar o Poder à satisfação dos desejos sexuais menos disciplinados e, naquele momento, os parlamentares dispunham da faculdade sobretudo de empregar protegidos em institutos.

A peça pinta um quadro realista do ambiente: a caftina falando com sotaque e erros gramaticais (tradição brasileira), o empregado homossexual, respondendo pelo sugestivo nome de Póla Negri, e o deputado, dr. Jubileu de Almeida, buscando a satisfação solitária na presença de Glorinha, que acendia seu imaginário apetite. A menina, tímida e curiosa, está ali pela primeira vez, e o deputado atinge o máximo da tensão dizendo um ponto de Física. (MAGALDI, 1993, p.p. 77/78).

Tal encenação, tão grotesca e incômoda, não poderia deixar de provocar as reações as mais horrorizadas, como o próprio Nelson relata:

“(…) Os dois primeiros atos foram aplaudidos. Nos bastidores imaginei: - “Sucesso”. Mas, ao baixar o pano, no terceiro ato, o teatro veio abaixo. Explodiu numa vaia jamais concebida. Senhoras grã-finérrimas subiam nas escadas e assoviavam como apaches. Meu texto não tinha um mísero palavrão. Quem dizia os palavrões era a platéia. No camarote, o então vereador Wilson Leite Passos puxou um revólver . E, como Tom Mix, queria de certo fuzilar o meu texto. Em suma: - eu, simples autor dramático, fui tratado como no filme de banguê-banguê se trata o ladrão de cavalos. A platéia só faltou me enforcar num galho de árvore.” (RODRIGUES, 2008, p. 203).

Ao que parece, houve, representado pelas vaias, uma mistura e confusão total entre ficção e realidade, num processo de empatia no mal-estar. Essa reação por parte do público mostra o quanto a peça o agrediu. As paixões e

complexos explodiram em agressões contra os personagens, como se estes fossem de carne e osso. Segundo o próprio Nelson, essa reação violenta mostra o quanto a peça mexeu com pontos importantes do inconsciente daquele público:

“(...) Lembro-me de uma senhora, trepada numa cadeira, a esganiçar-se: - “Tarado!” “tarado!” (...)

“Mas se as damas subiam pelas paredes como lagartixas profissionais; se outras sapateavam como bailarinas espanholas; e se cavalheiros queriam invadir a cena – aquilo tinha de ser algo de mais profundo, inexorável e vital.

Perdoa-me por me traíres forçara na platéia um pavoroso fluxo de consciência.” (ibidem, p.p. 203/204).

Talvez o que Nelson chame de “algo mais profundo, inexorável e vital” seja a explosão das paixões humanas e de sentimentos pessoais, frutos de experiências e idéias desagradáveis, que brotam da prática social dos personagens desajustados, complexos primitivos, herdados e comuns a toda raça humana, latentes no inconsciente das pessoas e que foram mostrados ao público em forma de espetáculo. A explosão dessas pulsões, que por uma questão de necessidade de sobrevivência são abafadas no dia a dia pela razão, quando expostas, desencadeiam no expectador manifestações violentas de profundo desagrado.

Desagrado foi também o que ocorrera anteriormente por ocasião da apresentação de *Álbum de família*, onde pululam os casos de incesto. Eis o que diz Sábato Magaldi a esse respeito:

Tenho para mim que as reações contrárias a *Álbum de família* se deveram a um juízo moral e não artístico da obra, e à utilização de cânones e códigos estéticos, aos quais escapavam os desígnios do autor. A ética se

pautou por uma atitude primária: o medo, o horror do incesto(..) Se tivesse havido um esclarecimento didático a propósito das intenções da peça, e não o escândalo jornalístico logo armado, provavelmente seria outro o destino de *Álbum*. (MAGALDI, 1993, p. 37).

Sua conclusão é ainda mais elucidativa do choque provocado por *Álbum*, e que também pode ser atribuída a outras peças:

Como em *Vestido de Noiva* e várias outras obras, a realidade tem um papel meramente situativo, importando o desnudamento do universo interior. Na vida social, todos se amoldam a uma máscara, que revela e ao mesmo tempo esconde a verdadeira personalidade. Desinteressado de manter qualquer tipo de disfarce, Nelson propôs, em *Álbum de família*, um exercício de autenticidade absoluta. As personagens decidiram abolir a censura – engodo da conveniência que lhes permite o convívio - para vomitar sua natureza profunda, avessa a quaisquer padrões.

A peça põe em cena, por isso, personagens como que anteriores à história e à civilização. Desde que aceitas as regras do jogo social, o homem reprimiu anseios e criou tabus. A psicanálise, com Freud, Jung e outros teóricos, desvendou os mecanismos da mente, que explicam muito bem o procedimento de *Álbum*. Nelson, mesmo sem dominar em profundidade as lições psicanalíticas, tinha do assunto aquela informação genérica, acervo de todo cidadão de conhecimento mediano, que autorizava a tratar do incesto e dos laços familiares. Talento intuitivo, ele não recuaria ante os riscos do tema, preferindo emprestar-lhe a sua criatividade pessoal. (MAGALDI, 1993, p. 38)

Assim, tal qual ocorria com Baudelaire em seus poemas, Nelson também expunha em suas peças as entranhas. Não apenas na descrição física, como em *La Charogne*, mas nos sentimentos mais escondidos, mais proibidos.

Nas suas peças, a platéia convive com a prática social de proibição do incesto e de repressão moral sobre as pulsões da carne. Ou seja, a platéia, confrontada aos personagens monstros, se julga ou crê ser boa moralmente, por

observar leis e valores considerados intocáveis. E os personagens são maus, por praticarem atos que ferem a prática social de onde procede a platéia. Explicando essa verdadeira catarse que suas peças provocam, Nelson explica:

“Perguntam-me se ‘Perdoa-me por me traíres’ é tão violenta como as minhas peças anteriores. Respondo: ‘Mais violenta’. Mas vejamos essa violência. Morbidez? Sensacionalismo? Não. E explico: a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento em que Ana Karenina, ou Bovary, trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo. No ‘Crime e Castigo’, Raskolnikoff mata uma velha, e, no mesmo instante, o ódio social que fermenta em nós estará diminuído, aplacado. Ele matou por todos. E, no teatro, que é mais plástico, direto e de um impacto tão mais puro, esse fenômeno de transferência torna-se mais válido. Para salvar a platéia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los.” (RODRIGUES, 2004, p. 274).

Como podemos observar a partir desse trecho, Nelson realmente acreditava no poder de catarse do teatro.

Assim como o “mal” na poesia de Baudelaire, o “mal-estar” na obra de Nelson representa uma marca espiritual, um tipo de criação artística. Desse modo, tanto Nelson quanto Baudelaire entendiam que a recepção negativa do público da época representava a verdadeira consagração da obra, como nos faz saber o autor:

“E eu posso dizer, sem nenhuma pose, que, para a minha sensibilidade autoral, a verdadeira apoteose é a vaia.” (ibidem, 2008, p. 42).

Podemos observar que, de uma certa maneira, a repulsa do público era a sua consagração, como ele próprio revela ao repórter após o fiasco de *Perdoa-me por me traíres*:

Dias depois, um repórter veio entrevistar-me:- “Você se considera realizado?” Respondi-lhe:- “Sou um fracassado.” O repórter riu, porque todas as respostas sérias parecem engraçadíssimas. Tive de explicar-lhe que o único sujeito realizado é o Napoleão de hospício, que não terá nem Waterloo nem Santa Helena. Mas confesso que, ao ser vaiado, em pleno Municipal, fui, por um momento fulminante e eterno, um dramaturgo realizado, da cabeça aos sapatos. (ibidem, p. 2004).

E assim como acontecia com Baudelaire, não era só o público que se manifestava contra Nelson, uma grande parte dos intelectuais também. Nesse trecho, ele se queixa de maneira contundente da falta de solidariedade por parte dos outros escritores:

Não tive ninguém por mim. Os intelectuais ou não se manifestaram ou me achavam também um “caso de polícia”. As esquerdas não exalaram um suspiro. Nem o centro, nem a direita. Só um Bandeira, um Gilberto Freyre, uma Raquel, um Prudente, um Pompeu, um Santa Rosa e pouquíssimos mais ousaram protestar. O Schimidt lamentava a minha “insistência na torpeza”. As senhoras me diziam:- “Eu queria que seus personagens fossem como todo o mundo.” E não ocorria a ninguém que, justamente, meus personagens são “como todo o mundo”: e daí a repulsa que provocam. “Todo mundo” não gosta de ver no palco suas íntimas chagas, suas inconfessas abjeções. (ibidem, p. 340).

Assim, tal qual acontecia com Baudelaire, as obras de Nelson incomodavam bastante, não apenas o público, como também os intelectuais.

