

NELSON RODRIGUES, LEITOR DE DOSTOIÉVSKI: A RETÓRICA DO PARADOXO

Adriana Armony

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Partindo da desleitura rodrigueana de Dostoiévski em *O casamento* e *Asfalto Selvagem*, o presente artigo propõe que o paradoxo, conforme o conceito de Kierkegaard, seria o modelo figural desses romances, numa possível superação da ambivalência da crítica de Nelson Rodrigues, que ora o tem identificado como crítico e desconstrutor, ora como reacionário e moralista.

Palavras-chave: Narrativa brasileira (Nelson Rodrigues); Nelson Rodrigues (*O casamento*); Nelson Rodrigues (*Asfalto selvagem*).

Contudo, não é necessário pensar mal do paradoxo, pois o paradoxo é a paixão do pensamento, e o pensador sem o paradoxo é como o amante sem paixão, um tipo medíocre¹.

Os romances de Nelson Rodrigues, sobre os quais ainda hoje paira o silêncio da crítica, são atravessados por uma voz persistente: a de Dostoiévski. Personagens e discursos de *O casamento* e *Asfalto Selvagem* citam e deslocam tipos e clichês dostoiévskianos e seus enunciados; e ao deslocá-los, revelam desconcertantes visões sobre o trágico e a moral. Em *O casamento*, por exemplo, a máxima “Se Deus não existe, tudo é permitido”, de Ivan Karamazov, torna-se “se não há incesto no safismo, tudo é permitido” – não por acaso remetendo ao campo da sexualidade, obsessão rodrigueana. A própria estrutura dramática e polifônica dos romances rodrigueanos reflete a forma de construção dos romances dostoiévskianos. Dostoiévski está na obra de Nelson Rodrigues como elemento de construção, debate, ironia, admiração, frustração.

Sabino, o falhado patriarca protagonista de *O casamento*, é um Raskolnikov deslocado, que se tortura por uma série de crimes (reais ou imaginários) e termina confessando-se à polícia, numa cena que remete ao final de *Crime e castigo*. A “redenção” dos crimes de Sabino – o desejo incestuoso pela filha prestes a se casar, o fato de só ter amado o pai agonizante, “desfeito em fezes” – se dá entretanto pela confissão de um crime que não cometeu: o do assassinato de Noêmia, secretária com quem tinha uma relação de poder e humilhação. Curiosamente, seu pior crime – o estupro da sobrinha epilética, só revelado ao leitor no final do livro – reúne duas obsessões de Dostoiévski: a epilepsia e o estupro de uma inocente, ato cometido por Svidrigáilov, duplo de Raskolnikov em *Crime e castigo*, e por Stavróguin, de *Os demônios*. Por outro lado, as vontades que movem as consciências de Sabino e Raskolnikov correm em sentidos opostos: enquanto Raskolnikov (que em russo significa “cindido”) almejava ser um homem extraordinário como Napoleão, que teria licença para criar suas próprias leis, Sabino (qual uma sabina, um raptado pelos desejos e pelos discursos circundantes) quer ser um convencional “homem de bem”, como lhe repetia insistentemente seu pai.

Os vários e incongruentes enunciados que assaltam a subjetividade progressivamente desagregada de Sabino buscam a figura de Monsenhor, uma mistura de Zozima de *Os irmãos Karamazov* e Sônia de *Crime e castigo*, padre vital de “mijo forte como o dos jumentos”, que aconselha Sabino a “juntar as chagas” e “assumir a própria lepra”. É essa metáfora que decide Sabino a confessar-se; mas o que ele confessa é o assassinato de Noêmia cometido por Xavier, seu amante, marido de uma mulher leprosa, de quem cuida e a quem também mata, suicidando-se em seguida, figurando assim dramaticamente a impossibilidade do amor na lepra. Em *O casamento*, os crimes se multiplicam na superfície narrativa através da figura do duplo, em um processo já descrito em romances de Dostoiévski: o humilhado e ofendido Xavier, cujos ternos cheiram mal, e o niilista-surrealista Antônio Carlos (que exibira suas nádegas na janela de um carro, mas que também ansiava pela pureza) são duplos de Sabino, como Svidrigáilov o é de Raskolnikov. A confissão de um redime o crime de outro; pois aqui o que importa é a culpa por um crime original, universal, que suplanta o crime individual propriamente dito. O modelo da confissão, própria do modo cristão (e também psicanalítico) de se relacionar com o mundo, se imprime então nos próprios gestos da escrita, especialmente no uso farto do discurso indireto livre, essa região ambígua entre narrador, personagem e leitor.

