

1

O contexto brasileiro

No Brasil, a virada do século XIX para o século XX foi marcada por uma série de mudanças que, ao mesmo tempo em que expuseram nossas contradições e descompassos no processo de modernização do país, criaram igualmente um clima de otimismo. O novo regime político, a abolição da escravidão, o avanço tecnológico simbolizado pela chegada da luz elétrica, pela expansão dos meios de transporte, e pelo surto industrial que se iniciava formavam um quadro propício para uma euforia decorrente da impressão de que diminuíamos nossa distância em relação às condições políticas, culturais e sociais européias.

No que diz respeito ao contexto sócio-cultural, idéias difundidas por doutrinas de pensamento, tais como o liberalismo e o positivismo, inspiravam as correntes literárias das primeiras décadas do século XX. Noções abstratas e universais, como as de humanidade, nação, bem, verdade e justiça serviam de referências semânticas constituintes para a produção intelectual. O fluxo cultural que vinha da Europa abria caminho para um mundo novo que perseguia tendências liberais, democráticas, progressistas e ansiava pelo avanço científico e pelo desenvolvimento industrial e urbano.

Contemporâneos de um processo de transformação social de largas proporções, os intelectuais brasileiros do início do século XX viam na cultura moderna européia a possibilidade de se enterrar a atrasada sociedade imperial e compor um novo cenário político, econômico e social. Assim, a maioria dos autores brasileiros desse contexto era liberal e republicano. O que ocorria era que o pensamento da época dava grande ênfase à idéia de que o Brasil deveria mergulhar na torrente moderna internacional e, por conseqüência, assimilar as grandes idéias do tempo.

Apesar da presença cada vez mais marcante das correntes de pensamento européias e americanas entre os círculos intelectualizados do Brasil do início do século XX, a assimilação dessas correntes sempre se deu de forma não ortodoxa ou rigorosa: “A maioria dos intelectuais brasileiros do período permaneceu

eqüidistante das posições extremas, compondo-as ao sabor das circunstâncias e de suas inclinações pessoais” (Sevcenko, 1983: 83). De modo que não era raro ver-se fundido no mesmo discurso a defesa do liberalismo atrelada a algumas conveniências da ação centralista: “Essa ambigüidade era a característica mais típica do período e dela compartilharam plenamente, entre outros exemplos possíveis, Euclides da Cunha e Lima Barreto” (Sevcenko, 1983: 84).

Esta duplicidade apontada por Sevcenko deve-se, entre outras coisas, ao fato de o ideário liberal burguês ter chegado no país deslocado dos processos históricos que estiveram em sua origem na Europa. O contexto europeu, por exemplo, já havia desenvolvido uma sólida idéia de Estado e nação, bases fundamentais para as transformações modernas. Aqui, ambos os conceitos eram extremamente frágeis. As estruturas de uma sociedade oligárquica, recém-saída do escravismo não se adequavam ao discurso humanista importado da Europa. Além disso, faltavam recursos econômicos para a implantação do estilo urbano europeu. Dessa forma, o início do século é marcado por uma tensão entre as novas idéias reformistas e a antiga prática discricionária:

Sem possuir propriamente uma nação e com um Estado reduzido ao servilismo político, o Brasil carecia, portanto, de uma ação reformadora nesses dois sentidos; construir a nação e remodelar o Estado, ou seja, modernizar a estrutura social e política do país. Foram esses os dois parâmetros básicos de toda a produção intelectual preocupada com a atualização do Brasil face ao exemplo europeu e americano (Sevcenko, 1983: 83).

De certa maneira, a história do pensamento moderno no Brasil foi toda marcada pela dialética do localismo e do cosmopolitismo. Durante um lento período colonial de maturação da personalidade nacional essa dialética esteve referida ao diálogo com Portugal. Este diálogo sofre sério golpe na fase da independência política e do nacionalismo literário romântico, em que se processa uma negação dos valores portugueses na literatura. No período, a grande questão da literatura não só no Brasil como na América Latina em geral, está ligada à idéia de “país novo”, de cultura que ainda não teve tempo de se realizar, de “gigante adormecido”. Com efeito, essa auto-imagem sugere uma literatura que aposta nas potencialidades futuras da nação:

Esse estado de euforia foi herdado pelos intelectuais latino-americanos, que o transformavam em instrumento de afirmação nacional e em justificativa ideológica. A literatura se fez linguagem de celebração e terno apego, favorecida pelo romantismo, com apoio na hipérbole. (Cândido, 1979: 344).

O período romântico foi de grande importância para a afirmação de uma identidade nacional, bem como para a elaboração formal da literatura e do pensamento de uma forma geral no Brasil. Porém, como afirma Antônio Cândido: “Pode-se dizer que a nossa rebeldia estereotipada contra o português representando um recurso de autodefinição, recobria no fundo um fascínio e uma dependência” (Cândido, 1967: 111). De modo que, somente a partir do século XX, quando se intensifica o processo de urbanização, avanço tecnológico e, conseqüentemente, aproximação com as idéias modernas européias, é que se pode observar a derrocada dessa influência decisiva de Portugal na literatura brasileira.

Contudo, apesar da emancipação cultural em relação à influência portuguesa e apesar de todas as transformações tecnológicas e sócio-culturais que se dão a partir do início do século XX, para Antônio Cândido, no que diz respeito à produção literária, especificamente falando, o período que compreende a fase de 1900 à 1922 pode ser considerado como período pós-romântico. No caso, o prefixo “pós” denota mais uma questão cronológica do que propriamente uma transformação fundamental na produção literária. Nesse momento, a literatura mantém e elabora características desenvolvidas no período romântico, sem, no entanto, dar origem a grandes mudanças de forma e conteúdo: “Uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos” (Cândido, 1967: 113).

Sergio Miceli, porém, discorda. Ele lembra que muitos dos escritores da primeira geração modernista haviam estreado em plena República Velha, tais como: Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Menotti Del Piccha, Oswald de Andrade, entre outros:

Expurgar esse momento de expansão da atividade intelectual no Brasil, relegar os produtores da época, tachando-os de “subliteratos”, tratar suas obras segundo critérios elaborados em estados posteriores do campo, em suma, transformá-los numa espécie de lixo ideológico, como o fazem certas correntes que não obstante não têm mais nada em comum, é o mesmo que desconhecer as condições sócio-históricas em meio as quais se constituiu o campo intelectual sob cuja vigência estamos vivendo (Miceli, 2001:16).

