

*O casamento: as últimas 24 horas de transgressão*

---

**letrônica**

---

**Agnes Rissardo<sup>1</sup>**

Em uma de suas crônicas diárias para o jornal carioca O Globo, Nelson Rodrigues (1912-1980) escreve, ressentido, sobre as mudanças ocorridas no carnaval. Corria o ano de 1968 e a festa popular acabara de acontecer, deixando as piores impressões no cronista. “O carnaval que passou foi um espetáculo inédito na Terra. O turista que aqui veio teve uma sensação de erotismo unânime e colossal. (...) Passou aqui os quatro dias e viu tudo errado” (RODRIGUES, 1993, p. 169), diz, nos primeiros parágrafos de “A viuvez de sarong”.

Nelson se referia à nudez excessiva, “indiscriminada, multiplicada, obsessiva e feroz” das mulheres nos bailes e à cobertura televisiva que levava umbigos e até mesmo as cicatrizes expostas das foliãs para os lares brasileiros. “Ao mesmo tempo em que nos era imposta a paisagem abdominal, vinha o locutor e falava em ‘festa sadia’. Sadia, como? Sadia, o quê?”, prossegue ele para, em seguida, beirar a ironia. “E em todas as estações, todas, insistiam em chamar tudo de ‘sadio’. Uma cidade inteira se despia para milhões de telespectadores. Isso era profundamente ‘sadio’” (p. 170).

Sentia falta dos antigos carnavais, em que os foliões lançavam mão da criatividade para vestir as mais diversas fantasias. Defendia uma “idealização da nudez”, a manutenção de certa distância do corpo feminino para que o mistério não se perdesse. E se mostrava desgostoso com as imagens de casais se beijando na multidão, em frente às câmeras de TV. “Acabamos de ver uma festa coletiva em que o casal não

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura Brasileira / UFRJ. Estagiária de doutorado / Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

teve função, nem destino. E os pares que se beijavam para milhões de telespectadores eram falsos casais, fingindo um desejo, representando um amor” (p. 170).

Dois anos antes de escrever essa crônica, Nelson teve seu romance *O casamento* (1966) censurado pelo regime ditatorial. O desfile de palavrões, relações incestuosas ou homossexuais, assassinatos e adultérios valeu-lhe da ditadura a acusação de “atentado contra a organização da família”. Contraditório?

O romance narra as 24 horas que antecedem o casamento de Glorinha, jovem de classe média alta do Rio de Janeiro e filha caçula do protagonista Sabino. Dono de uma imobiliária, pudico, envergonhado de sua própria magreza e defensor de uma moral cristã, o pai da noiva sofre uma ruptura em seu cotidiano sem sobressaltos, de uma “cordialidade indiscriminada”, como indica o narrador, quando, na véspera do casamento da filha, o ginecologista e amigo da família revela a Sabino que flagrou Teófilo, o noivo, beijando seu assistente Zé Honório na boca.

Tem início a partir daí o conflito do protagonista, em dúvida se deve ou não revelar a verdade para a filha antes do casamento. Abalado, Sabino acaba detonando uma série de acontecimentos ainda mais perturbadores ao liberar impulsos reprimidos, resgatar velhos traumas e complexos infanto-juvenis e se entregar a fantasias sexuais e desejos avassaladores.

### **Carnaval da vida privada**

É perceptível, ao longo de todo o romance, o uso que o autor faz de uma linguagem carnalizada. A escolha por uma narrativa não-linear é um dos primeiros indícios: a ação se localiza na véspera no casamento de Glorinha, mas faz frequentes voos ao passado do tempo narrado. Outra característica inovadora presente no romance é a mistura de vozes narrativas. Em certos momentos, o narrador reproduz o fluxo de pensamentos, muitas vezes confusos e desconexos, dos personagens. O parágrafo a seguir é exemplar:

Precisava evitar que o ginecologista falasse. Há coisas que só um pai, ou só uma mãe, pode dizer. Sou pai, posso dizer tudo. Burle Marx é uma moda como outra qualquer. Vai passar como o *charleston* passou, como passou Benjamin Costallat. O telefone está chamando, chamando. Votara duas vezes no

Brigadeiro. Chama e ninguém atende. “Tenho que salvar minha filha.”  
(RODRIGUES, 2006, p. 39)