Da metáfora do padre brota o enigmático “salto de fé” de Sabino, e a não menos enigmática frase final do romance, que se revela finalmente uma falsa tragédia ática: “Era feliz”. A interrupção do romance nesse ponto desorienta o leitor: afinal, trata-se ou não de ironia? No caso de *Crime e castigo*, a confissão não significa a conversão de Raskolnikov, que só se completará com a vivência da prisão e do amor de Sônia. Em *O casamento*, o final súbito gera uma ambigüidade que não é casual².

Em seu romance cronologicamente anterior, *Asfalto Selvagem*, Raskolnikov e Sônia já apareciam; mas como aliás ocorre em toda a estrutura do romance, que se configura repetidamente como uma tragédia frustrada, esses personagens aparecem em forma de decepção. O crime de Leleco é narrado explicitamente como um *Crime e castigo* fora do lugar: ao matar Cadelão, ele repete todos os gestos e dramas de Raskolnikov, e até encontra sua Sônia, a “menina de família” Janet. Nelson Rodrigues brinca claramente com os vários elementos de *Crime e castigo*, que são tomados quase como clichês dostoiévskianos. O personagem Lázaro, que “quando bebe, fica impossível”, faz alusão ao personagem bíblico que é, em *Crime e castigo*, o grande símbolo da redenção para Sônia. É através da leitura e da releitura da ressurreição de Lázaro que a humilhada e ofendida Sônia acha forças para manter-se viva; é esse episódio, aliás, que serve de modelo à “ressurreição” de Raskolnikov. Quanto a Janet, prescreve a Leleco-Raskolnikov a confissão. “Dilacerada pela coincidência”, lembra-se da decisão da jovem e pura prostituta, mas está muito longe de ser uma verdadeira Sônia, que acompanha o assassino à Sibéria: “Não sou Sônia, eis o que pensa, com uma angústia tão grande que a desfigurou”³. Leleco reconhece a diferença: apesar de tê-la descrito anteriormente como “de uma ternura total”, sente que, ao contrário da verdadeira Sônia, Janet lhe negou o seu perdão. A angústia de Nelson parece ser a de que nem a moça é Sônia, nem Leleco é Raskolnikov, nem ele mesmo é Dostoiévski. Angústia da influência: nem Nelson é Dostoiévski, nem se liberta dele. A série de desvios que ele faz em relação ao escritor russo pode ser lida como um roteiro dos mecanismos da sua própria angústia.

Por outro lado, assim como no caso das vontades em *O casamento* e *Crime e castigo*, a natureza do crime de Leleco e de Raskolnikov é inteiramente diferente. O personagem de Dostoiévski comete um crime para provar sua idéia, satisfazer sua vaidade, confirmar-se sobre-humano como um Napoleão; Leleco, menino frágil e inseguro, comete o seu crime para defender sua honra, “para provar que é homem”. Janet quer aplicar o remédio de Sônia (o assassino tem que confessar-se, sofrer, pagar) não só de forma incompleta (não o acompanhará em sua via-crúcis) mas inade-

quada. O embaraçoso sentimento de estarem “fora do lugar” é a tônica dos personagens e talvez do próprio autor. Não se trata exatamente de ironia, mas de admiração e incongruência.