Independente da polêmica quanto à importância da geração pós-romântica (ou pré-modernista), o fato é que a Semana de Arte Moderna no ano de 1922 estabeleceu uma nova conjuntura artística e intelectual no Brasil. O movimento modernista inaugura uma fase sem precedentes para o pensamento brasileiro por romper de forma intransigente com a harmonia que existia entre a literatura, o público burguês e o mundo institucional. A partir do modernismo, o diálogo entre universal e particular e entre localismo e cosmopolitismo se aprofunda em direção à pesquisa dos recalques históricos, sociais e étnicos, pois se apropria desses temas de uma forma mais direta e sincera. Isto é, ao invés de se resolverem as misturas entre heranças culturais européias, ameríndias e africanas com idealizações, os modernistas passam a valorizar e encarnar essa ambigüidade intrínseca à miscigenação: “Não se precisaria mais dizer e escrever, como no tempo de Bilac ou do Conde Afonso Celso, que tudo aqui é belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical” (Cândido, 1967: 120).

Como observou Antônio Cândido (Candido, 1967), o escritor brasileiro guardou sempre algo daquela vocação patriótica-sentimental com que justificou a princípio a sua posição na sociedade do país que buscava autonomia e logo depois se tornou independente. Por seu lado, o público sempre tendeu a esperar dele o envolvimento com a terra e com a celebração, utilizando como critério de aceitação a valorização do escritor.

Com o movimento modernista iniciado na década de 1920, entretanto, reforça-se progressivamente a noção de país subdesenvolvido em detrimento da noção romântica de país novo. A consciência catastrófica de nossos atrasos viria a tomar forma mais expressiva ainda, na década de 1930 (a partir do contato mais intenso com as idéias marxistas) e, mais tarde, após a Segunda Guerra Mundial. Já no início do movimento modernista, contudo, estabelece-se a idéia de que a construção da nossa modernidade dependia de uma mudança na maneira de olhar a nossa relação com outras culturas. Ou seja, naquele momento os intelectuais continuavam tendo a preocupação de dialogar com a cultura européia, porém, isso era feito agora de forma menos submissa e cada vez mais irônica e crítica.

Carlos Alberto Messeder Pereira observa que o cânone cultural que se formou no modernismo levantava a questão da articulação com a informação estrangeira, da criação da identidade nacional/cultural, do papel do intelectual

como mediador entre essas idéias e o conjunto da sociedade. Em texto publicado em 1995, o autor afirma:

O paradigma cultural fundado pelo modernismo dos anos 20/30 alimentou e alimenta (ainda que com contradições cada vez mais evidentes) a vida intelectual brasileira dos últimos cinquenta anos, constituindo-se como o grande referencial no plano do debate em torno das grandes definições culturais do país, das articulações, dos intelectuais com o Estado e com a sociedade civil bem como das relações entre cultura e modernização. Questão chave que de tempos em tempos é novamente colocada no centro das discussões de modo acalorado (Pereira, 1995: 80).

Em geral, pode se dividir em duas vertentes a produção artística e intelectual oriunda da primeira fase do modernismo: uma expressa nos movimentos Anta e Verde-amarelo, e outra pela Antropofagia e pela poesia Pau-Brasil. Nesse trabalho voltaremos a atenção para essa última, pois o entendimento da sua proposta de ousadia formal e crítica servirá de alicerce para a compreensão do debate entre a interpretação do Brasil e do povo brasileiro feita pelas linhas mais tradicionais do pensamento de esquerda e a visão do país da perspectiva de Nelson Rodrigues. A compreensão do movimento liderado por Oswald de Andrade e Mário de Andrade também nos ajudará a entender a intercessão entre o pensamento de Nelson Rodrigues e de movimentos artísticos do contexto das décadas de 1960/70, tais como o cinema-novo e o tropicalismo.

Voltando aos modernistas, possivelmente, um dos motivos que facilitaram o surgimento do movimento foi a proximidade social com os círculos intelectualizados da oligarquia por parte de alguns de seus integrantes fundamentais, fato que lhes permitiu um amplo acesso à produção das frentes de vanguarda européias:

O casal formado pelo poeta Oswald de Andrade e pela pintora Tarsila do Amaral é a encarnação mais perfeita e acabada do estilo de vida dos integrantes dos círculos modernistas (...) O fato de ambos pertencerem a famílias abastadas da oligarquia e de poderem viver às custas das rendas imobiliárias (...) assegurou o capital necessário para que pudessem se impor como modelos requintados de importadores tanto no âmbito do consumo de luxo como no tocante a investimentos culturais (Micelli, 2001: 95).

Essa intimidade com a cultura européia possibilitou ao movimento tomar a dianteira no processo de renovação do intercâmbio nos campos estéticos e

literários, de modo que, posicionando-se como maiores divulgadores e conhecedores da vanguarda artística, os modernistas procuraram impor novos modelos de apreciação intelectual para avaliação inclusive das suas próprias obras. Desde então, no lugar do sentimento de inferioridade em relação à cultura europeia, ou da inversão desse sentimento na idéia do país por vir, os modernistas propõem uma atitude cultural irreverente, metaforizada pela antropofagia, quer dizer, pela devoração regeneradora daquela cultura importada. Para Oswald de Andrade e Mario de Andrade, entre outros, o processo artístico modernista tinha algo a oferecer aos europeus, pois aqui aliaríamos o frescor da cultura nativa ao que eles tinham de melhor, porém, sem a incorporação de seus vícios decadentes. Sobre o movimento, afirma Roberto Schwartz: “É o primitivismo local que devolverá à cansada cultura europeia o sentido moderno, quer dizer, livre da maceração cristã e do utilitarismo capitalista” (Schwartz, 1987: 37).

A proposta, então, como observou Vera Follain de Figueiredo, era a de assumir uma outra concepção da história, buscando escapar de uma visão sucessiva e linear do tempo, que nos condenava a ter de viver com atraso cada etapa já vivenciada pelas nações hegemônicas. A sincronicidade decorrente dos avanços técnicos da modernidade, para Oswald de Andrade, nos permitiria acertar o relógio com a contemporaneidade.