Outro aspecto baudelairiano muito presente na obra de Nelson é o binômio amor e morte. E certamente não é por acaso. É bem verdade que o gosto por temas trágicos representa uma característica própria do autor. Mas, como às vezes ficção e realidade se misturam, existem aspectos trágicos na vida de Nelson. Um deles, o assassinato de seu irmão Roberto no lugar do pai, foi uma tragédia que Nelson nunca conseguiu superar:

A morte raramente é natural. A violência comparece à quase totalidade dos desfechos trágicos e, a respeito, o autor gostava de afirmar que o marcou o assassinio do irmão Roberto: uma mulher entrou na redação da *Crítica*, para matar o diretor Mário Rodrigues, pai do dramaturgo, e não o encontrando, atirou em Roberto, que veio a falecer dois dias depois. Há, nesse crime, um forte componente de vingança irracional, sublinhando o absurdo da existência. O episódio lembra a fatalidade da tragédia grega, em que as culpas dos pais recaem sobre os filhos, no encadeamento inexorável da maldição familiar. Vejam-se as mortes sucessivas nas várias gerações dos Átridas, até que Orestes se liberta da cadeia de crimes. (MAGALDI, 1987, p.22).

Seguindo o destino trágico da maioria de seus personagens, em *Vestido de noiva*, Alaíde é atropelada, levada inconsciente a uma mesa de cirurgia e termina morrendo. Em *Álbum de família*, várias mortes violentas ocorrem. *Perdoa-me por me traíres* também tem finais trágicos. Enfim, poucas são as peças de Nelson que escapam ao destino fatal dos amores impossíveis repetidos incessantemente, junto com outras obsessões:

Nelson gostava de repetir que seu teatro era uma meditação sobre o amor e a morte. Evidentemente, se essa temática dominava suas preocupações, não era exclusiva, nem esgota o universo das peças. Vingança, a existência como aventura apocalíptica, o poder demoníaco da imprensa, o

dinheiro corruptor, a frustração feminina (e por extensão masculina), a realidade prosaica são constantes da obra rodriguiana. “Flor de obsessão”, como os amigos o chamavam e ele próprio admitia, Nelson não tem medo de repetir-se, preferindo a clareza dos pontos de vista insistentemente retomados. (ibidem, p. 21).

Todos esses aspectos fazem com que, assim como em Baudelaire, possamos perceber em Nelson uma certa morbidez como característica estética do mal-estar. Uma característica que ele não só não nega como reconhece ser parte de sua criação artística:

“Aliás, jamais discuti ou refutei minha morbidez. Dentro de minha obra, ela me parece incontestável e, sobretudo, necessária. Artisticamente falando sou mórbido, sempre fui mórbido, e pergunto? ‘Será um defeito’? Nem defeito, nem qualidade, mas uma marca de espírito, um tipo de criação dramática.” (RODRIGUES, Nelson, in: Peças psicológicas, p. 276).

Assim como na obra de Baudelaire, o “bem” e o “mal” convivem lado a lado na obra de Nelson. Seus personagens transcendem o moralismo da platéia, que se sente agredida e frustrada quando suas crenças e estereótipos são violados. Numa visão maniqueísta do comportamento, poder-se-ia dizer que os personagens de Nelson são “monstros”, numa moral de perdão ou castigo, do bem ou do mal, do belo e do feio. São considerados bons na medida em que imitam e seguem os padrões sociais vigentes e maus aqueles que transgridem esses valores, ainda que no mundo do imaginário. A esse respeito, Nelson Rodrigues declara:

“E continuarei trabalhando com monstros. Digo monstros no sentido de que superam ou violam a moral prática e cotidiana. Quando escrevo para o

teatro as coisas atrozess não me assustam. Escolho meus personagens com a maior calma e jamais os condeno.

Quando se trata de operar dramaticamente, não vejo em que o bem seja melhor que o mal. Passo a sentir os tarados como seres maravilhosamente teatrais. (...)

A loucura daria imagens plásticas e inesquecíveis, visões sombrias e deslumbramentos para uma transposição teatral.” (ibidem, p. 278).

Não condenando seus personagens, Nelson vai de encontro a uma estética milenar, oriunda do teatro grego, e introduz um novo projeto dramatúrgico: ele imita, no gênero trágico, aspectos do homem comum, mas sem nunca julgá-los, condená-los ou puni-los. A “Poética” de Aristóteles define assim o conceito de tragédia:

“Tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes: ação apresentada não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 2005, P. 248).

Albin Leski nos lembra ainda que um dos aspectos da tragédia é a consciência do sujeito trágico:

“O sujeito do ato trágico, o que está enredado num conflito insolúvel, deve *ter alçado à sua consciência* tudo isso e sofrer tudo conscientemente. Onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico.” (LESKI,1996, p. 34).

Podemos considerar as peças de Nelson Rodrigues como trágicas, na medida em que seus personagens vivem uma situação trágica, têm consciência dessa situação, têm um fim trágico e na medida em que amor e morte estão imbricados, mas com a diferença de que na tragédia clássica os crimes, como os incestos, são punidos. O castigo do herói da tragédia clássica, infrator das leis ético-políticas, é fruto de desígnios extra humanos. Os deuses intervêm na prática social. Enquanto que nas peças rodrigueanas, os personagens que praticam ações de incesto, mesmo tendo mortes trágicas, não são julgados nem condenados pelo autor:

Transparece aqui mais um novo princípio, comungado também pelos artistas contemporâneos de Nelson Rodrigues. O objeto trabalhado esteticamente independe de conotações morais vigentes na prática social de então. O incesto, por sua natureza arcaica, constitui objeto ainda hoje de tratamento estético. Como o fora igualmente entre os gregos. Com a diferença de que nas tragédias gregas o castigo do herói, infrator das leis ético-políticas, decorria de desígnios extra-humanos. Assim as forças mágico-míticas intervinham na prática social dos gregos. Ao passo que em *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Senhora dos Afogados*, *Dorotéia*, *Perdoame por me traíres*, *Os 7 Gatinhos* e *Toda nudez será Castigada*, os personagens que imitam ações de incestos não são julgados nem castigados. (GUIDARINI, 1990, p. 48).

Ao contrário da visão clássica da dramaturgia que exaltava a razão, o exemplar, o heroísmo e a santidade, o autor revela o contraditório do ser humano: o amor, o ódio, a carne e a alma, a morte e a vida.

Retomando a premissa baudelairiana, segundo a qual o gosto pelo mórbido pode vir acompanhado da técnica para se obter o efeito desejado, e

defendendo o direito de fazer um trabalho esteticamente independente das morais vigentes na prática social de então, Nelson declara:

“Peçam tudo, menos que eu renuncie às minhas atrocidades habituais dos meus dramas. Considero legítimo unir elementos atrozes, fétidos, hediondos ou seja, numa composição estética. Qualquer um pode, tranquilamente, extrair poesia de coisas aparentemente contra-indicadas. Isso é tão óbvio, que me envergonho em repeti-lo.” (RODRIGUES, Nelson, in: Peças psicológicas, p. 278).

Como podemos ver, tanto a obra de Nelson Rodrigues, quanto a de Baudelaire, são marcadas pela transgressão aos valores da época. Nesse sentido, podemos dizer que, tanto um quanto o outro, pretenderam extrair flores do mal.

Capítulo 3: A modernidade em Charles Baudelaire e Nelson Rodrigues

La muse moderne... sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau. Elle se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime ; en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit.

3. 1 Flores do mal e modernidade

Impossível se falar de eu interior, imaginário e inconsciente sem encaixá-los na modernidade, pois, como já foi dito anteriormente, a redescoberta do imaginário no século XIX e a descoberta do inconsciente no século XX constituem dois dos aspectos mais modernos, que vão permitir uma nova forma de fazer literatura. O *spleen*, o horrível, o macabro, o desagradável, que representam o avesso da alma, são partes integrantes da modernidade. As palavras “moderno” e modernidade, num primeiro momento, parecem expressar aquilo que é novo, referente ao tempo presente, atual e portanto oposto ao que é antigo, pertencente ao passado, mas, se analisadas dentro do contexto da tradição literária, parecem ter outro significado, não servindo nem para caracterizar exclusivamente o presente, nem qualquer época em particular, ao mesmo tempo em que tornam ilusória a pretensão de que nossa época teria o privilégio, pelo fato de ser atual, de representar a idéia de progresso em relação ao passado. Uma análise mais detalhada nos permitiria perceber o real significado dessas palavras, que vai além do horizonte cronológico que separa presente e passado.

Segundo Jauss, o substantivo francês *modernité* é recente, tendo sido visto pela primeira vez, em 1849, no romance de Chateaubriand *Mémoires d’Outre-tombe*. Mas foi Baudelaire, leitor e admirador dos românticos, o primeiro a tentar elaborar uma teoria da modernidade, criando, assim, os fundamentos de uma nova estética. No entanto, o próprio conceito de modernidade baudelairiano representa a culminância de um longo processo.