De acordo com os estudos do teórico russo Mikhail Bakhtin, a carnavalização é a “transposição do carnaval para a linguagem da literatura” (2010, p. 140). Repleta de símbolos e alegorias, evidencia a ruptura com tudo o que não é institucionalizado. O teórico parte da manifestação popular do carnaval, que na Idade Média e no Renascimento era uma festa em comemoração à liberdade de expressão e à contravenção à ordem imposta, para formular o seu conceito. Predominavam o riso e a alegria, já que a Igreja condenava a expressão da felicidade, classificando-a de pecaminosa. O carnaval remonta, ainda, às festas pagãs da Antiguidade Clássica que comemoravam a chegada da primavera e a renovação da vida.

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas *vive-se* nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, *vive-se uma vida carnavalesca*. Esta é uma vida desviada da sua ordem *habitual*, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido”. (BAKHTIN, 2010, p. 140)

Nesse sentido, ao analisar os ritos carnavalescos, Bakhtin elaborou o conceito de carnavalização na linguagem e, mais especificamente, na literatura. De acordo com o teórico, a paródia é um meio de carnavalizar os textos literários, uma vez que ela subverte a ordem preestabelecida por intermédio do riso e compreende um universo de inversão, deslocamento e dessacralização presente nos ritos carnavalescos.

No entanto, será na vida privada dos personagens literários que se manifestarão os aspectos carnavalizantes. Espaço sem regras, no livre contato familiar tudo é permitido: a liberação de energias, instintos e desejos reprimidos, o obsceno, o profano, o grotesco, a fantasia e a inventividade que levarão às mudanças e à renovação da vida. “A *excentricidade* é uma categoria específica da cosmovisão carnavalesca, organicamente relacionada com a categoria do contato familiar”, prossegue Bakhtin. “Ela permite que se revelem e se expressem – em forma concreto-sensorial – os aspectos ocultos da natureza humana” (ibid.).

A carnavalização se manifesta, dessa forma, na transgressão às normas, ao passo que o profano é sacralizado. É o que se pode chamar de “mundo às avessas”, onde as oposições de todo tipo ganham importância ao mesmo tempo em que as posições hierárquicas se enfraquecem.

Voltando ao romance de Nelson Rodrigues, podemos constatar que a narrativa é flagrantemente carnavalizada. Ao saber da suposta homossexualidade do futuro genro, Sabino entra num “mundo às avessas”, em que valores, comportamentos e palavras ganham um sentido invertido, passando pelo desvio de regras e transgressão à ordem estabelecida. Tudo o que estava oculto na vida dos personagens, escondido pelo cotidiano da “vida real”, é então trazido à tona. A falsa perfeição familiar é quebrada e as obsessões e complexos reprimidos são incomodamente expostos aos olhos dos personagens.

A inversão carnavalesca, em especial a brasileira, é definida pelo antropólogo Roberto DaMatta como “um princípio que suspende temporariamente a classificação precisa das coisas, pessoas, gestos, categorias e grupos no espaço social”, o que daria margem para que “tudo e todos possam estar deslocados”. Dessa forma, a lógica de um mundo invertido estaria justamente na liberação de instintos, permitindo, assim, a subversão temporária.

É precisamente por poder colocar tudo fora de lugar que o carnaval é frequentemente associado a uma ‘grande ilusão’, ou ‘loucura’. A transformação do carnaval brasileiro é, pois, aquela da hierarquia cotidiana na igualdade mágica de um momento passageiro. (1997, p. 171)

Um indício de que a ordem se inverteria no romance é a embriaguez do ginecologista na festa de aniversário de Glorinha que, na trama, acontece dois anos antes de seu casamento. Ao beber, Camarinha tem uma mudança súbita de comportamento. De respeitoso médico da família, que “não dizia palavrões, não ria de anedota” passa momentaneamente a obsceno e extravagante.

Situada no Rio de Janeiro dos anos 1960, a trama do romance traduz o mesmo clima jocoso das peças que o próprio autor classificou como Tragédias Cariocas. Dessa forma, o malandro e a malandragem tipicamente cariocas se fazem presentes sobretudo na figura do personagem Antônio Carlos. O narrador começa a descrever o rapaz “com um quê de cínico e de mau” (RODRIGUES, 2006, p. 94), que mascava chicletes

**Letrônica**, Porto Alegre v.5, n. 1, p.4, fev./2012.

imaginários o tempo todo. Mais adiante na narrativa a fama de canalha do namorado de Maria Inês é ressaltada: “Quando ela começou o namoro, o pai avisou: ‘Não presta! Não presta!’ E não só o pai. Todo mundo dizia horrores de Antônio Carlos, até que tomava dinheiro de mulher. Ele sempre prometendo que casava, que casava” (p. 97).