Para o pensamento modernista era fundamental fazer a revisão do caráter etnocêntrico da visão europeia da história, criticando as categorias epistemológicas, herdadas do Ocidente, que se mostraram ineficazes para o entendimento da nossa realidade. Nesse sentido, afirma Vera Figueiredo:

A antropofagia se inscreve no panorama que predispõe à releitura do paradigma da razão moderna, sem se definir como um movimento contra-moderno. Oswald evita a metodologia dos antagonismos radicais. No lugar das polarizações disjuntivas, propõe a síntese dialética e no lugar do “ou”, propõe o “e” – “a floresta e a escola” – fazendo da mestiçagem cultural a categoria chave de sua abordagem. (Figueiredo, 2006: 59)

A questão do distanciamento de uma postura eurocentrista, bem como a tentativa de levar em consideração o conhecimento dos desprovidos da cultura livresca, são tópicos que seriam resgatados por Nelson Rodrigues no contexto das décadas de 1960/70. Veremos como estes temas são abordados no debate entre um

pensamento expresso num “registro em que piada, provocação, filosofia da história e profetismo estão indistintos” (Schwartz, 1987: 37), (registro em que, por determinado viés, Nelson Rodrigues se enquadra, assim como uma parcela de artistas contemporâneos seus, como Glauber Rocha ou o movimento tropicalista) e outro de lógica linear e sistemática, em que se enquadram os setores do pensamento de esquerda mais tradicionais.

Se a primeira fase do modernismo nos ajuda a entender a crítica à visão marxista do contexto brasileiro dos anos 1960/70, a fase seguinte, o modernismo de 1930, será importante, inversamente, para entender o surgimento dessa visão socialista.

Por volta da década de 1930, o movimento modernista passa a ser revisto por parte de seus integrantes. Esse período é marcado pela grande crise econômica mundial, responsável pelo enfraquecimento das oligarquias dirigentes, exportadoras de produtos rurais, e pela tomada de poder por parte da burguesia industrial e de setores militares com a revolução de 1930. Nesse momento, o processo de industrialização e o avanço no estabelecimento de uma indústria cultural reforçavam os fundamentos de uma sociedade capitalista moderna. Ao mesmo tempo, cresciam a conscientização proletária e as reivindicações por direitos trabalhistas e civis.

No meio intelectual, a noção de “país subdesenvolvido” passa a ser ainda mais presente e a aproximação dos modernistas com o pensamento marxista sugere uma auto-crítica por parte dos integrantes do movimento. Com isso, o veio iconoclasta de 1922 passa a se desviar para um caminho de interesse mais político e de investigação histórica. Para Oswald de Andrade, por exemplo, as tentativas de se distinguir da burguesia foram ilusórias, “os intelectuais brincando de roda” (Andrade, 1978: 132). No fundo, avaliava ele: “Servi à burguesia sem nela crer. Como o cortesão explorado cortava as roupas ridículas do Regente”³. Sua revolta era a de ter ignorado questões políticas fundamentais de seu contexto, e aceitando os aplausos (“fui com eles um palhaço”) ter se tornado involuntariamente um exemplo do reacionarismo capitalista (“logicamente tinha que ficar católico”). Em 1933, Oswald escreve no prefácio de seu livro *Serafim Ponte Grande*:

³Idem.

(...) eu prefiro simplesmente me declarar enojado de tudo. E possuído de uma única vontade. Ser pelo menos, casaca de ferro na Revolução Proletária. (...) Seja como for. Voltar para trás é que é impossível. O meu relógio anda sempre para frente. A história também (Andrade, 1978: 133).

Mais ponderado, mas nem por isso menos crítico, Mário de Andrade segue com a reflexão em relação ao movimento modernista. Para ele, esse foi um movimento “essencialmente destruidor” e renovador quanto aos padrões estéticos da época. Além disso, foi criador de um estado de espírito revolucionário. Todavia, não podia ser considerado responsável pelos fatores de “mudanças políticas e sociais posteriores a ele no Brasil” (Andrade, 1972: 241), pois deixou de cumprir a tarefa de quebra com a aristocracia dominante. Andrade apontava sobretudo para o fato de que, embora, não se considerasse um político de ação, não podia ignorar que estava vivendo uma era política e disso não podia fugir. Assim, criticava o recente passado: “Vítima de meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras, e também nas de muitos companheiros, uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril da vida. Não tem. Tem mais é uma antiquada ausência de realidade em muitos nós ” (Andrade, 1972: 252).

É importante lembrar, também, que a esta altura, arte e literatura modernistas, antes marginalizadas, eram agora reconhecidas como expressões legítimas, e mais que isso, transformavam-se rapidamente em padrões que enquadravam a criação, fato que gerava desconfiança: “E hoje o artista brasileiro tem diante de si uma verdade social, uma liberdade (infelizmente só estética)” (Andrade, 1972: 251). Os modernistas desse período, então, caracterizaram-se por uma produção intelectual e artística mais ideológica do que a do período anterior, transferindo as questões do nacionalismo para o terreno político. Cada vez mais cresciam as exigências por um ideário estético engajado socialmente.

Devido à qualidade estética, às inovações de estilo e forma e a essa aproximação mais radical das vanguardas com as questões políticas e sociais, principalmente a partir da crescente influência do pensamento marxista, a geração de 1930 pode ser encarada como tão ou mais fundamental que a anterior no que diz respeito à influência que teria nas gerações artísticas e literárias que se seguem a ela. Assim, pode-se afirmar que as décadas de 1920 e 1930 ficaram marcadas na

história como um período decisivo na construção de uma visão crítica, artística/política do país:

Hoje vemos que é necessário chamar modernismo, no sentido amplo, ao movimento cultural brasileiro de entre as duas guerras, correspondente à fase em que a literatura, mantendo-se ainda muito larga no seu âmbito, coopera com os outros setores da vida intelectual no sentido da diferenciação das atribuições de um lado; da criação de novos recursos expressivos e interpretativos de outro (Cândido, 1967: 134)

Artistas e intelectuais, da década de 1920 em diante, desenvolveram uma consciência das massas mais profunda. Uma maior sofisticação na apreciação das proposições e dos problemas populares. Em outras palavras, a quebra de tabus temáticos e a negação das formas e conteúdos pré-estabelecidos desenvolveram decisivamente, a partir do modernismo, a qualidade estética e crítica da produção intelectual e artística brasileira. Acima de tudo o movimento modernista representou um esforço brusco de reajuste da cultura às condições sociais e ideológicas que se transformavam aceleradamente na primeira metade do século XX. Antes, a literatura se ajustava superficialmente a vida e ao pensamento da pequena camada social detentora de poder político e econômico. Com o advento do modernismo a produção literária e artística, em geral, propõe uma nova perspectiva de apreciação do país, estimulando, inclusive, o desenvolvimento de outros campos do saber e da criação, tais como: a sociologia, a história social, a etnografia, a teoria política, disciplinas, antes intrinsecamente atreladas à literatura.

Assim, de 1945 em diante, depois da maturidade do movimento modernista, uma separação mais rígida se dá entre a literatura de preocupações ideológicas e a literatura de preocupações estéticas. O amplo movimento político/cultural que se estabelecera a partir de 1930 começa a se desfazer.