Desde meados do século XVIII, o público cansado do formalismo clássico, se volta para o sentimento. Mais do que sentimento, o leitor dessa época reclama a liberação do seu “eu interior”, que Rousseau foi um dos primeiros escritores a introduzir. Seu romance *La Nouvelle Héloïse*, cuja heroína é inspirada na Heloiza de Abelardo, vai emocionar os leitores da época com a história de um amor proibido. O sentimento vai então eclodir com toda sua força. As emoções invadem as almas e a literatura. Não se trata apenas de uma sensibilidade delicada, de uma análise de sentimentos. São os instintos afetivos mais profundos que foram durante muito tempo reprimidos e agora reclamam seu lugar. Junto com a exaltação do “eu interior”, o lirismo pessoal, o gosto pelas emoções, pela melancolia e pela solidão, podemos observar a grande importância atribuída à natureza que, praticamente ignorada pelos clássicos, torna-se, a partir de Rousseau, refúgio, evasão ou visão, o complemento obrigatório da insatisfação humana. No entanto, não se trata apenas da natureza como paisagem, mas, principalmente, da natureza humana, mais exatamente da bondade natural do homem. Criticando a enorme confiança depositada nas ciências e na razão que caracterizavam sua época, Rousseau denuncia que, em nome da razão, muitas vezes, as ciências e as artes estiveram a serviço dos tronos e, portanto, da ignorância e da escravidão.

L'esprit a ses besoins, ainsi que le corps. Ceux-ci sont les fondements de la société, les autres en font l'agrément. Tandis que le gouvernement et les lois pourvoient à la sûreté et au bien-être des hommes assemblés, les sciences, les lettres et les arts, moins despotiques et plus puissants peut-être, étendent des guirlandes de fleurs sur les chaînes de fer dont ils sont chargés, étouffent en eux le sentiment de cette liberté originelle pour

laquelle ils semblent être nés, leur font aimer leur esclavage, et en forment ce qu'on appelle des peuples policés. Le besoin éleva les trônes ; les sciences et les arts les ont affermis. (ROUSSEAU, 1971, p. 53).

Sua teoria social, segundo a qual *l'homme naît bon, c'est la société qui le corrompt*, prega que a verdade deve ser buscada na natureza de cada indivíduo. O "eu interior" representa, para Rousseau, a verdadeira natureza de cada indivíduo, superior à sociedade e à cultura, muitas vezes corruptoras. O apogeu não está na Antigüidade, nem em nenhuma outra época, está dentro de cada um, e a natureza é o lugar onde o homem, em contato consigo mesmo, vai refletir e se descobrir. Essa crítica de Rousseau ao racionalismo exacerbado, levada muitas vezes às últimas conseqüências, pregando até mesmo a *déraison*, anuncia uma nova estética, retomada mais tarde por Baudelaire e está explícita em seu livro *Rêveries d'un promeneur solitaire*. Em sua primeira caminhada, Rousseau revela sua intenção de se dedicar a responder à pergunta *que suis-je?* Numa valorização do eu interior absolutamente romântica, aliada a uma depressão e uma melancolia, igualmente românticas:

Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même. Le plus sociable et le plus aimant des humains en a été proscrit par un accord unanime. Ils ont cherché, dans les raffinements de leur haine, quel tourment pouvait être le plus cruel à mon âme sensible et ils ont brisé violemment tous les liens qui m'attachaient à eux. J'aurais aimé les hommes en dépit d'eux-mêmes ; ils n'ont pu, qu'encessant de l'être, se dérober à mon affection. Les voilà donc étrangers, inconnus, nuls enfin pour moi, puisqu'ils l'ont voulu. Mais moi, détaché d'eux et de tout, que suis-je ? Voilà ce qui me reste à chercher. (ROUSSEAU, 1925, p.1)

Seguindo essa corrente de sensibilidade que se anuncia no século XVIII, e da qual Rousseau é um dos precursores, o século XIX verá o Romantismo se afirmar, inicialmente, como tendência literária, para se transformar depois em escola. É, portanto, no século XIX, que a subjetividade se afirma como em nenhuma outra época. O culto do “eu interior” representa não apenas uma liberação do sentimento, que agora pode se manifestar livre da tirania clássica, mas também uma reação contra uma evolução econômica que sufoca o indivíduo. As transformações sociais e econômicas, com a crescente utilização de máquinas e o aumento da população, acompanham e, talvez, estejam na base dessa exaltação do indivíduo. O desenvolvimento urbano, que aumenta o anonimato e separa as classes sociais em bairros distintos, isola o indivíduo que se procura e não se encontra. A mobilidade social e as ambições da burguesia aumentam ainda mais essa insegurança. Todos esses fatores contribuem para o culto do “eu interior”, que se manifesta na literatura através do diário íntimo, das memórias, do romance pessoal e da poesia.

Herdeiros de Rousseau, inquietação e solidão são, portanto, os dois sentimentos que melhor caracterizam o homem do século XIX. Principalmente, a partir de 1815, esse homem se vê diante de um dilema. O sonho da Revolução havia terminado. Com Napoleão, a França chegou ao auge do poder, tendo que enfrentar, em seguida, uma terrível crise política. Essa é a realidade que se apresenta ao homem dessa época: atrás dele, um passado destruído, diante dele, todo um mundo a ser reconstruído e, entre esses dois pólos, todo um sentimento de angústia e de solidão que, em francês, recebeu o nome de *mal du siècle*. O

escritor então se refugia na natureza, que se torna um meio de evasão, e a toma como confidente.

Paralelamente há toda uma redescoberta da Idade Média cristã como passado nacional, e da poesia medieval que influencia a poesia romântica. O século XVIII tinha sido, majoritariamente, o século da razão. No século XIX, os escritores se voltam para o sentimento. O homem passa a ser visto sob seus dois aspectos: o material e o espiritual, o corpo e a alma. É essa visão cristã do homem duplo que vai dar origem ao drama romântico, como nos diz Victor Hugo:

Du jour ou le christianisme a dit à l'homme : « Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éther', l'un enchaîné par les appétits, les besoins et les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie celui-ci toujours courbé vers la terre, sa mère, celui-là sans cesse élançé vers le ciel, sa patrie. De ce jour-là, le drame a été créé. » (HUGO, s/d, p.60).

A partir dessa concepção cristã do homem duplo, que será retomada bem mais tarde por Baudelaire, o conceito de herói também muda. Um dos melhores exemplos que podemos dar do herói romântico é *Quasimodo*, personagem do romance de Victor Hugo *Notre-Dame de Paris*, que reúne em si essa dualidade: o grotesco, o monstruoso aliado ao sublime.

É assim que romântico, do sentido pejorativo que tinha, passou a ter um valor nobre que o distingue de “romanesco” e o assimila a moderno, relativo ao cristianismo, em oposição à Antigüidade. O mais importante é, como observa Compagnon, o fato de romântico acrescentar a romanesco essa dimensão melancólica e desesperada que permanecerá inseparável da fé que a modernidade tem no progresso e no processo histórico:

Opposée à l'esthétique classique dont l'ambition est de transcéder le temps, l'esthétique romantique – songeons au mal du siècle à partir de « René » - repose sur un malaise dans la relation avec le temps, sur la conscience de l'inachèvement de l'histoire. Une esthétique du nouveau, du recommencement incessant, ne paraît pas pensable avant que la Révolution française ne lui fournisse un modèle historique foudroyant. (COMPAGNON, 1990, p. 25).

Para finalizar o tema sobre a modernidade na tradição literária, é importante ressaltar a última transformação atribuída aos termos “moderno” e “novo”, que vai de Stendhal à Baudelaire.

Ao longo do século XIX, a consciência da modernidade vai passar por uma nova evolução, destacando-se da visão romântica do mundo para adquirir um novo significado. Conforme já foi dito, a história do termo moderno desde a Idade Média, tal qual Jauss o define, é a da redução do lapso de tempo que separa moderno e antigo. Com o advento da modernidade, a distinção entre presente e passado desaparece. A antítese entre gosto clássico e moderno deixa de ser significativa, e o classicismo passa a ser considerado como o romantismo de ontem. É comum, entre os autores do século XIX, a tese de que os clássicos foram românticos em seu tempo, enquanto que os românticos serão os clássicos de amanhã. Essa é a tese defendida por Stendhal em seu livro *Racine et Shakespeare*, onde ele define a palavra *romanticisme*, deixando claro que romântico é aquele que se mostra fiel ao mundo atual. Sendo assim, Sófocles e Eurípides foram eminentemente românticos, assim como Racine no século XVII, pois foram capazes de dar ao público de sua época o máximo de prazer possível:

Le romantisme est l'art de présenter aux peuples les oeuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères. Sophocle et Euripide furent éminemment romantiques ; ils donnèrent aux Grecs rassemblés au théâtre d'Athènes, les tragédies qui, d'après les habitudes morales de ce peuple, sa religion, ses préjugés sur ce qui fait la dignité de l'Homme, devaient lui procurer le plus grand plaisir possible. Imiter aujourd'hui Sophocle et Euripide et prétendre que ces imitations ne feront pas bâiller les Français du dix-neuvième siècle, c'est du classicisme. (STENDHAL, 1965, p.p. 62-63).

Mais adiante, Stendhal faz uma ligação entre arte e atualidade, mostrando a enorme influência exercida pela história, no caso da Revolução francesa:

De mémoire d'historien, jamais peuple n'a éprouvé, dans ses moeurs e dans ses plaisirs, de changements plus rapides et plus total que celui de 1780 à 1823 ; et l'on veut nous donner toujours la même littérature ! (ibidem, p.68).