Dostoiévski e Nelson Rodrigues propõem significados sobre o trágico e a moral, a partir de enunciados do Cristianismo, da psicologia, dos gêneros literários (como o melodrama, a tragédia clássica, a crônica etc). Esses significados têm sido objeto de inúmeras controvérsias críticas, tanto no caso de Dostoiévski quanto no de Nelson Rodrigues. As leituras de Nelson - de forma semelhante às de Dostoiévski, visto ora como um reacionário cristão eslavófilo, ora como existencialista - em geral optaram pelo reacionário e moralista ou pelo crítico da sociedade, do senso comum e da hipocrisia burguesa, como na crítica de viés desconstrucionista de Flora Sussekind, Ronaldo Lima Lins ou Victor Hugo Adler Pereira. Ou ainda pelo Nelson romântico incurável, como na visão de Sábato Magaldi.

Porém, a moral de Nelson Rodrigues, como a de Dostoiévski, é muito mais complexa, por paradoxal. Dizer paradoxo não equivale a descartar o problema: pelo contrário, o paradoxo exige que o enunciemos – para que possamos repetidamente estar nele. Não se trata apenas de uma figura de estilo ou de um conceito filosófico; se trata do próprio limite do pensamento e, para Kierkegaard, da própria fé. A retórica do paradoxo permite tratar do problema da equivocidade moral dos autores e a consequente equivocidade da sua recepção crítica; pois a retórica de Nelson não é só crítica da retórica: paródia (inversão) e hipérbole. Ela comporta toda uma outra moral para além da moral convencional.

Se tivéssemos que sugerir uma única figura para o texto dos romances rodrigueanos, esta seria precisamente a do paradoxo: pois o paradoxo abraça as demais figuras que aí circulam numa configuração precisa, e ao mesmo tempo impensável. No paradoxo, há dois extremos que coexistem, mas não se resolvem. Ele é um e outro, e nem um nem outro; não há opção possível. E ainda: o paradoxo não se confunde com a dialética hegeliana; não há tampouco síntese. Nelson é reacionário e obsceno, e ao mesmo tempo nem um nem outro.

O paradoxo, como nos conta sua etimologia, é da ordem da doxa: *opiniões* que estão *ao lado* uma da outra (“para-” significa “ao lado de”). Já Bakhtin apontara no dialogismo e na polifonia a coexistência sem privilégio dos vários discursos. São doxas, enunciados paralelos extremos que estão estranhamente juntos mas não se resolvem: a virgem e a prostituta, o santo e o canalha, o grandioso e o ínfimo. Se Sócrates tinha repugnância em refletir sobre a natureza de seres como Pégaso ou as górgonas porque não sabia se ele mesmo (o conhecedor do homem) não seria “um monstro

mais estranho que Typhon ou um ser mais amável e simples, que por sua natureza participava de algo divino”¹⁴, é sobre Pégaso e as górgonas que fala Nelson Rodrigues. Ora, é próprio do trágico tratar de monstros: como demonstra René Girard, há um momento na tragédia em que a oscilação da diferença dos parceiros trágicos se precipita e embaralha na indiferenciação; é então que surgem os duplos e as figuras monstruosas, ao mesmo tempo demoníacas e divinas. O paradoxo da formulação de Sócrates, que teme ser um monstro e ao mesmo tempo um ser simples, divino, reside precisamente no duplo caráter do monstruoso, que a um tempo atemoriza e maravilha.

O paradoxo, nos diz Kierkegaard, provém da paixão. E como a potência mais alta de uma paixão é querer a sua própria ruína, a mais alta paixão da inteligência quer o choque, o obstáculo, mesmo que esse choque tenha de tornar-se a sua ruína. Assim, o maior paradoxo do pensamento é querer descobrir algo que ele próprio não possa pensar; é andar em direção ao desconhecido, sabendo que este irá destruí-lo. Esse desconhecido contra o qual a paixão se choca, e que perturba o homem em seu autoconhecimento, não pode ser o ser humano ou qualquer outra coisa que o homem conheça: Kierkegaard chama-o de o deus. Esse desconhecido é o limite:

A inteligência não pode ir mais longe: mas o seu sentido do paradoxo leva-a a aproximar-se do obstáculo e ocupar-se dele; porque, pretender exprimir a sua relação com ele negando a existência daquele desconhecido não dá certo, visto que o enunciado desta negação envolve precisamente uma relação. Mas o que é então este desconhecido (pois dizer que ele é o deus significa simplesmente que ele é para nós o desconhecido)? Enunciando-se sobre ele que ele é o desconhecido, dado que não se pode conhecê-lo, e que, se mesmo assim se pudesse conhecê-lo, não se poderia enunciar-lo, a paixão não se dará por satisfeita, embora ela tenha captado corretamente o desconhecido como limite: mas o limite é justamente o tormento da paixão, ainda que ao mesmo tempo seu incitamento⁵.