Além disso, o rapaz não trabalhava, fumava maconha e deflorava moças fora do casamento. No entanto, Antônio Carlos era bonito e, como frequentava muito a praia, tinha “cheiro de mar”. Seduzia, assim, facilmente as mulheres. A advertência feita por Maria Inês a Glorinha denuncia sua simultânea aversão e paixão pelo rapaz. “Glorinha! Vi pelo teu ar, por tudo. Antônio Carlos é bonito. Reparou que ele tem cheiro de mar? Reparou? Nos cabelos e na pele. Sempre foi vagabundo de praia. Mas olha: vou te contar uma coisa, porque você tem, tem, sim, Glorinha, ilusões sobre ele” (p.97).

A figura do malandro está também associada ao carnaval, conforme indica Roberto DaMatta, especialmente entre os cariocas.

No Rio de Janeiro, o símbolo do carnaval é o *malandro*, isto é, o personagem deslocado. De fato, o malandro não cabe nem dentro da ordem nem fora dela: vive nos seus interstícios, entre a ordem e a desordem, utilizando ambas e nutrindo-se tanto dos que estão fora quanto dos que estão dentro do mundo quadrado da estrutura. (1997, p. 172)

O malandro brasileiro ofereceria a possibilidade de ver o mundo de cabeça para baixo, ainda que momentaneamente, e introduziria no “mundo fechado da nossa moralidade a possibilidade de relativização”. Geralmente, conclui DaMatta, “tais relativizações tendem a incidir sobre o canto, a dança, a alegria e a brincadeira, área que é deixada aberta para os malandros e rigorosamente codificada no carnaval” (p. 173).

Antônio Carlos é visto como um canalha pela sociedade carioca, mas suas falhas de caráter são relativizadas em função das supostas qualidades que são percebidas por Glorinha. Enquanto dirige seu carro para deixar a moça em casa, o rapaz se esforça para mostrar um lado mais humano de sua personalidade e comovê-la. “Eu não sou mau. Você pensa que eu sou mau? As pessoas têm uma certa ideia de mim, mas eu não sou mau. Escuta. Quando eu era garoto...”, e apela aos sentimentos de Glorinha ao contar uma história de sua infância.

Eu tinha quatro anos. Vê bem a idade. E, um dia, apareceram quatro ceguinhos, na esquina, tocando violino. Geralmente, o cego toca harmônica. Mas esses tocavam violino. Compreendeu? E aquilo me deu uma tristeza! Você acredita que eu fui pra cama de tristeza, de pena? Com quatro anos! Você acha que um sujeito assim é mau? (p. 146-147)

Por fim, a morte de Antônio Carlos acaba por redimi-lo de todos os seus erros e malandragens. O pai Camarinha e Glorinha são os mais afetados pelo acontecimento e passam a fazer visitas constantes ao túmulo do rapaz. Ao se encontrarem no cemitério, Glorinha confessa que passou a gostar de Antônio Carlos após a sua morte.

- Você não gostava de meu filho?

Baixa a cabeça:

- Antes, não. Depois que morreu, comecei a gostar. Venho muito ao cemitério por causa dele. (p. 89)

### **A sacralização do grotesco**

A fusão do grotesco e do sublime, outra característica da literatura carnalizada, é marcadamente presente na narrativa de *O casamento*, chegando a beirar o escatológico. É recorrente a menção a personagens que se sujam com as próprias fezes, como a mulher de Camarinha, enlouquecida após perder o filho ou o pai de Sabino, que morre defecando. Nesse caso, o falecido é quase santificado pelo filho, numa clara junção grotesco/sublime.