Como se pode ver, para Stendhal, 1789 representa um marco na história da França; desde então, existe uma oposição entre o que acontece a partir dela e tudo o que aconteceu antes. A Revolução rompeu o fio condutor que ligava presente e passado. A sociedade moderna se encontra separada do Antigo regime não apenas por uma constituição, hábitos e idéias diferentes, mas também por um gosto novo, uma outra relação com a beleza. Essa mudança no gosto do público não pode ser desvinculada do processo histórico.

Mas se a modernidade está sempre em evolução fazendo com que a atualidade de hoje, logo ultrapassada, torne-se o romantismo de ontem e, portanto, clássica, resta saber, então, como se coloca o problema da natureza do belo, como a beleza pode satisfazer às exigências de um ideal sempre renovado. É Baudelaire que vai tentar responder à essa indagação, num importante ensaio chamado *Le peintre de la vie moderne*, ao qual já nos referimos anteriormente e no qual ele designa Constantin Guys como exemplo de pintor moderno, cujo trabalho representa, para o poeta, a melhor definição de modernidade.

Baudelaire situa a modernidade num dos pólos da arte, no seu lado histórico, fugidio, contingente. Segundo o poeta, toda grande obra, que traga inovações aos seus contemporâneos, é moderna em seu tempo. Assim a modernidade, em função do movimento acelerado da consciência histórica, está sempre se redefinindo em oposição a si mesma, ou seja, cada geração, rompendo com o passado, traz uma nova contribuição à sua época.

Podemos, então, considerar o herói moderno como trágico, condenado à morte, à queda, pois quando a modernidade vê seus direitos reconhecidos, seu tempo já passou. Ela será, posteriormente, submetida a um exame. Ou seja, só depois que seu tempo tiver passado, poderemos saber se ela é mesmo digna de se tornar antigüidade. Esse era o ponto de vista de Baudelaire, como ele próprio revela: “Que toute modernité soit digne de devenir antiquité” (ibidem, p. 798). O que mostra, também, o grande apreço que o poeta tinha pela Antigüidade. Ele próprio queria ser lido como um escritor clássico. Portanto, na obra de Baudelaire, antigüidade e modernidade estão sempre entrelaçadas.

Como nos lembra Benjamin, para Baudelaire, nada, na época à qual ele pertencia, era tão próximo da tarefa do herói antigo, dos trabalhos de um Hércules, do que a que ele próprio, como poeta, tinha escolhido: dar forma à modernidade. Em seu ensaio *Salon de 1845*, Baudelaire, queixando-se dos novos pintores que teimam em ignorar o presente, sustenta que não faltam elementos na vida moderna para caracterizar o heroísmo:

Ce ne sont ni les sujets ni les couleurs qui manquent aux épopées. Celui-là sera le peintre, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies. – Puissent les vrais chercheurs nous donner l'année prochaine cette joie singulière de célébrer l'avènement du neuf ! (ibidem, p. 633).

Marshal Berman observa, com relação a esse trecho, que a referência do poeta às gravatas não representa apenas uma ironia; o poeta quis mostrar que, apesar de estar desprovido das vestimentas que normalmente caracterizam um herói tradicional, o homem moderno, com vestimentas bem mais simples, mas que também enfrenta grandes obstáculos, torna-se, por isso mesmo, mais heróico. Assim, seguindo essa tendência moderna de se fazer sempre tudo novo, a vida moderna do ano seguinte será diferente da deste ano, mas ambas farão parte da mesma era moderna.

Berman nos lembra que, mais ainda do que no ensaio *Le peintre de la moderne*, é no *Salon de 1846* que Baudelaire fala de forma mais contundente das situações de conflito da vida quotidiana que caracterizam o heroísmo moderno. Não faltam exemplos desse heroísmo na vida burguesa, como os

personagens de Balzac, que o poeta considera um gênio. O perfumista Birotteau lutando contra a falência, esforçando-se em reabilitar não apenas seu crédito, mas sua identidade pessoal; os “respeitáveis patifes” como Rastignac que são capazes, ao mesmo tempo, dos atos mais desprezíveis e das ações mais nobres ou Vautrin, que frequenta tanto as altas esferas do poder como as baixezas do submundo com a mesma desenvoltura. O que leva o poeta a concluir:

Toutes ces paroles (...) témoignent que vous croyez à une beauté nouvelle et particulière, qui n'est celle, ni d'Achille, ni d'Agammon.

(...) Les moyens et les motifs de la peinture sont également abondants et variés ; mais il y a un élément nouveau qui est la beauté moderne. Car les héros de l'Illiade ne vont qu'à votre cheville, ô Vautrin, ô Rastignac, ô Birotteau, - et vous, ô Fontanrès, qui n'avez pas osé raconter au public vos douleurs sous le frac funèbre et convulsionné que nous endossons tous : - et vous, ô Honoré de Balzac, vous le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique parmi tous les personnages que vous avez tiré de votre sein ! (ibidem, p.689).

Assim, ao mesmo tempo em que caracteriza uma época, a modernidade caracteriza, também, a energia presente na obra dessa época, aproximando-a, assim, da Antigüidade. Podemos então dizer, como Compagnon, que a Antigüidade apenas fornece um modelo para a construção da obra, sendo sua substância e inspiração aspectos da modernidade. E foi em Constantin Guys que Baudelaire encontrou as qualidades ideais das quais se serviu para elaborar uma teoria da modernidade. Como nos lembra Compagnon, o poeta via em Guys o que seria o fotógrafo da imprensa contemporânea, capaz de fixar o efêmero e o contingente:

La combinaison idéale de l'instant et de la totalité, du mouvement et de la forme, de la modernité et de la mémoire. (COMPAGNON, 1990, p. 29).

Outro aspecto bastante comentado nos autores modernos é a fragmentação das obras pelo fato de conterem uma grande quantidade de detalhes. Acontece que a fragmentação está ligada à relatividade, que o conceito do belo desconhece. São justamente os detalhes que formam a beleza histórica, componente inseparável da modernidade. As noções de inacabado e fragmentário se associam na indeterminação do significado da obra que pode ser desmembrada, podendo cada parte dela existir isoladamente, como anuncia o poeta no preâmbulo do *Spleen de Paris* que ele próprio define como um livro sem pé nem cabeça:

Un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. (...) Nous pouvons couper ou nous voulons. (...) Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. (BAUDELAIRE, p. 161).

Nesse trecho se encontra implícita a concepção baudelairiana de beleza. O ideal antigo que preconizava uma beleza harmoniosa, inspirada no modelo do corpo humano, é aqui desprezado em favor de uma imagem grotesca e de um corpo monstruoso, pois o belo segundo o poeta não deve ser apenas relativo, individual, vigoroso, original, mas também bizarro:

Le beau est toujours bizarre. ... Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau. (ibidem, p. 724).

Essa concepção, que já anuncia a estética surrealista expressa na célebre frase de Lautréamont “beau comme la rencontre sur une table d’opération d’un parapluie et d’une machine à coudre », faz com que Baudelaire explore em sua poesia as possibilidades artísticas e gráficas do feio, do estranho e do satânico, não apenas por causa de sua visão dualista do homem como um ser forçado a viver num mundo imperfeito, constantemente às voltas com o mal, mas também em função de sua concepção de modernidade que o leva a rejeitar tudo o que seja exclusivamente da ordem do clássico. É a partir daí que vai surgir a matéria necessária para alimentar o imaginário, o traço que vai expressar uma subjetividade, uma sociedade, uma época.

Poderíamos dizer que a modernidade baudelairiana não deve ser confundida com a estética da inovação e mania de ruptura que vão caracterizar as vanguardas do século XX. Baudelaire, muito embora tenha sido um dos que consideravam que o passado não é pertinente na percepção do presente, não faz parte daqueles que vieram depois dele e que acreditam na mudança simplesmente pela mudança. A dupla natureza do belo que caracteriza sua modernidade traz em si, paradoxalmente, a idéia de resistência à modernidade.

3. 2 As flores do mal rodrigueanas

Como poderíamos estabelecer relações entre Nelson Rodrigues, um autor do século XX e Charles Baudelaire? Haveria alguma coisa em comum entre eles? Essa não nos parece uma tarefa impossível, pois, como já vimos na introdução e ao longo desse trabalho, muitos são os aspectos que nos permitem aproximar esses dois autores. Tal qual Baudelaire no século XIX, Nelson, tendo nascido e vivido em pleno século XX, é considerado, após a sua morte, um clássico do teatro brasileiro, embora tenha sido totalmente transgressor em sua época, indo contra aqueles que achavam que o teatro tinha uma função moralizadora. Ele rompeu barreiras, revolucionou o teatro, escreveu crônicas reeditadas, comentadas e lembradas até os dias de hoje.

Primeiramente, no que diz respeito ao teatro, cujas peças, como já foi dito, podem ser divididas em míticas, psicológicas e tragédias cariocas. Nas peças míticas, das quais *Álbum de família* é um exemplo, Nelson trabalha com mitos ancestrais que marcaram as tragédias da Antigüidade. Mas foi com *Vestido de noiva*, sua segunda peça, classificada como psicológica, e também seu primeiro grande sucesso, que o dramaturgo vence barreiras importantes, o que o faz ser considerado um autor do seu tempo:

Sempre me pareceu que a dramaturgia de Nelson passou, sem muita rigidez, por algumas fases, que poderiam ser o ponto de partida para uma análise e, extensivamente, para um agrupamento. Qualquer observador registra que Olegário, o protagonista da primeira peça, *A mulher sem pecado*, atua sob grande tensão e está prestes a romper a censura do

consciente. *Vestido de noiva*, escrita a seguir, rasga a fronteira da consciência e se realiza na maior parte como a projeção exterior do subconsciente de Alaíde, a heroína. Explorando esse mundo, Nelson passa, na terceira peça, *Álbum de família*, ao inconsciente primitivo, aos arquétipos, aos mitos ancestrais. *Anjo Negro*, *Senhora dos afogados* e *Dorotéia* prosseguem essa trilha. (MAGALDI, 1993, p.11).