O paradoxo é o que não se deixa pensar e no entanto a paixão, que quer sua própria perdição, avança continuamente para o limite. É justamente nesse limite paradoxal, ao mesmo tempo tormento da paixão e seu incitamento, que estão os personagens, e mais do que os personagens, os discursos, nos textos de Nelson Rodrigues: limite do desejo, limite da moral, limite do amor.

Mais do que recorrente, no romance rodrigueano o paradoxo é emblemático, sintomático e estrutural. Sua estrutura é semelhante à do *fait divers*, enunciado típico do discurso jornalístico, também chamado de “variedades”: os prodígios, as coincidências, toda informação não catalogada, excepcional ou irrelevante que pressupõe uma causalidade de algu-

ma forma perturbada. Há inúmeros exemplos da aproximação de dois elementos, fundindo planos diferentes ou antagônicos, geram um efeito de incongruência, tanto em *O casamento* quanto em *Asfalto Selvagem*: “Mas sabe quando é que me sinto mais próximo de Deus e Deus mais próximo de mim? É quando esvazio a bexiga, ou os intestinos”⁶; Odorico sente-se como se Engraçadinha “pudesse dar-lhe materialmente, num embrulho, a vida eterna”⁷. O mote do ginecologista desdobra-se em uma série de paradoxos: “o ginecologista é que devia andar de batina, sandalhinhas e coroinha, aqui na cabeça”⁸; “Os verdadeiros órgãos genitais estão na alma”⁹; “Há uma ocasião em que o ginecologista precisa sentir-se um São Francisco de Assis”¹⁰. Não por acaso: uma das fontes inesgotáveis do paradoxo rodrigueano está no campo da sexualidade. E o termo oposto ao de caráter material e sexual é do campo religioso: é o santo, a alma, Deus.

Em Nelson Rodrigues, o paradoxo atua basicamente sobre os clichês, ao mesmo tempo afirmando-os e desarticulando-os. Há clichês da frase feita e de efeito, ligados ao mecanismo da generalização hiperbólica, matriz do lugar-comum popular ou erudito. Há o clichê topográfico: localidades do Rio, bairros, ruas, subúrbios, notações relacionadas com a crônica e o noticiário jornalístico. Há, sobretudo em *Asfalto Selvagem*, clichês-pessoas, quando Nelson converte pessoas reais, amigos (Otto Lara Resende, Carlos de Oliveira, Gustavo Corção, Alceu Amoroso Lima), desafetos, conhecidos do meio jornalístico, personalidades políticas e literárias em clichês-nomes, que interferem no texto, em uma espécie de *mise-en-abyme* do próprio jornal, da repartição, dos bares, etc. Há clichês teatrais, trágicos e melodramáticos, clichês da literatura popular, tanto nos seus seus romances não assinados, como *Meu destino é pecar*, quanto nos assinados, *O casamento* e *Asfalto Selvagem*: os escândalos, os acontecimentos que se precipitam, as reviravoltas. Ângela Leite Lopes aponta que procedimento semelhante ocorre em seu teatro, em que alguns clichês do melodrama são exagerados até o ridículo. Como já vimos, há clichês dostoiévskianos deslocados e deslidos, que por sua vez se entrelaçam com clichês do melodrama romântico e do cristianismo: Raskolnikov e a redenção, Stavróguin e o niilismo. E há, por fim, clichês sexuais (o desejo, o incesto) e psicanalíticos, como bem demonstrou Victor Hugo Adler Pereira¹¹, em sua análise dos caracteres anal e oral de Sabino e Camarinha, respectivamente. Todos esses clichês tomam a figura do paradoxo: eles são a um tempo desvalorizados e valorizados; afirmados e esvaziados; insignificantes e significantes.