No pós-II Guerra, a situação política e intelectual do país polarizou-se. De um lado, estreitaram-se os laços entre o governo americano e brasileiro e começa a surgir uma cultura de massas nos moldes norte-americanos. De outro, reforçam-se as reivindicações sindicais e as instituições partidárias de esquerda, algumas delas de cunho stalinista. O socialismo passa, então, a se difundir no Brasil sob

uma intensa base de discurso anti-imperialista, mas ao mesmo tempo em aliança com a burguesia nacional e contra a direita latifundiária:

(...) muito mais anti-imperialista que anti-capitalista, o P.C. distinguia no interior das classes dominantes um setor agrário, retrógrado e pró-americano, e um setor industrial, nacional e progressista, ao qual se aliava contra o primeiro. Ora; esta posição existia, mas sem a profundidade que lhe atribuíam, e nunca pesaria mais do que a oposição entre as classes proletárias, em bloco, e o perigo do comunismo. O P.C. entretanto transformou em vasto movimento ideológico e teórico as suas alianças, e acreditou nelas, enquanto a burguesia não acreditava nele. (Schwarz, 1978: 65).

Partindo dessas premissas, a esquerda marxista, representada pelo partido comunista (P.C.), forja uma noção de “povo”, que articula, de forma pouco consistente, setores sociais heterogêneos como a classe operária, os camponeses, a intelligentsia, os magnatas nacionais e o exército. Entretanto, embora este conceito de povo, por sua amplitude permitisse a fácil manipulação pelos ideólogos ligados ao poder, a realidade desmentiu a teoria. A onda de reivindicações trabalhistas surgida nesse período é a melhor prova de que não havia unidade de interesses entre a burguesia nacional, o proletariado, os trabalhadores rurais e as forças armadas, como imaginavam os intelectuais do P.C:

O período 1960-1964 marca o ponto mais alto das lutas dos trabalhadores brasileiros neste século, até agora. O auge da luta de classes, em que se pôs em xeque a instabilidade institucional da ordem burguesa sob os aspectos do direito de propriedade e da força coercitiva do Estado. Nos primeiros meses de 1964, esboçou-se uma situação pré-revolucionária e o golpe direitista se definiu, por isso mesmo, pelo caráter contra-revolucionário preventivo. (Gorender apud Ridenti, 2000: 36)

Surpreendentemente, para os setores da intelectualidade progressista em 1964, uma ampla manifestação de apoio conservador ao golpe militar ocorre. Um marco disso seria a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”. De fato, a classe média silenciosa manifestou-se nas reivindicações mais conservadoras no que diz respeito à defesa da moral contra as transformações dos costumes tradicionais e a favor da religião e da família contra o ateísmo comunista e o perigo terrorista do fantasma bolchevista.

Os acontecimentos de março de 1964, portanto, foram o estopim para um movimento de autocritica por parte da militância política e cultural, que acreditava numa homogeneidade de interesses inexistente no conjunto do povo brasileiro.

De acordo com Roberto Schwarz, depois do golpe de 1964, cresce a idéia de que as reformas necessárias ao país não seriam possíveis na lógica capitalista e populista. Esta convicção é assumida tanto por quadros técnicos, como pelos estudantes e vanguardas operárias. Caio Prado Jr, por exemplo, criticaria a postura de ampla aliança nacionalista proposta pelo PCB, por entender que no Brasil, diferente do que se observa em certos países asiáticos, não houve um investimento significativo da classe dominante em favor dos costumes e interesses econômicos nacionais e contra o investimento capitalista estrangeiro. A idéia de que o nosso principal problema situava-se no embate entre “nação” e “imperialismo” passa a ser relativizada mais profundamente, e o esquema teórico marxista do PCB, de aproximação entre proletariado e burguesia nacional, é posto em questão. Esse novo cenário político, então, distingue-se do anterior por não mais aceitar as propostas reformistas de parceria com os setores da burguesia nacional:

Em suma, formara-se uma nova liga nacionalista de tudo que é jovem, ativo e moderno – excluídos agora magnatas e generais – que seria o público dos primeiros anos de ditadura e o solo em que deitaria fruto a crítica aos compromissos da fase anterior. Era tão viva a presença desta corrente, que não faltou quem reclamasse - apesar dos tanques da ditadura rolando periodicamente pelas ruas- contra o terrorismo cultural da esquerda. (Schwarz, 1978: 67)

O chamado “poder jovem”, que surgiria nesse momento, seria uma idéia vinculada à concepção de revolução e amplamente difundida. Este “poder jovem” será um dos principais alvos da crítica de Nelson Rodrigues. Para ele, um dos fatos mais absurdos que se expressavam no momento era essa inversão hierárquica entre adultos e jovens. Achava que esta inversão era fruto de um processo modernizador que estruturava um sujeito massificado que, ao seu ver, estava sendo deposto do lugar da responsabilidade para com os seus próprios hábitos, dando espaço ao surgimento de um sujeito imaturo, com a individualidade flexível, fragmentada e que caminhava a reboque das associações coletivas ou de opiniões difundidas pelos meios de comunicação de massa.

Na visão de Nelson, o “jovem” além de representar o ativista de esquerda, também era aquele que militava pela revolução sexual, outro dos temas que iria

atacar ferozmente. Para ele, a subversão dos relacionamentos burgueses, a promoção do sexo livre e desvinculado do amor era a comercialização do erotismo. Da sua perspectiva, na medida em que separasse o sexo do amor, o homem se animalizaria, viveria o inferno sexual, ou na melhor das hipóteses, o tédio sexual.

Veremos no segundo capítulo, então, como Nelson Rodrigues se insurgia contra o que considerava uma promoção leviana da imaturidade, que tratava as condutas e os ideais humanos com se “fossem sabonete ou refrigerante”, em defesa do seu modelo de maturidade que acreditava estar sendo rebaixado ao nível de uma “deficiência humilhante” (Rodrigues, 2002b: 42). Em suma, Nelson argumenta contra aquilo que considerava frívolo na agitação política e cultural, e em geral, facilmente manipulável pelo que chamava de líderes autopromocionais.

É importante notar, também, que assumindo o papel de advogado reacionário dos costumes tradicionais em oposição à onda de liberação, Nelson Rodrigues em suas crônicas iria se colocar voluntariamente (e, às vezes, até involuntariamente) como intelectual defensor das tendências políticas mais retrógradas, ou seja, a da mobilização institucional de resgate das formas tradicionais e localistas de poder.