Vestido de noiva, como já foi dito anteriormente, é considerada por muitos como a primeira grande virada na moderna dramaturgia brasileira, pois, tal qual fizeram os românticos no século XIX, introduz uma série de inovações formais que não seguem as regras de unidade e de tempo preconizadas por Aristóteles. Alaíde, como já vimos, é uma jovem recém casada, vítima de um acidente de carro, que é hospitalizada com urgência.

Uma das grandes inovações diz respeito ao espaço cênico. O palco é dividido em três planos: o da realidade, o da alucinação e o da memória.. A ação dramática resulta do entrelaçamento desses três planos, através do qual o autor nos mostra claramente a fragmentação da alma humana e a procura por uma identidade própria.

A técnica das ações simultâneas, em tempos diferentes, não seria eficaz se não estivessem a ampará-la os três planos em que se divide a ação: realidade, memória e alucinação. A realidade surge de vez em quando para situar os acontecimentos. (ibidem, p. 18).

Vivendo um casamento de fachada e presa às convenções sociais de uma família burguesa, Alaíde se sente atraída pela vida de madame Clessi, dona de um bordel, que simboliza uma vida mais livre. Suas alucinações e fantasias

lhes permitem escapar a uma vida medíocre e sem perspectivas. O comentário de Sábato Magaldi é bastante ilustrativo a esse respeito:

Sem as peias da censura, a heroína liberta a libido, e seu retrato se compõe por meio da soma de episódios biográficos reais e dos imaginários, compensadores das frustrações acumuladas na vida breve. (...) E, Bovary carioca, insatisfeita com o cotidiano que não oferecia grandes lances romanescos, Alaíde transfere para madame Clessi, mundana assassinada por um adolescente, no começo do século, os impulsos de fantasia e grandeza. (ibidem, p. 19).

Outra inovação importante introduzida por Nelson, à qual já fizemos referência, é a técnica do *flashback*, pouco utilizada na dramaturgia brasileira. A peça foi escrita em três atos, sem cronologia linear, o tempo da história se encontra totalmente diluído no tempo do espetáculo e as viagens ao passado se misturam às alucinações. Duas passagens podem bem resumir seu espírito. A primeira, é a explicação por parte do narrador sobre o estado de saúde mental da heroína:

(A memória de Alaíde está em franca desagregação. Imagens do passado e do presente se confundem e se superpõem. As recordações deixaram de ter ordem cronológica...) . (RODRIGUES,2004, p.110).

A segunda passagem se traduz por uma frase da própria Alaíde, quando lhes perguntam se ela é casada:

Alaíde (fica em suspenso) – Não sei. (em dúvida). Me esqueci de tudo. Não tenho memória. (impressionada). Mas todo mundo tem um passado; eu também devo ter – ora essa! (ibidem, p.91).

Objetivamente, a peça começa com o acidente de carro sofrido por Alaíde e apresentado em cena sob a forma de barulhos de buzina, derrapagem, estilhaços de vidro e sirenes de ambulância. Alaíde é submetida a uma operação de urgência, mas não resiste e morre.

O plano da memória serve de ponto de partida para os eventos que precedem o acidente. O que acontecera, até então, na vida de Alaíde? Pedro, namorado de sua irmã Lúcia, acaba se casando com a cunhada (Alaíde). Lúcia a acusa de lhe ter roubado o namorado. É depois de uma discussão violenta com sua irmã que Alaíde sai, desnorreada, e é atropelada.

No plano da alucinação, Alaíde projeta suas fantasias na pessoa de madame Clessi, famosa mundana do início do século que ela nunca conhecera senão através de seu diário íntimo e porque mora na mesma casa onde, outrora, habitara Clessi. Nesse plano, Alaíde se relaciona com madame Clessi e vê, em seu marido Pedro, as feições do jovem amante de Clessi, identificando-se com ela. Sábato Magaldi observa o quanto *Vestido de noiva* foi inovador:

Esses três planos, porque simultâneos e não justapostos, quebram a linearidade cronológica do tempo e situam a peça num momento contemporâneo do questionamento dos princípios realistas de composição. Nisso reside, do ponto de vista técnico, a matriz da complexidade de *Vestido de noiva*.

Do ponto de vista estrutural, parte também daí a sua modernidade e a sua força dramática.

O atropelamento de Alaíde – acidente relativamente banal no mundo urbano, onde os automóveis vão constituindo elementos comuns da paisagem cotidiana – acaba por se impor como uma necessidade inexorável do destino da protagonista. Por essa via, a peça de Nelson Rodrigues rompe os liames com as motivações realistas que a originaram e, deixando, aos poucos, de ser drama de costumes em que se pintam

infelicidades conjugais, envereda pelo universo sombrio e misterioso da tragédia. (MAGALDI, 1993, p. 197).

O acidente de Alaíde e o assassinato de madame Clessi nos remetem a um outro tema muito presente na obra de Baudelaire: o entrelaçamento entre amor e morte. Três personagens femininos estão no centro do drama: Alaíde, Lúcia e Clessi. Alaíde, agonizante, dialoga com Clessi, morta quarenta anos antes. Alaíde e Lúcia amam um mesmo homem, Pedro. É com Alaíde que Pedro se casa, mas ela descobre que ele tem um caso com Lúcia e que os dois planejam matá-la. Clessi, por sua vez, tinha morrido apunhalada por seu amante. Amor e morte constituem uma única e mesma pulsão. Esse binômio é bem visível na peça pelo entrelaçamento das marchas fúnebre e nupcial. O que nos leva a deduzir que a impossibilidade do amor conduz à morte. Essa relação de amor (desejo) e morte foi observada por Freud em seu livro *O Mal-estar na civilização*, no qual fala de sua convicção de que os instintos não podiam ser todos da mesma espécie e que paralelamente à libido existia o instinto de morte:

Meu passo seguinte foi dado em “Mais Além do Princípio do Prazer” (1920g), quando, pela primeira vez, a compulsão para repetir e o caráter conservador da vida instintiva atraíram minha atenção. Partindo de especulações sobre o começo da vida e de paralelos biológicos, concluí que, ao lado do instinto para preservar a substância viva e para reuni-la em unidades cada vez maiores, deveria haver outro instinto, contrário àquele, buscando dissolver essas unidades e conduzi-las de volta a seu estado primeiro e inorgânico. Isso equivalia a dizer que assim como Eros, existia também um instinto de morte. Os fenômenos da vida podiam ser explicados pela ação concorrente, ou mutuamente oposta, desses dois instintos. (FREUD, 2006, p. 122).

Podemos dizer que, a partir de *Vestido de noiva*, *Álbum de família*, *Perdoa-me por me traíres*, entre outras peças, o percurso teatral de Nelson, tal qual Baudelaire na poesia, é marcado pela transgressão e representa um desafio para o público e a crítica de seu tempo. Rompendo com a censura da consciência, indo ao fundo da miséria existencial, seu teatro pode tanto chocar quanto seduzir. Seus personagens agem de maneira obsessiva transitando continuamente do sagrado ao profano. Nelson tentou explicar, em muitas ocasiões, e sem muito sucesso, porque seu teatro era, como ele próprio reconhecia, desagradável, chocante, triste, sem esperança. Eis o que ele diz sobre uma de suas peças, *Senhora dos Afogados*:

Apresento-vos *Senhora dos Afogados*. É, como vereis, uma peça triste, tristíssima, como era *A falecida*. Falta-lhe o jogo frívolo e delicioso, o brilho irresponsável, a prestidigitação fascinante, vital. Talvez *Senhora dos Afogados* faça sofrer. Talvez. Vejamos, porém, a alma secretíssima desta pobre tragédia brasileira.

O que caracteriza uma peça trágica é, justamente, o poder de criar a vida e não imitá-la. Isso a que se chama “vida” é o que se representa no palco e não o que vivemos cá fora. Evidentemente, excluo, daqui, as peças digestivas, o teatro para fazer rir, o drama de salão. O personagem do palco é mil vezes mais real, mais denso e, numa palavra, “mais homem” que cada um dos expectadores. Querem um exemplo? Vejam Moema ou d. Eduarda e ponham-na ao lado de certas senhoras da platéia. Percebemos, então, que a expectadora de carne e osso não vive realmente, imita apenas a vida. Finge que é mulher, finge que é criatura humana e continua fingindo até no leito conjugal. Nada conhece, nada sabe dos desesperos, das paixões, das agonias que a poderiam alçar à plenitude de sua condição humana. Já Moema ou d. Eduarda, não. Está no palco, com as olheiras de carvão, mas “vive”. Tem a autenticidade, a gana, a garra, o delírio que nos faltam. E, súbito, sentimos na platéia o dilaceramento da nossa frustração total. O personagem vive a vida, que deveria ser nossa, a vida que recusamos. Outra verdade, que julgo definitiva, é a seguinte: a alegria não pertence ao teatro. Pode-se medir a

força de uma peça e a sua pureza teatral pela capacidade de criar desesperos. O teatro ou é desesperado ou não é teatro. (RODRIGUES, 2004, p. 297).

