

UM DEMIURGO DE OCASIÃO

Ironia, comicidade e humor no romance *O casamento*, de Nelson Rodrigues

Eugênio Drumond

(Dissertação de mestrado)

Esta dissertação foi dividida em duas partes. A primeira, panorâmica, é formada por dois capítulos, sendo que o primeiro é dedicado a uma apresentação da fortuna crítica do autor e o segundo ao estudo de algumas teorias sobre ironia, comicidade e humor e sua relação com o romance estudado. A segunda parte, analítica, é inteiramente dedicada à análise propriamente dita do romance e começa pelo estudo da construção da narrativa, passando pela detecção das marcas de ironia e do esvaziamento da seriedade, até focalizar o humor e a questão da morte presentes no texto.

Partindo da constatação de que é vasta a fortuna crítica do teatro de Nelson Rodrigues e que o mesmo não ocorre com sua obra não teatral, o presente trabalho visa contribuir para que se amplie o foco sobre a obra do autor como um todo. E é numa tentativa de situar nessa totalidade o romance *O casamento*, que se optou por um capítulo introdutório dedicado à fortuna crítica do dramaturgo. Esse capítulo divide-se em três seções. Na primeira, aborda-se o olhar da crítica sobre os aspectos fundamentais do teatro rodrigueano: os temas, a técnica, a linguagem. Na segunda, é destacada a análise que Flora Süssekind faz das frases rodrigueanas (Süssekind, 1976). O destaque se justifica, visto que o recurso das “frases de fundo falso”, como a ensaísta o denomina, é largamente utilizado em *O casamento*, a começar pelo enunciado que serve de mote à narrativa: “todo canalha é magro”. Finalmente, a terceira e última parte do capítulo focaliza, de maneira específica, o olhar da crítica sobre os temas do humor e da comicidade.

Visto que é grande o número de críticos que se dedicam à dramaturgia rodrigueana, a abordagem da fortuna crítica do *Teatro completo* privilegiou as análises de Sábato Magaldi (1987 e 1993) e Mário Guindarini (1990), sem prejuízo, evidentemente, do estudo comparativo com outros autores. A escolha de ambos levou em consideração a excelência das análises e o fato de todas as dezessete peças de Nelson Rodrigues serem abordadas pelos dois estudiosos.

No que se refere especificamente ao tema do riso, a leitura dos maiores críticos de Nelson mostrou que há uma grande percepção de que se encontram elementos de comicidade em quase todos os seus textos, mesmo os mais trágicos e amargos. Apesar disso, observa-se também que os temas da ironia e do humor no teatro rodrigueano ainda não foram devidamente estudados. Uma exceção é o trabalho de Freitas Filho (1997), da Universidade de Brasília, denominado *A comicidade da desilusão: o humor nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues*, que estuda as peças *A falecida* e *Toda nudez será castigada*. Para o autor dessa dissertação, o leitor/espectador do teatro de Nelson ri de suas personagens por delas se distanciar, e por não acreditar na plausibilidade de seus sentimentos.

Salvo o trabalho de Freitas, constatou-se que a questão do riso parece ter sido negligenciada pela crítica durante um longo período. Magaldi chega a ressaltar, inclusive, que peças rodrigueanas nas quais estão presentes elementos de humor (no caso, elementos risíveis) foram montadas durante muito tempo sem que isso fosse considerado, devido ao fato de os textos serem levados demasiadamente “a sério” pelos diretores. Nesse sentido, o crítico observa que o pessimismo do autor diante da vida contribuiu para alimentar esses equívocos, pois os acontecimentos trágicos ocorridos em sua família, somados à fome e à tuberculose, fizeram com que Nelson adquirisse uma

atitude “carrancuda” diante da vida e da arte, o que não impediu, no entanto, que elementos de comicidade e humor fossem, aos poucos, se manifestando em sua obra.

Geralmente utilizados como sinônimos, para alguns teóricos os termos comicidade e humor guardam importantes diferenças, apesar de ambos estarem ligados ao fenômeno do riso. Devido a isso, antes que se abordasse a risibilidade do romance, lançou-se, no segundo capítulo, um olhar sobre as várias definições do fenômeno, pois, por ser ele avesso a conceituações definitivas, ao conceito de riso misturam-se vários outros, como os de ironia, piada, brincadeira, sátira, grotesco, farsa, além dos de humor e comédia.

Assim, considerando fazer parte da investigação a presença e a função do riso na literatura, no capítulo dois ressaltou-se inicialmente que, nos textos literários, ele pode se prestar, muitas vezes, à crítica de costumes e à moralização, numa tentativa de corrigir os vícios e os defeitos dos homens. Fazendo rir do “errado” (ou do “ridículo”), o escritor pode estar indicando um caminho (ou um comportamento) “correto”. Esse é o riso provocado pela ironia retórica.