Institucionalmente, o que ocorria depois de 1964, era um retrocesso em relação às tendências progressistas que marcaram os dez anos precedentes. Assim, ao mesmo tempo em que a integração com os países imperialistas modernizava (ao menos a seus propósitos) a economia nacional, também revivia e tonificava a parte do arcaísmo ideológico e político que necessitava para sua estabilidade, como observou Schwarz. Ou seja, na época, o embate entre a defesa da moral tradicional e a liberação dos costumes era também um debate ideológico e estava intrinsecamente ligado as questões políticas, de modo que se pode dizer que a ditadura representava a tradição, a família e os bons costumes, ao passo que a militância política e os movimentos de vanguarda simbolizavam a subversão, o despudor e o caos.

Nelson Rodrigues inseria-se nesse contexto afinado com o culto dos valores retrógrados promovidos pela ditadura. Reagia contra a liberação dos costumes, defendida por jovens burgueses contestadores, não hesitando, com esse objetivo, em fazer o elogio de práticas populares conservadoras e, como diríamos hoje, politicamente incorretas.

Apesar desse recuo ideológico e institucional trazido pelo golpe, e do apoio de amplos setores das classes média e alta, na década de 1960, a utopia da revolução se espalhava pelo imaginário coletivo influenciando os mais diferentes discursos. A prova disso é que o próprio golpe militar se auto-intitulava “Revolução de 1964”. Almejava-se a revolução não só nos diversos âmbitos, políticos e econômicos, mas também sociais, culturais e pessoais, como também nos mais variados sentidos (socialismo-democrático, contra-cultura, guerrilha e etc)

Marcelo Ridenti sugere que a ausência de uma racionalidade capitalista e industrial mais desenvolvida foi um dos motivos pelos quais o romantismo revolucionário não vingou no Brasil, antes de década de 1950. Esta racionalidade afloraria no século XX, na segunda década - que forneceu a explosão do movimento modernista – e nos anos 1960, após o período desenvolvimentista dos anos 1950.

É difícil definir com clareza o que unia os diferentes grupos dessa geração, posto que carregavam consigo uma multiplicidade de significados e objetivos ligados aos projetos revolucionários.

Assim, compõem o cenário revolucionário da época os mais diversos movimentos no âmbito artístico - Cinema Novo, Teatro de Arena, Teatro Oficina, Teatro Opinião, CPC da UNE, Concretismo, Tropicalismo, dentre outros - e no âmbito mais estritamente político - marxistas, trotskistas, maoístas, esquerda católica e vários movimentos de guerrilha urbana e rural. É importante salientar, também, que com o estrangulamento dos canais de representação política, por ocasião do golpe de 1964, “as pessoas que tinham forte interesse pela política terminaram levando esse interesse para a área da cultura.” (Carlos Nelson Coutinho apud Ridenti, 2000: 55), criando uma fusão ainda maior entre política e arte.

Nesse sentido, nosso objetivo aqui não é o de detalhar o pensamento de cada um desses grupos, até porque as crônicas de Nelson Rodrigues - essas sim o principal objeto da dissertação - que serão utilizadas nos capítulos subseqüentes não fazem essa distinção. Rodrigues criticava as “esquerdas” como um todo, fazendo apenas distinções nominais e diretas quando era o caso. Dessa forma, iremos expor o quadro mais amplo das idéias dos movimentos de esquerda (ou à

esquerda do sistema político dominante), fazendo as distinções internas quando estas mostrarem necessárias.

Sem dúvida, se existe uma característica predominante entre as idéias das diversas vertentes de pensamento da geração da década 1960 é a influência do pensamento marxista. Aliás, a hegemonia ideológica do pensamento de esquerda era flagrante. Apesar do golpe militar ter imposto intervenções violentas nos sindicatos, na zona rural, inquéritos nas universidades, censura na imprensa e meios de comunicação e artísticos em geral, a presença cultural da esquerda nunca parou de crescer, e pode-se dizer que era dominante em relação às tendências estéticas e intelectuais de direita. Dizia Roberto Schwarz, na época, que: “nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 1964 e 1969.” (Schwarz, 1978: 62)

Ainda que mal interpretada, híbrida e transformada, a filosofia marxista (e conseqüentemente os ideais socialistas e comunistas) é certamente responsável por vários tópicos fundamentais na concepção da revolução. Muitos destes tópicos correspondiam ao resgate e à reestruturação de antigos problemas históricos já pensados desde o início do século, como: a ação do intelectual no meio público como defensor dos direitos humanos universais; a construção de uma identidade nacional em tensão com as influências estrangeiras; a recuperação da cultura popular e sua relação com a cultura letrada e a relação entre arte e política. Além disso, novos problemas foram levantados à luz das idéias marxistas.

As noções de povo, popular e nação foram amplamente discutidas nesse período. Existia, naquele momento, uma grande expectativa pela construção da identidade nacional, e essa expectativa apontava para diferentes soluções.

Primeiramente, pode-se dizer que a busca do popular surgiu, exatamente, pela oposição às oligarquias e aos meios empresariais aliados ao imperialismo americano. Todavia, se observarmos que os ideólogos da identidade nacional eram basicamente membros da pequena e média burguesia, chegaremos a um esquema próximo do apontado por Nelson Werneck Sodré: “*As massas do povo*” isto é, a parte do povo sem consciência de seus interesses – deveria ser educada e dirigidas pela *vanguarda do povo*” (Sodré apud Ridenti, 2000: 66). Esta frase aponta para um dos grandes paradigmas da época, qual seja, o de que era preciso educar o povo, ensinar-lhe seus direitos e seus interesses, pois só assim, teríamos a expressão cultural brasileira autêntica.

Nelson Rodrigues iria entrar em confronto direto com o pensamento de esquerda no que diz respeito à idéia de povo e de popular. Rodrigues sairia em defesa dos “arcaísmos” populares, por ele mitificados, para a composição de uma imagem de nação oposta à das “esquerdas”. Para ele, as esquerdas eram antinacionalistas, pois nacional era o povo, o homem comum, tal qual o defendido por ele.

A procura pela brasilidade, mais uma vez, explicitou o estreito vínculo entre arte e política. No teatro, por exemplo, a associação dos vários grupos de encenação com instâncias políticas foi inevitável, mas também controversa. A busca pelas platéias populares logo constatou a concomitante necessidade de ir ao enalço da linguagem popular. Não bastava levar o teatro para as classes menos favorecidas economicamente. Era preciso, da mesma forma, adaptar a linguagem.