Parece-nos claro que, para Nelson, o teatro tinha uma função bem nítida: a catarse, a função purificadora, o que explica os assassinos, os insanos, os adúlteros, enfim, a rajada de monstros e, também, a tristeza profunda, que são partes integrantes das flores do mal rodrigueanas.

Porém, a tragédia, embora seja parte integrante da obra de Nelson, e tenha sua origem na tragédia grega, não se restringe a isso. Nelson cria através de clichês clássicos uma obra extremamente moderna, como analisa Ângela Leite Lopes em seu livro *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*

(...) Mas o trágico aparece de maneira privilegiada no teatro de Nelson Rodrigues na insistente utilização, por parte do autor, desses clichês da tragédia. O que não significa que realiza tragédias – num sentido estrito e acadêmico –, mas sim uma obra teatral moderna que tem “o poder de criar a vida e não imitá-la” (LOPES, 2007, p. 230)

Contudo, como já foi abordado no primeiro capítulo desse trabalho, não foi só no teatro que Nelson deixou sua marca. Além de representar um verdadeiro inventário de tipos populares da época, podemos observar em suas crônicas jornalísticas as mesmas obsessões caracterizadas por antagonismos, como o bem e o mal, o amor e o ódio, a realidade e a imaginação, o belo e o feio, o grotesco e o sublime, a luz e a sombra, o casamento e o enterro, a vida e a morte. Cabe aqui lembrar uma declaração do dramaturgo em resposta àqueles que criticavam o aspecto mórbido das crônicas de *A vida como ela é*:

Alguém dirá que *A vida como ela é..* insiste na tristeza e na abjeção. Talvez, e daí? O homem é triste e repito: - triste do berço ao túmulo, triste da primeira à última lágrima. Nada soa mais falso do que a alegria . Rir num mundo miserável como o nosso é o mesmo que, em pleno velório, acender o cigarro na chama de um círio. Pode-se dizer ainda que é triste *A vida como ela é..* – porque o homem morre. Que importa tudo o mais, se a morte nos espera em qualquer esquina? Convém não esquecer que o homem é, ao mesmo tempo, o seu próprio cadáver. Hora após hora, dia após dia, ele amadurece para morrer. Há gêneros alegres, eu sei. Fala-se em “teatro para fazer rir”. Mas uma peça que tenha essa destinação específica é tão absurda, obscena, como seria uma missa cômica. Agora o aspecto da sordidez. Nas abjeções humanas, há ainda a marca da morte. Sim, o homem é sórdido porque morre. No seu ressentimento contra a morte, faz a própria vida com excremento e sangue. (RODRIGUES, 2007, p.7).

As crônicas de *A vida como ela é* eram publicadas no jornal “Última Hora” de propriedade de Samuel Weiner, e foram redigidas numa época importante da história do país. Getúlio Vargas voltara ao palácio do Catete e precisava de um jornal que o apoiasse. A maioria da imprensa lhe virava as costas. A “Última Hora” era abertamente getulista e foi se tornando aos poucos um jornal muito popular. Contava, entretanto, com dois inimigos de peso: Assis Chateaubriand, dono dos Diários Associados, e Carlos Lacerda, dono da Tribuna da Imprensa. Ora, o fato de Nelson trabalhar para a Última Hora, tendo Samuel Weiner como patrão, fez com que ele tivesse que enfrentar uma oposição ferrenha da UDN, partido de Lacerda e dos “virtuosos”, defensores da moral e dos bons costumes.

Como já vimos, as histórias que Nelson contava em suas crônicas repetiam alguns temas de suas peças como traição, incesto, morte, suicídios e

perversões de todo o tipo, o que fez com que sua fama de tarado se tornasse ainda mais forte. Como nos lembra Ruy Castro, Carlos Lacerda gritava pela rádio Globo que Nelson era “um dos instrumentos do plano comunista da Última Hora para destruir a família brasileira!” (CASTRO, 2004, p. 243). Logo Nelson, sempre tão refratário ao comunismo. Mas, como diz o próprio Ruy Castro, para destruir Samuel Weiner e o Última Hora, valia tudo, até insinuar que Nelson Rodrigues comia criancinhas. Ou seja, para arrasar Getúlio, Carlos Lacerda tinha que primeiro liquidar com Samuel Weiner e seu jornal.

No entanto, apesar da tentativa de Lacerda de mostrar Nelson como um destruidor da tradicional família brasileira, suas crônicas, não apenas o tornaram muito popular, como introduziram mudanças importantes no jornalismo brasileiro, notadamente no que diz respeito à questão da objetividade, que tentava extirpar do texto toda e qualquer subjetividade. Nelson se colocava contra a instituição do *copy-desk*, redator que tinha a função de dar ao texto a forma final e objetiva, adotando a forma americana de uniformizar os textos. Esses tinham de ser objetivos desde as primeiras linhas, mencionando quem, quando, onde e por que o fato acontecera: era o que se chamava de *lead*:

A revolução do *lead* e do *copy-desk* fora implantada no Diário Carioca por Danton Jobim, diretor do jornal, e Pompeu de Souza, redator-chefe, e ameaçava espalhar-se pelos outros jornais. Danton era um velho amigo de Nelson desde A Manhã e a Crítica, e Pompeu, ainda seu comparsa de *garçonnière*. Isso não impediu Nelson de reagir contra a instituição do *copy-desk* e a busca da objetividade significava a eliminação de qualquer bijuteria verbal, de qualquer supérfluo, entre os quais os pontos de exclamação das manchetes – como se o jornal não tivesse nada a ver com a notícia. Suponha que o mundo acabasse. O Diário Carioca teria de dar essa manchete sem um mínimo de paixão. Nelson, passional como uma

viúva italiana, achava aquilo um empobrecimento da notícia e passou a considerar os *copy-desk* os “idiotas da objetividade”. (CASTRO, 2004, p.231).

Nelson reconhecia que havia certos exageros na imprensa antiga, mas não acreditava que um jornal pudesse ser realmente imparcial. Eis o que ele dizia no texto “Os idiotas da objetividade”, publicado na coletânea *A cabra vadia*:

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.

Mas tinha a compensação da glória. Quem redigia um atropelamento julgava-se um estilista. E a própria vaidade o remunerava. Cada qual era um pavão enfático. Escrevia na véspera e no dia seguinte via-se impresso, sem o retoque e uma vírgula. Havia uma volúpia autoral inenarrável. E nenhum estilo era profanando por uma emenda, jamais.

Durante várias gerações foi assim e sempre assim. De repente, explodiu o *copy desk*. Houve um impacto medonho. Qualquer um na redação, seja repórter de setor ou editorialista, tem uma sagrada vaidade estilística. E o *copy desk* não respeitava ninguém. Se lá aparecesse um Proust, seria reescrito do mesmo jeito. Sim, o *copy desk* instalou-se como a figura demoníaca da redação. (RODRIGUES, 2001, p.46).

Parecia-lhe um absurdo não demonstrar emoção alguma ao relatar determinadas notícias:

Na velha imprensa as manchetes choravam com o leitor. A partir do *copy desk*, sumiu a emoção dos títulos e subtítulos. E que pobre cadáver foi Kennedy na primeira página, por exemplo, do *Jornal do Brasil*. A manchete humilhava a catástrofe. O mesmo e impessoal tom informativo. Estava lá o cadáver ainda quente. Uma bala arrancara o seu queixo forte, plástico, vital. Nenhum espanto da manchete. Havia um abismo entre o *Jornal do Brasil* e a tragédia, entre o *Jornal do Brasil* e a cara mutilada. Pode-se falar na desumanização da manchete. (ibidem, p. 48)

E para finalizar suas críticas ao *copy desk*:

Se o *copy desk* já existisse naquele tempo, Os Dez Mandamentos teriam sido reduzidos a cinco. (CASTRO, 2004, p. 231).

Assim, era Nelson, passional e radical ao extremo.

No início, como já foi dito, as crônicas de *A vida como ela é...* renderam algumas críticas por serem extremamente trágicas e tristes, como eram suas peças. Mas escrever histórias trágicas era natural para Nelson. Sua vida, aliás, nunca fora um mar de rosas. Além disso ele tinha a mesma visão baudelairiana da dualidade humana. Ele explicava assim a tristeza de suas crônicas:

Na minha opinião, *A vida como ela é...* se tornou justamente útil pela sua tristeza ininterrupta e vital. Uma pessoa que só tenha do mundo uma visão unilateral e rósea, e que ignore a face negra da vida, é uma pessoa mutilada. Por outro lado, nego a qualquer um o direito de virar as costas à dor alheia. Precisamos ter continuamente a consciência, o sentimento, a constatação dessa dor. Sei que nenhum de nós gosta de se aborrecer. Mais importante, porém, que o nosso frívolo conforto, que o nosso alvar egoísmo – é o dever de participar do sofrimento dos outros. Há uma levandade atroz na alegria! (CASTRO, 200, p. 239)

Para seus colegas, que conheciam seu lado brincalhão e bem humorado, era difícil acreditar que Nelson escrevesse textos assim.