Para auxiliar o estudo de outros tipos de riso foram destacadas três entre as teorias do riso da modernidade¹: a teoria da superioridade, de Hobbes; a teoria da incongruência, de Schopenhauer e a teoria do alívio psíquico, de Feibleman. Observou-se que, na primeira teoria – pouco lisonjeira para a humanidade – o autor do *Leviatã* afirma que o homem ri quando se sente, repentinamente, superior aos demais, e que a teoria da incongruência de Schopenhauer tem uma grande aplicabilidade. Para o filósofo, o riso advém do fracasso da razão em apreender a realidade. Ao perceber o contraste entre duas formas de representação com as quais apreende o mundo, ou entre a contradição entre um conceito e os objetos reais que ele sugeriu, o homem ri. Quanto à teoria do alívio psíquico, registrou-se que ela se define pelo “despertar, primeiro do

medo terrível, depois da libertação e, finalmente, do despertar do riso pela não necessidade do medo” (Nelson, 1990: 7). Aliviados, rimos.

No segundo capítulo destacou-se também o pensamento de Henri Bergson: no clássico *O riso*, de 1900, o núcleo de sua proposição filosófica é o de que “rimos sempre que uma pessoa dá a impressão de ser uma coisa” (Bergson, 1983: 36), ou seja, rimos quando o outro se comporta como um autômato. As questões referentes à comicidade levantadas pelo filósofo foram muito úteis à análise do protagonista do romance e indicaram os principais elementos de comicidade de *O casamento*, que são, por exemplo, a hipérbole e a repetição, além da caracterização de personagens como autômatos, bem como da grande utilização do grotesco.

Os estudos da primeira parte do trabalho apontaram que, de maneira geral, os críticos estudados se referem ao humor presente na obra rodrigueana sem maiores preocupações conceituais, não o distinguindo do cômico, do irônico ou do satírico. Em outras palavras, em todos os textos consultados, humor e comicidade são tratados como sinônimos ou, pelo menos, com uma significação muito aproximada.

No que diz respeito ao humor, diferentemente desses autores, o conceito que norteou nossa análise de *O casamento* foi o de Celestino Vega (1967), para quem ele é uma forma de filosofia que se situa entre o riso e o pranto, entre a tragédia e a comédia. Se a ironia faz rir do outro, o humor ri do próprio eu.

Assim, se no capítulo dedicado à fortuna crítica de Nelson já se vislumbrava a presença da ironia e da comicidade na elaboração textual rodrigueana, a apresentação de algumas teorias do riso reafirmou a impressão de que o romance estudado teria feições tragicômicas. No entanto, somente a crítica do texto, com a identificação do narrador demiurgo, permitiria que se alcançasse um bom nível de compreensão dos procedimentos técnicos adotados pelo autor ao escrever o livro. Nesse sentido, a análise

¹ O procedimento é o mesmo adotado no estudo de T. G. A Nelson (1990).

apontou para o estatuto híbrido da narrativa: narrado em terceira pessoa por um narrador heterodiegético, o romance exhibe uma grande dramaticidade – alcançada por meio da larga utilização do discurso direto – além de conter várias passagens em que se privilegiam o discurso indireto e o discurso indireto livre, abrindo-se, assim, vasto campo para as intrusões do autor. A partir daí, o que se vê é que o narrador apenas finge distância da narrativa e, na verdade, permanece sempre presente e próximo da mesma, por meio de intromissões intermitentes, sob a forma de comentários (entre parênteses ou não), ou de inúmeros dêiticos. Além de tudo, esse narrador, tendo sua onisciência relativizada pela ironia do autor, vai-se revelando, no decorrer da narrativa, um falso demiurgo.

Observou-se também que a hábil manipulação do tempo e do espaço confere ao romance ritmo acelerado e visualidade cinematográfica, além de ser decisiva na execução de um “jogo da verdade” que procura envolver o leitor, que pode se confundir com as múltiplas informações do texto. Isso ocorre porque, apesar de o primeiro plano da narrativa ser cronológico, com nítida marcação de manhã, tarde e noite da véspera do casamento, a utilização simultânea do monólogo interior e do discurso indireto livre, aliados ao uso constante do *flashback*, promove um grande efeito de descontinuidade temporal no romance, fértil campo para que o autor “semeie” inúmeras ambigüidades e nele introduza o seu humor.