Levantou-se, então, a questão da qualidade estilística. Era ou não secundário o valor artístico diante da função urgente do autor de fazer de sua obra um instrumento de conscientização política? Obviamente, as duas respostas se somaram. Por um lado, havia os que estavam dispostos a abrir mão da qualidade para a educação e aproximação do povo. Outros, não, pois não acreditavam na fórmula da simplificação. Desses últimos, José Celso Martinez e o grupo Oficina talvez tenham sido os que mais se aproximaram do pensamento de Nelson Rodrigues, por destoarem da corrente revolucionária política e brechtiana, a que pertenciam o CPC, Arena e Opinião. Tanto Zé Celso como Nelson eram contrários ao consentimento entre palco e platéia, apostando, inversamente, no choque como melhor catalisador para o pensamento crítico. No próximo capítulo, veremos como Nelson Rodrigues contradiz a pretensão de um teatro de ação social e transformação radical, apontando para o que ele entendia como a origem pequeno burguesa deste teatro.

Esse é um dos exemplos de como Nelson Rodrigues se aproxima de correntes artísticas de vanguarda das décadas de 1960/70, como o Tropicalismo, o Cinema Novo, ou o Teatro Oficina de José Celso Martinez. Nelson nunca foi um entusiasta desses movimentos, reservando a eles, também, uma parcela de suas críticas mais mordazes. Seu pensamento, entretanto, se aproximava das idéias destes na medida em que criticavam as propostas sistemáticas e pedagógicas da esquerda tradicional e da arte engajada ao estilo CPC. Arnaldo Jabor dá um exemplo radical dessa divergência de olhares:

O cinema novo surgiu como contraposição às propostas esquemáticas do CPC. O CPC era considerado careta, simplificador. (...) O CN surgiu como uma sofisticação em relação à visão do mundo brasileiro, não tinha esse desejo de ver o mundo transformado em três ou quatro realidades mecânicas. (...) Em termos reflexivos o cinema novo opunha-se, então ao esquematismo do CPC e trazia para o seu pensamento reflexões sofisticadas internacionais que nos eram acessíveis através da divulgação editorial e do trabalho dos concretistas no suplemento dominical do JB. (...) É bom que se saiba que na raiz do CN havia uma sofisticação estética muito mais elevada que esse negócio de “cinema engajado”, “crítico”, etc. Essa sofisticação veio a encontrar o período nacional-populista e deu-se aí um espécie de “síntese”. Ou seja, um cinema sofisticado em termos de linguagem e que falava da realidade brasileira. Mas falava diferente do CPC. Enquanto a arte de esquerda tradicional tenta simplificar o mundo para que o idiota entenda, o CN tenta ver a complexividade do mundo criticamente. O idiota não nos interessa (Jabour apud Hollanda, 1982: 88)

Assim como o Cinema novo, a Tropicália também buscou uma alternativa à arte engajada e nacionalista no estilo CPC. Vários foram os embates entre as propostas da parcela musical do movimento (Gilberto Gil, Caetano Veloso, Mutantes, Tom Zé) e o ambiente artístico altamente politizado, em que a música popular funcionava como espaço de discussão e decisões de questões nacionais. E por mais que se identificassem com esse cenário musical no que diz respeito à repulsa à ditadura militar, algumas obras estavam sempre sendo criticadas como arte conciliadora em relação aos interesses comercialistas das multinacionais.

De fato, a ala tropicalista da MPB não pretendia se prender à polarização entre influências estéticas nacionais e internacionais. Sua tendência, como observou Celso Favareto, era muito mais a de “(...) redescobrir e criticar a tradição segundo a vivência do cosmopolitismo dos processos artísticos e a sensibilidade pelas coisas do Brasil.” (Favareto, 1979: 17)

Desse modo, quando se dá o encontro deste movimento com o pensamento antropofágico dos modernistas da primeira geração, o tropicalismo se define estruturalmente como à margem das reivindicações da esquerda militante. Segundo Caetano Veloso, o encontro com as idéias de Oswald de Andrade: “convidavam a repensar tudo o que eu sabia sobre literatura brasileira, sobre poesia brasileira, sobre arte brasileira, sobre o Brasil em geral, sobre arte, poesia e literatura em geral”. (Veloso, 1997: 256). E ainda:

A idéia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas como uma luva. Estávamos comendo os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva. Claro que passamos a aplicá-la com largueza e intensidade, mas não sem cuidado, e eu procurei, a cada passo, repensar os termos em que a adotamos (Veloso, 1997: 247)

De um determinado ângulo, então, pode-se afirmar que a primeira geração modernista serviu de inspiração crítica às tendências artísticas que entravam em conflito com os setores marxistas-nacionalistas. Assim como os tropicalistas, Zé Celso Martinez também recorre ao modernismo na sua famosa encenação de “O Rei da Vela”, peça teatral de Oswald de Andrade. Para Caetano Veloso, em relação a essa ala artística do contexto, “Glauber parece ter sido o único a não partilhar do culto oswaldiano: talvez tivesse medo de ser assimilado a uma figura com tantos pontos em comum com ele próprio” (Veloso, 1997: 257)

Do mesmo modo que se pode afirmar a influência da primeira geração modernista sobre o tropicalismo, o Grupo Oficina e o Concretismo, é possível também estabelecer um paralelo entre o segundo momento modernista, a partir de 1930, e a ala militante da vanguarda artística. Assim como na década de 1930 artistas e intelectuais buscaram uma aproximação maior entre a produção cultural e as preocupações políticas, da mesma forma, a arte e o pensamento engajados da década de 1960 eram entendidos como instrumentos de ação social transformadora. Nas palavras de Aquiles Reis, fundador do quarteto do CPC - que depois do golpe de 1968, com a proibição do Centro Popular de Cultura, passou a chamar-se MPB-4:

A música era um instrumento daquilo em que eu acreditava, que era conscientizar as pessoas através da arte. Tentar modificar a cabeça das pessoas, contar um caminho novo de uma vida melhor, através dessa atuação com a música. A música realmente era um instrumento da luta política (Reis apud Ridenti, 2000: 112)

Como veremos mais tarde, esse é um dos principais embates entre Nelson Rodrigues e arte de esquerda da década de 1960. Para Nelson, o verdadeiro artista era o solitário, independente e apolítico, o que não significa que paradoxalmente tenha, no espaço do jornal, utilizado a crônica para travar uma luta ideológica,

engajando-se nos problemas de seu tempo, sem se eximir de apontar caminhos para o país, ainda que de um jeito todo próprio. Na década de 1960, porém, o que se dava é que mesmo os autores mais individualizados como Glauber Rocha baseavam-se nos fundamentos comuns da busca da identidade popular nacional (e anti-americana), do uso da arte como instrumento de ação direta e de uma certa indistinção entre interesses privados e públicos, ainda que pudessem discordar quanto às opções estéticas.