Mas, apesar de tudo, as crônicas de *A Vida como ela é...* tornaram-se rapidamente muito populares. Poderíamos dizer que elas representam uma nova fase na vida do autor, embora possamos encontrar nelas as mesmas obsessões

de suas peças. Eram sempre baseadas num fato real, daí o título da coluna. Mas os temas se repetiam como uma obsessão. Era quase sempre a história de uma adúltera e isso, de uma certa forma, refletia uma realidade da época. Não que as mulheres fossem adúlteras, mas havia uma grande repressão. A educação rígida reprimia a mulher desde a infância. Sexo, só era depois do casamento, o que sufocava e sublimava o desejo feminino. Ruy Castro nos mostra como as crônicas de Nelson refletiam a repressão sobre as mulheres da época, presente em suas crônicas:

O conflito se dava porque, debaixo de toda a culpa e repressão, as moças tinham vontade própria e também desejavam os homens que não deviam desejar. E, com isso, todos eles, homens e mulheres, viviam num estado de permanente excitação erótica. As pessoas não gostavam de admitir e preferiam chamá-lo de “tarado”, mas Nelson estava sendo estritamente realista em seu tempo. (CASTRO, 200, P. 237)

Além da obsessão por adultérios, e como último aspecto a ser analisado, há um outro tema, esse bastante baudelairiano, presente em *A Vida como ela é...*: a mesma relação que existe entre experiência urbana e obra literária. Nelson Rodrigues tinha a mesma alma do *flâneur* do observador que tinha Baudelaire, e o Rio de Janeiro representava para ele o que Paris era para o poeta francês. As grandes cidades urbanas são o espaço privilegiado onde se pode conviver com heterogeneidade, com indivíduos de diferentes classes sociais e com maneiras de ser totalmente diversas. É o lugar da multidão, matéria prima essencial na obra de Baudelaire, e de Nelson Rodrigues também. É nas grandes cidades urbanas que podemos encontrar esse sentimento paradoxal da solidão

no meio da multidão. Esse tema nos remete ao poema *À une passante*, que traduz exatamente esse sentimento:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse.
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston de l'ourlet ;

Aigle et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître.
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! *jamais* peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais.
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! (BAUDELAIRE, 1980, p.p. 68/69).

Analisando esse soneto, Benjamin observa que não se trata de amor à primeira vista, mas à última vista:

Le ravissement du citadin est moins l'amour du premier regard que celui du dernier. C'est un adieu à tout jamais, qui coïncide dans le poème avec l'instant de la tromperie. (BENJAMIN, 1971, p. 242)

Assim como Paris para Baudelaire, o Rio de Janeiro era para Nelson Rodrigues um vasto laboratório onde ele, como *flâneur* pelas ruas da cidade, captava os diferentes tipos humanos que fazem parte da sociedade da época e que estão presentes em suas crônicas. Nelas o cronista expressa sua visão de

mundo, sua concepção sobre a natureza humana, e tudo o mais que está presente em sua obra e que pretende ter validade universal.

Assim, como pudemos observar, as flores do mal rodrigueanas estiveram presentes tanto no teatro quanto nas crônicas e tanto num quanto noutro trouxe inovações importantes que marcaram época.

Inovador, transgressor em sua época, esses elementos nos levam a afirmar que Nelson Rodrigues construiu uma modernidade digna de fazer dele um clássico (“que toute modernité soit digne de devenir antiquité”), já que o sucesso de suas peças e crônicas, que continuam sendo lidas, reproduzidas e debatidas anos após a sua morte, demonstram que o dramaturgo permanece sempre atual, merecendo um lugar junto aos grandes clássicos brasileiros.

CONCLUSÃO

Sou um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura. Nunca fui outra coisa. Nasci menino, hei de morrer menino. E o buraco da fechadura é, realmente, a minha ótica de ficcionista. Sou (e sempre fui) um anjo pornográfico

Nelson Rodrigues

Como pretendemos demonstrar ao longo desse estudo sobre *As Flores do mal rodrigueanas*, são vários os aspectos que nos permitem aproximar Nelson Rodrigues de Baudelaire.

Primeiramente no que diz respeito à relação dos autores com seu tempo. Ambos foram, como já vimos, modernos e transgressores. Baudelaire, com sua formação eminentemente romântica, reafirmou e valorizou o imaginário num século em que o poeta era particularmente marginalizado, pois não produzia riqueza, nem se aproximava da ciência, como a sociedade capitalista exigia e como o romance passou a fazer. Através da poesia, em pleno século do positivismo, foi até o mais profundo, o mais sombrio da alma humana, num tempo em que os olhos do público estavam voltados para o romance realista e naturalista. Nelson Rodrigues enfrentou o público habituado com representações baseadas em autores europeus e, contrário ao teatro para fazer rir, mostrou em cena peças que escandalizaram o público com sua rajada de monstros. Tal qual o poeta francês, se chocou muitas vezes com o público e os intelectuais de sua época, que viam no teatro uma escola de virtudes, não podendo admitir representações consideradas “chocantes”, que feriam o horizonte de expectativas dos espectadores, educados na e para a hipocrisia.

Pensamos que uma das razões pelas quais o teatro de Nelson provocou tantas críticas negativas deve-se à visão que o dramaturgo tinha sobre a natureza humana. Tal qual Baudelaire, ele via no ser humano uma face bela e outra

hedionda, “um magnífico centauro”, metade Deus e metade Satã. Em sua obra, os personagens são marcados por essa dualidade. Há os santos, bons e virtuosos, que assim eram caracterizados pela renúncia ao vício, aos baixos instintos. Por outro lado, os canalhas são os personagens amorais que não conheciam limites para saciar seus instintos mais vis, indo contra conceitos éticos e morais vigentes na época. Contudo, um não existia sem o outro. Mesmo o mais santo dos personagens possuía seu lado vil, que poderia manifestar-se em determinados momentos, enquanto que até mesmo o maior dos canalhas possuía um lado de São Francisco de Assis adormecido. É essa luta constante entre o Bem e o Mal que dá toda a dimensão da complexidade humana.

Mostramos que, tendo abordado assuntos considerados tabus, como o incesto, o adultério, a desagregação familiar, Nelson Rodrigues causou um profundo mal-estar na platéia. Seu teatro era considerado por ela próprio como desagradável, pois era capaz por si só de produzir reações doentias na platéia. Tal qual Baudelaire em sua poesia, pudemos observar em Nelson a dualidade humana, o entrelaçamento entre amor e morte, a estética do grotesco e do horrível, entre outros aspectos, embora tenham sido tratados de maneira diversa pelos dois escritores, visto que Baudelaire era poeta e Nelson dramaturgo.

Mostramos como a peça *Vestido de noiva* revolucionou o teatro brasileiro, rompendo com as unidades de tempo e de espaço, introduzindo uma série de inovações formais no teatro, colocando seu autor no mesmo patamar dos grandes mestres como Portinari na pintura, Villa-Lobos na música, Niemeyer na arquitetura e Carlos Drummond de Andrade na poesia

Pudemos ver que muitas críticas recebidas pelo dramaturgo partiam dos próprios intelectuais de seu tempo. Alguns o acusavam de obsceno e tarado, outros criticavam seu teatro por não debater idéias políticas. Mas Nelson não via o espaço cênico como uma trincheira de lutas ideológicas. A essência de seu teatro, como já foi dito, residia nas profundezas da alma humana. Como ele sempre dizia, em respostas a essas críticas: “Me interessa a pessoa em particular. A História que vá para o diabo que a carregue, e Marx, que vá tomar banho.” (CASTRO, 2004, p. 245).

Mas as *Flores do mal rodrigueanas* vão além. Assim como as transformações econômicas e sociais, tais como a Revolução Industrial e o crescimento urbano marcaram a obra de Baudelaire, mostramos como Nelson Rodrigues via o Rio de Janeiro, apresentando em suas peças e crônicas tipos populares da época. Vimos que sua carreira não se limitou ao teatro, mas que também deixou sua marca no jornalismo brasileiro. As crônicas de Nelson são eminentemente urbanas, o que fica evidenciado por uma fala coloquial, localizada num tempo e num espaço determinados e reconhecíveis pelas gírias usadas pelos personagens, tais como “é uma uva”, “é sopa”, sem contar as expressões que criou como o “óbvio ululante” e o “chato de galochas”.

Vimos como a relação entre espaço urbano e obra literária foi marcante na obra de ambos os autores, que o Rio de Janeiro foi para Nelson o que Paris representava para Baudelaire: um vasto laboratório de tipos humanos.

Analisando todos esses aspectos acreditamos que seja possível a aproximação entre os dois autores, e que o título desse trabalho *As flores do mal rodrigueanas* se justifica, visto que conseguiram cada um a sua maneira, em

países e sociedades diferentes, extrair flores do mal, ou seja, construir numa estética baseada no que há de pior na alma humana, nas baixezas e horrores do mundo. Ambos souberam mergulhar no *fond de l'inconnu pour trouver du nouveau* como queria Charles Baudelaire.