A afirmação “todo canalha é magro”, por exemplo, a partir da qual se desdobra toda a trama de *O casamento*, é uma generalização que funde um enunciado do campo moral a outro do campo físico, banal – e nem

Segundo Flora Sussekind, utilizando-se dos clichês e dos mecanismos de articulação de conceitos e máximas para emitir conceitos

tos, sem hierarquia, um ao lado do outro.

a malária na plateia”. No paradoxo os dois elementos coexistem, justapos-
missor de coisas “pestilentas, fétidas, capazes, por si só, de produzir tifo e
intensidade. É o Nelson Rodrigues moralista e imoral; conservador e trans-
ral/imoral, ideal/material: duas coisas ditas ao mesmo tempo e com igual
por A=não A; casto=obsceno. Daí provém toda a série de alto/baixo, mo-
coisa, não pode ser outra; se A=A, não pode ser =B), poderia ser traduzida
um dos termos. A ruptura do princípio de contradição (se uma coisa é uma
no”. Há aqui uma estrutura dual, um silogismo “manco” em que se elide
zar o modelo figurado de paradoxo em seus textos: “todo casto é um obsce-
mente na figura do paradoxo. Uma formulação de Nelson poderia sinteti-
um desvio nos enunciados, ou uma *desleitura* destes, que culmina justa-
A estrutura de deslocamento – dos clichês, dos silogismos – opera
torna cumplice do texto – e do falso silogismo.

silogismo se constitui praticamente sozinho, e nesse movimento o leitor se
Sabino, é inevitavelmente conduzido à conclusão “Sabino é canalha”: o
incompleto – nele falta a conclusão. O leitor, porém, graças às reações de
Além de falso, na proposição inicial de *O casamento*, o silogismo é
mos das proposições aparecem invertidos.

logo, é magro”. Trata-se, portanto, de um silogismo falso, em que os ter-
logo, é canalha” ou ainda: “todo canalha é magro; ora, Sabino é canalha;
Iha. O silogismo correto seria: “todo magro é canalha; ora, Sabino é magro;
de Sabino ser magro não é suficiente para que se conclua que é um cana-
todo canalha é magro, não necessariamente todo magro é canalha; o fato
silogismo implícito, porém, é uma armadilha, um falso silogismo: pois se
ciado: todo canalha é magro; ora, Sabino é magro; logo, é canalha. Esse
O romance se inicia, pois, com um silogismo não explicitamente enun-

toda parte”¹². Sabino é limpo, parece uma moça, tem nojo de pés.
homem de bem. E desde então, a vontade do defunto o acompanhava por
enunciada, de ser um “homem de bem”: “O pai queria que ele fosse um
obsessivamente em torno dessa expressão, dessa *vontade*, explicitamente
morrer, e que passa a perseguí-lo. Os pensamentos e atos de Sabino giram
“casa de mulheres”; o epíteto de “homem de bem” que o pai lhe dera ao
deia de associações: o apelido de sua adolescência, de Bunda Seca; a ida à
pessoal: sente-se chamado de canalha. A frase desperta nele toda uma ca-
é magro, e a frase que ouve por acaso na rua lhe dói como uma ofensa
volvimento dessa proposição ocorre uma perturbação da lógica. Ora, Sabino
por isso deixa de dar início a todo o debate moral do romance. No desen-

insólitos e absurdos, Nelson Rodrigues permite ao espectador/leitor a visão da maneira pela qual são geradas as idéias que norteiam seu comportamento e instaura a dúvida com relação à credibilidade dessas mesmas idéias. Desarticula-se, assim, a fixidez dos lugares e dos papéis, da ordem tradicional social e ideológica, das estruturas linguísticas convencionais. Tendo por base a *doxa*, o silogismo incompleto ou entimema seria utilizado para denunciar o procedimento pelo qual se forma e reafirma o senso comum, o tipo de raciocínio que precede a formação da opinião pública; pois o paradoxo quebra o limite que questiona a própria lógica que separa os elementos em conjuntos antagônicos. Há, na leitura de Flora Sussekind, uma nítida preocupação em “salvar” Nelson Rodrigues da qualificação de obsceno ou de reacionário, situando-o como um crítico das estruturas sociais convencionais – e é natural que o artigo de Flora, de 1976, apresente um forte componente estruturalista. Com a redescoberta de Nelson Rodrigues pela crítica universitária a partir da década de 80, o autor passava de reacionário a “politicamente correto”. De acordo com essa visão crítica, semelhante à modernista, a qualidade literária é proporcional ao potencial de denúncia social e de desmascaramento de ideologias. Mas essa leitura exclui o “Nelson cara-juste”, esquece suas vacilações e contradições.