É difícil sistematizar as questões desse debate trabalhando com oposições entre visão universalista e nacionalista do contexto, ou entre visão individualista e coletivista. Tanto Nelson como os seus adversários tinham esses ingredientes presentes em seus discursos, embora de modos diferentes. Mais à frente, veremos o quão divergentes (e heterogêneos em si mesmos) esses discursos podem ser. Por ora, poderíamos dizer que, de uma forma geral, Nelson Rodrigues, nas crônicas do período, defendia um nacionalismo de direita, por acreditar que nesse sistema político os valores da liberdade e do indivíduo estariam mais assegurados do que em um regime socialista.

Para a geração atuante no cenário dos anos 60, porém, a relação entre as idéias de individual e coletivo, ou de universal e nacionalista, tinha outra configuração. Nas palavras de Cacá Diegues:

Era como se não nos permitíssemos separar as coisas (...) Estávamos de tal modo convencidos de que iríamos construir um mundo melhor que nem alimentávamos dúvidas: no dia seguinte o mundo seria feliz e risonho graças aos nossos filmes, peças etc. Então, isso implicava uma responsabilidade tão grande que a vida privada deixava de existir. A escrita privada e a vida pública tinham se tornado um só universo (...). O trabalho cotidiano e até mesmo as idéias já não nos pertenciam, e sim à comunidade que participava daquilo (Diegues apud Ridenti, 2000: 47)

Assim como Mário de Andrade via no “espírito” romântico o ímpeto revolucionário necessário para a preparação do modernismo, Cacá Diegues entende sua geração como continuidade desse fluxo: “a minha geração foi a última safra de uma série de redescobridores do Brasil. O Brasil começa a se conhecer sobretudo com o romantismo (...) aquele desejo de uma identidade. Minha geração, do Cinema Novo, do Tropicalismo é a última representação desse esforço secular” (Diegues apud Ridenti, 2000: 50).

Este esforço secular a que se refere Diegues está diretamente ligado ao idealismo que permeia os mais variados discursos dessa época. Sobre a geração de 1960 na América Latina, afirma Beatriz Sarlo:

Tiveram a paixão do universal: os direitos do homem e do cidadão; os direitos da classe operária que, se realmente assumisse a sua missão, poderia tornar-se uma fonte de liberdade para todos os oprimidos. Essa paixão do universal os obrigou a desprezar as perspectivas particularistas, que consideravam frutos tardios e extirpáveis do atraso ou de operações do inimigo no campo do povo. (Sarlo, 2004: 160)

No segundo capítulo exporemos de que forma Nelson Rodrigues discordava destas premissas. Em geral, Rodrigues dizia estar preocupado com o “ser-humano”, independente de classe, e com isso afirmava: “Pra mim, o sujeito seja lá de que classe for, continua tendo as mesmas paixões, sendo o mesmo homem, um esquimó ou um mandarim, não importa” (Rodrigues apud Facina, 2004: 74). Isto é, se opunha ao pensamento de esquerda, ainda que partisse também de um pressuposto universalista. Para defender essa sua visão humanista, que considerava radicalmente oposta à das esquerdas, Nelson abusaria do recurso estilístico polarizador do prefixo “anti”. Considerava, então, que o comunismo soviético inventara a “antipessoa” e a partir disso utilizaria o prefixo para parodiar as mais diversas situações, colocando-se, assim, como uma espécie de autor “anticontextual”.

De forma análoga encarnou o personagem de reacionário, muito menos por se considerar de fato um reacionário do que para se posicionar na contracorrente hegemônica do pensamento de esquerda. Nelson sempre foi visto como um autor maldito e obscuro. Diante de um ambiente que vertiginosamente quebrava com os tabus de comportamento e com as formas artísticas tradicionais, talvez essa tenha sido uma forma de se manter individualizado como exceção e não virar um personagem ultrapassado no efervescente ambiente cultural da década de 1960.

Assim, Em 7 de abril de 1961, o autor publicou no *Brasil em Marcha* uma réplica à carta escrita por Carlos Estevam Martins, presidente do CPC, publicada no jornal *O Metropolitano*, da UNE, em que este acusa Nelson de reacionário.

Nessa ocasião, Rodrigues se assume publicamente pela primeira vez como reacionário:

O Brasil atravessa um instante muito divertido de sua história. Hoje em dia, chamar um brasileiro de reacionário é pior do 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 dos setenta milhões de patricios, 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 sou, amigos, é o que sou. Por toda 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 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 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. (Rodrigues apud Facina, 2004: 78)

Depois de 1964, a severidade de pensamento e ação da esquerda política e revolucionária se justificavam fundamentalmente como resposta ao golpe militar. Como já foi dito, o golpe reprimiu os movimentos populares num período em que se encontravam intensamente mobilizados na reivindicação das reformas de base e na luta contra a hegemonia do capital monopolista. A partir de 1964, contudo:

O golpe militar veio a representar a imediata destruição das mais importantes conquistas realizadas pelos trabalhadores. Significou o fim do direito de greve, das associações de camponeses e da estabilidade no emprego através da criação do FGTS (...) o impedimento a todas as formas de organização popular. Iniciaram-se intervenções policiais nos sindicatos, prisões dos líderes sindicais, cassações de direitos políticos, enfim, sistematizava-se a repressão (Mendonça apud Ridenti, 2000: 20)

Diante de tal quadro, o voluntarismo, o serviço comunitário, a conscientização e a aproximação das camadas populares eram vistos como necessidades urgentes, ao passo que os interesses estritamente privados representavam a adesão ao sistema de dominação imperialista. Pela lógica marxista, o individualismo era alienante e representava uma traição às necessidades do povo. Era a cegueira elaborada pelo fetichismo da mercadoria, ocultador das relações de exploração da maioria miserável por uma minoria abastada. Na pior das hipóteses, o egotismo era inútil pois seria varrido pela história e pela revolução que se anunciava.

O prestígio desse tipo de pensamento não era gratuito: “(...) a revolução cubana vinha de vitória recente e a chinesa parecia ganhar novo alento com a *revolução cultural proletária*” (Ridenti, 2000: 213). Então, o que se chamava de *guevarismo e maoísmo* era um antídoto contra o modelo soviético de socialismo - representante de uma acomodação burocrática -, pois tinha como característica fundamental exatamente a identificação com o camponês, representante autêntico do povo e uma quebra com o pensamento socialista acentuadamente ideológico e pouco ativo.

As pequenas características que diferenciavam os variados grupos revolucionários são menos importantes do que suas qualidades em comum: a negação do interesses individuais em favor dos interesses coletivos e as cartilhas de ação política revolucionária baseadas nos exemplos contemporâneos bem sucedidos ao redor do mundo (principalmente Cuba e China).