Bibliografia :

ALMEIDA CARVALHO, Fábio de. *A Vida como ela é... Seu lugar e função na Obra de Nelson Rodrigues*. Edições Não-Ser, Teresina, 2001.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Editora Ediouro, Rio de Janeiro, 2005.

ARMONY, Adriana. *A fome de Nelson*. Editora Record, Rio de Janeiro - São Paulo, 2005.

BATALHA, Maria Cristina. *Nelson Rodrigues: o melhor personagem da obra Rodrigueana*. Dissertação de Mestrado, PCBU, PUC – Rio, 1995.

BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Gallimard, Paris, 1957.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris, Ed. Laffont, 1980.

_____ *Les Fleurs du Mal*. Classiques de Poche, Librairie Générale Française, Paris, 1972.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os tempos modernos*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1975.

_____ *Charles Baudelaire*. Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1979.

_____ *Poésie et Révolution*. Trad. Fr. , Paris, Denoël, 1971.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Cia. das Letras, São Paulo, 1986.

BOURDIEU, Pierre . *Les règles de l'art - genèse et structure du champ littéraire*. Seuil, Paris, 1992.

CÂNDIDO, Antônio . *Literatura e sociedade*. Editora Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro, 2006.

CARTER, Alfred Edward. *Baudelaire et la critique française, 1868-1917*. Columbia, University of South Caroline press, 1963.

CASTRO, Ruy . *O Anjo Pornográfico : a vida de Nelson Rodrigues*. Companhia das Letras, São Paulo, 1992.

COMPAGNON, Antoine . *Les cinq paradoxes de la modernité*. Seuil, Paris, 1990.

_____ *La troisième République des lettres : de Flaubert à Proust*. Seuil . Paris, 1993.

_____ *Le démon de la Théorie : Littérature et sens commun*. Seuil, Paris, 1998.

COSTA LIMA, Luiz . *Mimésis e Modernidade*. Graal, Rio de Janeiro, 1980.

_____ *O controle do imaginário – Razão e imaginário no Ocidente*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1984.

_____ *Teoria da Literatura em suas fontes*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2002.

CRÉPET, Jacques. *Propos sur Baudelaire*. Mercure de France, Paris, 1957.

DARTON, Robert . *O grande massacre dos gatos*. Ed. Graal Ltda., Rio de Janeiro, 1998.

DIDIER, Béatrice & LEVY- BESTHERAT, Déborah & PONNEAU, Gwenhaël . *Poétiques du néant. Léopoldi, Baudelaire, Pessoa*. SEDES, Paris, 1998.

DUBY, G & ARIÈS, P. *História da vida privada : da Revolução francesa à Primeira Guerra. Vol. 4*. São Paulo, Cia. das Letras, 1991.

_____ : *Histoire de la France – de 1852 à nos jours*. Larousse, Paris, 1991.

FACINA, Adriana . *Santos e canalhas. Uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2004.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas, volume XXI: O Futuro de uma Ilusão, o Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos (1927-1931)*. Imago Editora, Rio de Janeiro, 2006.

GUIDARINI, Mário . *Nelson Rodrigues: flor de obsessão*. Editora da UFSC, Florianópolis, 1990.

HABERMAS, Jürgen . *La modernité: um projet inachevé*. Trad. Fr. , Critique, Paris, 1991.

HOBSBAWN, E. J. . *A era das Revoluções (1789-1848)*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1977.

_____ . *A era dos Extremos: O breve século XX (1914-1991)*. Cia. Das Letras, São Paulo, 2000.

HUGO, Victor. *Préface de Cromwell*. Paris, Librairie Larousse, s/d.n

ISER, Wolfgang . *L'Acte de Lecture – théorie de l'effet esthétique*. Mardaga, Bruxelles, 1985.

_____. *O fictício e o imaginário*. Ed. UERJ, Rio de Janeiro, 1996.

JAUSS, Hans R : *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard, Paris, 1978.

_____. *Pour une herméneutique littéraire*. Gallimard, Paris, 1988.

LESKY, Albin . *A Tragédia grega*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1996.

LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Editora Nova Fronteira, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2007

MARTINS, Maria Helena Pires . *Nelson Rodrigues*. Abril Educação, São Paulo, 1981.

MAGALDI, Sábato . *Nelson Rodrigues : teatro completo*. Editora Nova Aguilar, São Paulo, 1987.

_____. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1987.

MANTEAU, Danièle . *Leçon littéraire sur le mal*. Presses Universitaires de France, Paris, 2000.

MAY, Gita . *Diderot et Baudelaire : critiques d'art*. Librairie Droz, Genève, 1973.

McGINNIS, Reginald . *La prostitution sacrée : essai sur Baudelaire*. Éditions Belin, Paris, 1994.

MELLO, Maria Elizabeth Chaves . *Lições de Crítica*. EDUFF, Niterói, 1997

- _____ . *Uma leitura da estética da modernidade em Baudelaire*. In *Estudos Neolatinos*, UFRJ, Rio de Janeiro, Ano 1, No. 1, 1996.
- MORAES, Marcelo Jacques . *Baudelaire: entre a arte e a história: uma introdução*. In. *Estudos Neolatinos*. UFRJ, Rio de Janeiro, Ano 1, No. 1, 1996.
- NIETZSCHE, F. . *O nascimento da tragédia*. Cia. Das letras, São Paulo, 1992.
- _____ *La vision dionisiaque du monde*. In. *Écrits Posthumes (1870-1873)*. Gallimard, Paris, 1975.
- _____ *Vie et Vérité*. PUF, Paris, 1998.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Nelson Rodrigues e a OBScena contemporânea*. Ed. UERJ, Rio de Janeiro, 1999.
- PIA, Pascal . *Baudelaire*. Seuil, Paris, 1952.
- POULET, Georges . *Qui était Baudelaire ?*. Albert Skira, Genève, 1969.
- PROUST, Marcel . *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*. Complexe, Bruxelles, 1987.
- RANCIÈRE, Jacques . *Políticas da Escrita*. Trad. Raquel Ramalhete, R. J. Ed. 34, 1995.
- RAYMOND, Marcel . *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo, EDUSP, 1997.
- RICOEUR, Paul . *Temps et Récit. Vol 3 : Le temps raconté*. Seuil, Paris, 1985.
- RODRIGUES, Nelson . *A Vida como ela é... O homem fiel e outros contos*. Seleção de Ruy Castro. Cia. Das Letras, São Paulo, 1992.

_____ *O óbvio ululante – Primeiras confissões.* Cia. Das Letras, São Paulo, 1993.

_____ *A cabra vadia – Novas confissões.* Cia. Das Letra, São Paulo, 1995.

_____ *Teatro Completo - Peças psicológicas, volume 1.* Editora Nova Fronteira, R J, 2004.

_____ *Teatro Completo – Peças míticas, volume 2.* Nova Fronteira, R J, 2004.

_____ *Teatro Completo – Tragédias cariocas 1, volume 3,* Nova Fronteira, R J, 2004.

_____ *Teatro Completo – Tragédias cariocas 2, volume 4.* Nova Fronteira, R J, 2004.

_____ *O Reacionário : memórias e confissões.* Agir Editora LTDA., Rio de Janeiro, 2008.

_____ *Elas gostam de apanhar.* Agir Editora Ltda., Rio de Janeiro, 2007

ROUGEMONT, Denis de *L'amour et l'Occident.* Bibliothèques 10/18, Paris, 2006.

ROUSSEAU, Jean-Jacques . *Rêveries d'un promeneur solitaire.* Collection L'Amour des Livres, 1925, René Kieffer relieur-éditeur.

_____ *Oeuvres Complètes, vol. 2.* Coleção l'Intégrale, Éditions du Seuil, 1971.

La Nouvelle Heloïse. Garnier, Paris. s/d.

RUFF, Marcel . *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne.* Armand Colin, Paris, 1995.

SARTRE, Jean-Paul . *Qu'est-ce que la littérature ?* Col. Folio / Essais, Gallimard, Paris 1984.

SOARES, Tatiana Alves . *Charles Baudelaire: o flunar errante de um solitário.* In. *Estudos Neolatinos.* UFRJ, Rio de Janeiro, Ano 1, no. 1, 1996.

STAROBINSKI, Jean . *La mélancolie au miroir: trois lecture de Baudelaire.* Julliard, Paris, 1989.

STENDHAL . *Racine et Shakespeare.* Jean-Jacques Pauvert éditeur, Utrecht, 1965.

SUSSEKIND, Flora . *Ego-Trip.* In. *Papéis Colados.* UFRJ, R J, 1993.

TODOROV, Tzvetan . *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine.* Seuil, Paris, 1989.

TOURAINÉ, Alain . *Crítica da modernidade.* Editora Vozes, Petrópolis, 2002.

TROYAT, Henri . *Baudelaire.* Scritta, São Paulo, 1995.

WAINER, Samuel . *Minha razão de viver. Memórias de um repórter.* Editora Planeta do Brasil, São Paulo, 2005.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)