Se Nelson põe em jogo os mecanismos do senso comum, é certo que esse jogo permite pelo menos dois níveis de leitura. Em um primeiro nível, o leitor – aquele previsto pelo texto, que supõe os pressupostos, inferências e reações do leitor¹³ – identifica-se com esses mecanismos, e, embora perceba o elemento cômico dos enunciados, não necessariamente identifica o que ele põe em questão. Esse leitor pode fixar o elemento atual da crônica, ou a história passional e o exagero, ou a obscuridade, ou o enunciado moralista. Num segundo nível, o leitor-modelo avalia as estratégias discursivas e relaciona-as com a tradição literária, os valores envolvidos, a discussão moral etc. É importante salientar, porém, que todo leitor de segundo nível é também um leitor de primeiro nível: ler um texto tendo em vista apenas o leitor de segundo nível é empobrecê-lo. Toda boa leitura de segundo nível deve pressupor e descrever, ou “ler”, a leitura de primeiro nível.

São esses dois níveis de leitura que tornam Nelson Rodrigues a um tempo “popular” (ou de massa) e “erudito”. Tendo obtido enorme sucesso popular com as crônicas de *A vida como ela é* e com seus folhetins, como *Meu destino é pecar*, Nelson transitou pela subliteratura e incorporou o mau-gosto à sua obra; apaixonado pelos romances-folhetins românticos, Nelson não é apenas o crítico do senso comum e dos clichês, mas também um apaixonado por eles.

De fato, a “denúncia dos mecanismos do senso comum”, que segundo Flora Sussekind seria o efeito imediato dos enunciados insólitos de Nelson Rodrigues, não é tão evidente, a começar pelo fato de que é característico desse “desmascaramento” passar despercebido pelo leitor comum. Na proposta da autora, o foco recai sobre a razão, que é o parâmetro segundo o qual se avalia o discurso: se o discurso não é racional, se o enunciado é insólito, ele não teria validade. Mudando o foco e invertendo os termos, poderíamos nos perguntar se o enunciado absurdo, com toda a sua irresistível força de máxima, acaba por *desvalorizar a própria retórica*. Ou ainda, se em vez de “denunciar” o senso comum, que pode gerar enunciados absurdos, Nelson estaria *valorizando o absurdo*, o não-lógico, ao conferir a ele um status retórico, mesmo que imperfeito. Distância e proximidade, adesão e crítica, coerência e incongruência *ao mesmo tempo*: esse o efeito da retórica paradoxal do clichê.

A estrutura paradoxal se desdobra em vários níveis de *O casamento e Asfalto Selvagem*. São inúmeras as camadas de paradoxos que compõem o tecido dos romances em fios amplos e emaranhados. Paradoxo do amor, paradoxo da inteligência, paradoxo da fé: trata-se de uma mesma estrutura cujo motor é a paixão.