Nessa esteira embarcou também a chamada “esquerda católica”, que compreendia grande parcela da militância de esquerda. Segundo Herbert de Souza, conhecido como Betinho, ex-militante e dirigente da AP (Ação Popular): “Nós éramos resultantes de um processo com profundas raízes sociais encontradas no Brasil. E no Brasil, até 1964, uns 90% dos militantes políticos, ou eram católicos ou tinham pai e mãe católicos, tinham saído do cristianismo” (Souza, apud Ridente, 1998: 2).

As raízes do movimento cristão progressista remetem à Juventude Universitária Católica (JUC), um setor especializado de um movimento maior chamado Ação Católica (AC), de fundamento conservador, defensora de um nacionalismo de direita e promovido a partir dos anos 30. Ao longo da década de 1950, a JUC cresce, passa a ter uma organização nacional e uma convivência mais

intensa com outras correntes de pensamento do contexto universitário, principalmente com o pensamento marxista. A aproximação dessas idéias levou os estudantes da JUC à contestação da postura de passividade política da Igreja católica diante da ordem institucional estabelecida.

A partir de 1962, com o crescimento da influência marxista e a aproximação dos setores de liderança da JUC com a classe proletária, surge a AP como um movimento de dissidência no interior da JUC e em direção a uma militância marxista de ampla importância e liderança no contexto estudantil do momento.

A “esquerda católica” ou Igreja progressista é um capítulo à parte da crítica ácida de Nelson Rodrigues. Nesse caso, o cronista sintetizava o movimento fundamentalmente na construção de personagens para as figuras expressivas de Alceu Amoroso Lima e Dom Helder Câmara, dois dos principais líderes e mentores ideológicos da “Igreja pra gente”, como provocava Nelson.

A partir da utilização de vários artifícios estilísticos como a ironia, a paródia, o tom melodramático, entre outros, Nelson Rodrigues atacaria esses dois personagens fazendo uma crítica às tendências progressistas e liberais da Igreja. Para Nelson, a Igreja deveria se ater aos problemas espirituais e metafísicos. Revoltava-se com a aproximação entre a Igreja e a política, pois do ponto de vista de seu humanismo via nisso duas tendências negativas: a proximidade com o pensamento comunista e a complacência com os novos padrões de comportamento sexual. Além disso, via o discurso esquerdista de Alceu Amoroso Lima e Dom Helder como uma tentativa de aproximação com outro grupo adversário seu, o movimento estudantil, o “poder jovem”. Nelson encarava isso como uma atitude autopromocional e contraditória com o passado de direita de ambos.

Como explica Ruy Castro:

Alceu e dom Helder, ex-integralistas e, agora, neo-socialistas, eram admirados pela coragem com que se opunham aos militares. Nelson via neles outra coisa: em Alceu, um velho oportunista tentando adular a juventude; em dom Helder, um insaciável apetite promocional, um “globe-troter” de si mesmo. Quanto aos jovens de 1968 (a quem Alceu atribuía a “razão da idade”, desculpando-os por qualquer besteira que fizessem), Nelson não os considerava acima de críticas por terem nascido em 1952. (Castro, 2002: 373)

Em 1968, o AI5 acabou com toda liberdade de crítica ao poder institucional. A partir daí instala-se o período mais grave do ponto de vista da violência, da repressão e da censura por parte da ditadura militar. O país assistiria à maior onda de protestos desde o golpe de 1964. A “passeata dos 100 mil” no dia 26 junho no Rio de Janeiro, marcava o auge da mobilização política contra a ditadura. Configura-se, então, um movimento de resistência na sua maioria estudantil: “Se em 64 a família saía às ruas para apoiar o golpe, agora quatro anos depois, os filhos da classe média expressavam de forma radical seu descontentamento com a ditadura que assumira tutela do país”. (Hollanda, 1982: 76)

As passeatas de 1968 também seriam personagens de destaque na crítica mordaz de Nelson Rodrigues à militância de esquerda do contexto. Até porque ela reunia vários de seus personagens paródicos, tais como o “jovem”, “o padre de passeata”, “o artista que não faz arte”, “a esquerda festiva” entre outros.

Nelson via nas passeatas um movimento de elite, totalmente apartado de contato com o povo. Como observou Adriana Facina:

Para ele, as passeatas em geral eram a expressão de uma multidão alienada, que servia de esconderijo à mediocridade intelectual e artística. (...) Ele via a esquerda, portanto, como composta por um elite que utilizava o espaço público para se auto promover, muito mais do que para protestar. Essa esquerda, para Nelson, poderia ser caracterizada como festiva, termo usado na época para descrever de modo pejorativo a intelectualidade boêmia que se colocava no campo da oposição à ditadura.” (Facina, 2004: 247)

Apesar desse período de intensa agitação política e comoção pública, gradualmente, porém, as reações ao golpe vão sendo atenuadas não só pela ação violenta da repressão, como pela ação mais sutil realizada pela indústria cultural (principalmente a televisão). Em pleno crescimento nessa época, a indústria do entretenimento influenciou o cenário político de várias formas. Ela foi responsável, por exemplo, pela absorção de diversos intelectuais e artistas da esquerda e pela diluição da radicalidade de seus discursos por meio de uma estética conciliadora, estrutural ao seu funcionamento. A indústria cultural também foi responsável pela divulgação maciça da indústria de bens de consumo,

e conseqüentemente, pelo estilo de vida consumista já amplamente difundido nos Estados Unidos.

Essa divulgação cada vez mais intensa da cultura de massa nos moldes americanos corresponde a um período de despolitização das questões nacionais. Amenizando o discurso e a estética do subdesenvolvimento da vanguarda artística e silenciando os conflitos sociais por meio da propaganda de um país tranqüilo e em vias de modernização, a velada parceria entre meios de comunicação e ditadura operaram uma série de inversões no imaginário cultural brasileiro.

Assim, o que pretendia ser a revolução do povo, do proletariado e da cultura periférica, passa a ser divulgada como a revolução tecnológica, do progresso científico, industrial e econômico (o “milagre brasileiro”); no lugar da dicotomia nacionalismo x imperialismo, reforça-se a idéia de nacionalismo como defesa ao perigo comunista, terrorista e a luta pela divisão de renda, reforma agrária e igualdade social, transfigura-se na preocupação das campanhas assistencialistas, na caridade e doação de verbas aos menos favorecidos.

Esse período do contexto sócio-cultural brasileiro, todavia, será abordado apenas no terceiro capítulo, quando estivermos analisando a crítica contemporânea ao pensamento moderno e a relevância do debate entre Nelson Rodrigues e os movimentos engajados da década de 60 para a discussão em torno do tema.