Estratégia fundamental à narrativa, o referido “jogo da verdade” funciona mais ou menos assim: doando a voz às suas personagens, o narrador-autor faz com que elas, em todo o percurso da narrativa, ameacem ou prometam “contar tudo” umas às outras, provocando no receptor do texto uma perene expectativa e uma grande curiosidade. Em outras palavras, o narrador irônico finge que toda a história que ele conta será

esclarecida, visando jogar com a sagacidade/ingenuidade do leitor que, guiado pela curiosidade, chegará até o final do romance mais desinformado que “esclarecido”.

Em resumo, é assim que parece jogar o narrador de *O casamento*: por meio de múltiplas informações desencontradas ou contraditórias, propõe que o leitor entre num jogo em que ele é quem dá as cartas, do alto de seus poderes demiúrgicos. Age como se viesse a desvendar toda a “verdade” de suas personagens a qualquer momento, mas freqüentemente sai de cena (sem nada esclarecer e depois de muito confundir o leitor) e deixa que essas, em discurso direto, se encarreguem de “dizer tudo”, enquanto dizem, na verdade, quase nada. Concomitantemente, seus comentários aqui e ali ironizam a curiosidade humana, no geral e, em particular, a curiosidade do leitor. Aliás, é a presença deste – reivindicada a todo custo pela voz narrativa – que torna vivo o romance de Nelson Rodrigues.

O casamento pode ser visto como sátira a uma sociedade que é hipócrita, em decorrência da repressão dos desejos e instintos mais primitivos, o que provoca nos homens tanto sofrimento quanto fingimento: as aparências, no final das contas, devem ser preservadas a qualquer custo. No entanto, o romance pode ser lido também como uma alegoria tragicômica da civilização ocidental e seus códigos de ética, pois, refletindo suas normas e o peso que essas representam para os seres humanos (e desses extraindo suas perplexidades e angústias), não aponta para a possibilidade de qualquer mudança ou redenção. Pelo contrário, no final da história, e apesar de tudo, ironicamente a cerimônia se realiza, pois, como Sabino queria acreditar, “o casamento já é indissolúvel na véspera”. (p. 26)

Este trabalho procurou exibir, enfim, os mecanismos que o autor utilizou para enviar sua mensagem e exercer sua crítica. Nesse sentido, vimos que a principal “arma” disponível ao escritor é a ironia. Se é lançando mão do recurso da ironia retórica que o

autor pretende satirizar personagens e provocar o riso no leitor – que deverá detectar as contradições apontadas – é recorrendo à ironia romântica que ele vai mais além, “recheando” o texto com ambigüidades e mal-entendidos, provocados por uma narrativa que é irônica em dupla direção: por um lado, o narrador-autor, com um “abominável *tongue-in-cheek*”², ironiza suas personagens. Por outro, o escritor, com o poder que a retórica lhe proporciona, ironiza a onisciência de sua criatura – o narrador – o qual, afinal de contas, revela-se um falso demiurgo. E é a partir desse jogo em que se confundem criador e criatura que se manifesta a auto-ironia responsável pelo humor rodrigueano. De fato, se em *O casamento* o escritor parece rir de seus semelhantes, parece rir também de sua própria condição de “semelhante”, de apenas um mortal entre mortais.

Resta-lhe, enquanto artista da palavra, contudo, o poder de manipular a linguagem e criar um mundo próprio, jogando com as “verdades” e “mentiras” de que nos fala Nietzsche (1983). Assim, brinca com a condição humana e com a certeza da morte, rindo de si mesmo e de sua própria pretensão de ser portador de uma verdade, pois sabe que seu impulso para o absoluto – e para a autonomia – não passa de uma ilusão. Impotente diante de uma realidade que o espanta e oprime, ele ri, e, rindo, livra-se, por meio da escrita, da consciência de sua pequenez e de sua finitude.

² Expressão comentada por Guido Almansi (1978).

Referências Bibliográficas

- ALMANZI, Guido. L'affaire mystérieuse de l'abominable *tongue-in-cheek*. *Poétique*, Paris, n. 36, p. 413-426, nov. 1978.
- GUIDARINI, Mário. *Nelson Rodrigues: flor de obsessão*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1990.
- MAGALDI, Sábato. A peça que a vida prega. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993, p. 12-131.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- NELSON, T. G. A . *Comedy – an introduction to Comedy in Literature, Drama, and Cinema*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1990, p.1-18.
- NIETZSCHE, F. Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral. In: ____ *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 3^a. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 53-60.
- SÜSSEKIND, Flora. *Frases e seu fundo falso*. In: *I Concurso Nacional de Monografias – 1976*. 3^o. Lugar e prêmio de publicação. Brasília: MEC/Funarte/SNT, 1976.
- VEGA, Celestino F. de la. *El secreto del humor*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1967.