Letícia, de *Asfalto selvagem*, vive a paixão paradoxal do amor. Esse paradoxo consiste em que o amor ao outro tem como fundamento o amor a si mesmo, mas ao tomar a forma de amor a um outro, que lhe falta, ao mesmo tempo afeta o amor que era seu fundamento, a ponto de que o amante quase não se reconhece a si mesmo. Acompanhamos o curso dessa paixão paradoxal: na primeira parte do romance, desejo ao mesmo tempo de ser Engraçadinha e de ser Sílvio, de possuir a prima e de sacrificar-se por ela. Na segunda parte, Letícia parece disposta a tudo (comprar e drogar Silene, chantagear Engraçadinha), mas sua última palavra é a do amor, e por essa palavra ela se mata: era amor, e não tara. Seu sacrifício ao mesmo tempo é destruição e a mais alta afirmação: daí que não seja possível ler esse suicídio apenas como renúncia romântica. A tara é da ordem da doxa: não o amor. Amor paradoxal, que ao se afirmar se destrói, e ao se destruir se afirma. E ao se destruir, torna-se um *ponto de vista*: o de uma estrela que acompanhará, do infinito, a eterna convivência do paradoxo humano — a última frase do romance é: “No alto, uma estrela brilhou mais clara”¹⁴. Pois tudo continua, as aventuras e dúvidas humanas, e nada se resolve: Engraçadinha e o amante, Durval e seu ciúme, o diminuto Odorico, todos são abraçados pelo olhar dessa estrela que ilumina à distância o final de *Asfalto Selvagem*.

Também Sabino tem a sua paixão paradoxal: ele procura sua Glória, que tanto ama como pai (lembra-se sempre dela bebê, quando lhe cheirava as fraldas...) mas, ao procurá-la, nega-se como pai. Entretanto, nem deixa de ser pai, zeloso do casamento da filha, nem deixa de amá-la. Sabino se defronta com vários limites: o do incesto, limite por excelência; o da doença (divina), figurado na epilética e na leprosa; o da morte, presente na lembrança obsessiva do pai agonizante; o casamento de Glorinha, que equivale à sua morte simbólica. Mas paradoxalmente, a morte, também simbólica, do casamento (do pai) é a vitória factual do casamento (da filha). Segundo Nelson Rodrigues, em artigo que contesta a portaria que proibira a publicação de *O casamento*, o romance seria uma defesa do casamento, tanto que termina com os cumprimentos na sacristia: “Sim antes dos salgadinhos e do guaraná”¹⁵. A “vitória dos salgadinhos” não é escárnio, mas o triunfo do paradoxo.

O paradoxo está justamente neste impensável: do mais divino e do mais humano que se tocam, mas permanecem radicalmente diferentes. A matriz de todos os paradoxos parece estar justamente na relação entre o divino e o humano, modelo de todos os opostos: o alto e o baixo, o sublime e o ínfimo, vida e morte. A *figura* por excelência, a metáfora, é constituída ela mesma da oposição entre sensível e inteligível. As figuras da lepra e da epilepsia, recorrentes nos textos rodrigueanos e dostoiévskianos, reúnem justamente o mais material do homem ao mais divino: daí as associações entre de Lázaro e a lepra, a epilepsia e o divino, como na descrição das ataques de Mishkin, o ambíguo Cristo de *O idiota*.

Cristo seria, segundo Kierkegaard, uma encarnação do paradoxo. Para dar ao discípulo a condição de conhecer a verdade foi que o deus se revestiu da forma humana, na forma do menor deles, do servo. Pois o deus que se vale do milagre não eleva o homem até si, nem a fé que se fundamenta apenas na esperança da vida futura é verdadeira. Também para Dostoiévski: o staretz Zozima não faz milagres e até seu corpo defunto cheira mal, o monge de Stavróguin é estranhamente humano, cheio de dúvidas, Mishkin é o ínfimo humano e divino ao mesmo tempo. É pelo paradoxo que podemos entender o Nelson da moral (do amor, da vitalidade da paixão), e não do moralismo; o da metafísica existencial, e não de uma Unidade forjada pela inteligência. O que implica dúvida – que, paradoxalmente, é a própria fé. Essa “fé” que aparece pouco nomeada nos textos teatrais de Nelson, e que nas crônicas e nos depoimentos é tão propalada, aparece na própria estrutura figurativa do seu texto. O paradoxo não é apenas uma “figura de estilo”: é a própria matriz da fé rodrigueana, que passa pelo existencialismo religioso de Dostoiévski e Kierkegaard.

Há o amor feliz e o amor infeliz do paradoxo. No encontro feliz do paradoxo com a inteligência (instante), há a compreensão mútua da sua diferença. Entender o paradoxo não é compreendê-lo, mas somente dar-se conta de que se está diante dele – a inteligência é despedida e o paradoxo se entrega, se abandona: esse instante é a fé. Ela se dá num salto, no *instante*. Mas como Dostoiévski, que diz que o criminoso pode estar mais próximo de Deus do que quem afirma crer, e viu a presença de Deus nos criminosos da *Casa dos Mortos*, Kierkegaard diz que a fé é um trabalho, que o paradoxo precisa ser *vivido*, com toda a sua tribulação e angústia.

No “escândalo”, porém, o encontro não se dá na compreensão. Seja esmagado pelo paradoxo, seja escarnecendo dele, o escandalizado sofre, pois “lutou contra o mais forte”. Arnaldo pensa obsessivamente o paradoxo da automutilação sexual de seu filho Sílvio: se a mutilação não é um detalhe, Deus não existe. Mas Deus existe, logo a mutilação é um detalhe. A inteligência não compreende. O fato é que a mutilação ao mesmo tempo é e não é um detalhe: Sílvio tornou-se um monstro marinho, mas é o filho amado: está vivo e morto ao mesmo tempo. Nelé misturam-se semelhança e diferença (castrado, a diferença se perdeu). A conclusão (da inteligência) é que não é um detalhe. E o dr. Arnaldo se mata. É o amor infeliz, o escândalo. Escândalo também é a impossibilidade do amor na lepra, como comprova a história de Xavier. Quanto a Sabino, duplo de Xavier, parece dar o salto, no instante. Por isso é tão breve o final de *O casamento*; por isso tão enigmático. É o limite a que pode chegar Nelson, a que se pode chegar no desconhecido.

Do outro lado está dr. Odorico, no mesmo *Asfalto Selvagem*. Seu final é a vitória do detalhe, do ínfimo. O diminuto juiz Odorico, que projetava um “crime sexual” com Engraçadinha, termina o romance feliz, embora tenha arrancado apenas dois beijos no lugar do desejado “sexo em cima dos autos”, e após uma patética confissão da sua inferioridade (nascera em Mimoso do Sul, filho de mulher desquitada etc.). Por que a impotência seria menos do que a potência? E os dois beijos, menos do que o ato sexual? Tudo significa, nada significa. A retórica, explorada em seus limites, é objeto de paixão e crítica. No paradoxo da significação, porém, o absurdo salto pode ser o que sobra – o que fica: o próprio irreduzível da literatura.

Notas

¹ KIERKEGAARD, Sören. *Migalhas filosóficas ou um bocadinho de filosofia de João Clímacus*. Petrópolis, Vozes, 1995, p. 61.

² No filme *O casamento*, de Arnaldo Jabor, a ambigüidade é suprimida, sendo o final representado como uma farsa.

³ RODRIGUES, Nelson. *Asfalto Selvagem. Engraçadinha: seus amores e seus pecados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 355.

⁴ KIERKEGAARD, Sören. op. cit, p. 61. A citação de Kierkegaard é de *Fedro*.

⁵ *Ibidem*, p. 70.

⁶ RODRIGUES, Nelson. *O casamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 49-50.

⁷ *Idem*, *Asfalto Selvagem*, p. 275.

⁸ *Idem*, *O casamento*, p. 11.

⁹ *Idem*, *Asfalto Selvagem*, p.131.

¹⁰ *Ibidem*, p. 135.

¹¹ PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Nelson Rodrigues e os teatros da modernidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, Fac. de Letras, 1994, p. 222-40.

¹² RODRIGUES, Nelson. *O casamento*, p. 7.

¹³ Umberto Eco afirma que “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho” (ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 9), e adota o termo “leitor-modelo” para referir-se a esse leitor pressuposto pela obra. O leitor seria “construído” pelo texto, na medida em que qualquer narrativa, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos, não podendo dizer tudo sobre esse mundo, alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Interpretar bem uma obra equivaleria a comportar-se como seu leitor (ou leitores)-modelo.

¹⁴ RODRIGUES, Nelson. *Asfalto Selvagem*, p. 555.

¹⁵ *Idem*, *O casamento*, p. 258.