O pai morrera defecando. Não conseguiria esquecer, nunca, as fezes da agonia. (...) Assim morrera o pai, esvaindo-se em fezes. O pai morto e continuava o fluxo intestinal. E Sabino sentira uma pena alucinante. Amou aquele cadáver humilhado por um cheiro que passou para o resto da casa e até os vizinhos sentiram. (...) Vivera com o pai toda uma vida. E era uma convivência feita com um mínimo de palavras. Sabino só o amara no momento das fezes. (p. 13-14)

Mais adiante, o narrador afirma que Sabino “teria guardado o pijama sujo do pai sem nojo e com tanto amor” (p. 19), como se as fezes fossem sagradas.

Essa opção pelo grotesco e a escatologia em Nelson Rodrigues foi observada por Ronaldo Lima Lins em seu estudo sobre *A falecida*. O crítico ressalta que é através da **Letrônica**, Porto Alegre v.5, n. 1, p.6, fev./2012.

palavra que se concentra a principal qualidade da peça, uma vez que o autor levou para os palcos o linguajar carioca sem, no entanto, se fixar no realismo banal de simples imitação do diálogo popular. A mesma conclusão poderia se aplicar ao romance *O casamento*. “Em seus textos, a palavra possui uma importância chave no desfecho das situações, ora acentuando a amargura de certos comentários, ora, como ocorre mais frequentemente, carregando nas saídas cômicas até torná-las sarcásticas ou grotescas” (1979, p. 84).

A constante referência a odores (os bons de Glorinha e os maus das suas irmãs e das fezes do pai de Sabino e da mulher de Camarinha) é ainda ressaltada por Lins como excesso naturalista, em grande parte responsável pela “atmosfera desagradável que se desprende de suas peças” (p. 91).

### **Loucura e luxúria fugazes**

Também a loucura, estado associado à ideia de um mundo invertido, é recorrente na narrativa de *O casamento*. Além da já citada mulher de Camarinha, que chega a ser internada num hospício, seu filho Antônio Carlos revela um comportamento tão transgressor e excêntrico que, em diversas passagens, ameaça enlouquecer. O narrador chega a dizer que o rapaz “tinha, por vezes, um ar de louco” (p. 104), tendência que depois se acentua com o desejo de ter um ataque epilético e culmina no suicídio do personagem.

E não apenas: de uma maneira ou de outra, todos os personagens do romance apresentam uma ambiguidade sanidade/loucura. O narrador afirma, em determinada passagem, que Glorinha dava “gargalhadas como uma louca” (p. 105) e não ouvia o próprio riso. Xavier mata a ex-amante e secretária de Sabino com mais de 30 punhaladas e não se dá conta da gravidade do ato. Sabino deflora a própria sobrinha e afilhada epilética de 13 anos enquanto ela tinha um ataque. Em todos os casos, no entanto, a loucura é passageira, é como se os personagens entrassem numa espécie de transe temporário e revelassem, dessa forma, suas duas faces (ou máscaras) opostas entre si.

Esse momentâneo limiar da loucura, presente não apenas em *O casamento* mas recorrente em toda a obra de Nelson Rodrigues, remete à antiga Grécia e ao termo *hybris*, palavra que significa “excesso, descomedimento”, causado por um desequilíbrio

interno e inconsciente, e nomeia o sentimento do herói da tragédia que passa da medida. Um bom exemplo seria o personagem Édipo, que, na tragédia de Sófocles, comete *hybris* ao matar o próprio pai, ainda que desconhecesse a sua verdadeira filiação.

A desmesura era mostrada, na Antiguidade, como uma falha, um desvio na conduta dos heróis que, antes de cometerem o ato excessivo e reprovável pela sociedade em que estavam inseridos, desfrutavam uma sólida reputação. A *hybris* representa, dessa maneira, uma transgressão à ordem e aos valores vigentes e tem como consequência inevitável o infortúnio, o sofrimento e a punição do herói (BRANDÃO, 1986, p. 143).

Ao investigarmos a origem do termo *hybris* e a desmesura na Grécia Antiga, deparamo-nos com o mito de Dioniso, cuja celebração levou ao desenvolvimento do trágico. Filho de Zeus e da mortal Sêmele, o deus do vinho e das uvas, eterno viajante, Dioniso (ou Baco, para os romanos) é sempre um estrangeiro. Percorre o mundo promovendo, em seu culto, festas, orgias e embriaguez, sempre acompanhado das Ménades (ou Bacantes), suas seguidoras e adoradoras, mulheres selvagens, lascivas e enlouquecidas.

Não é de se estranhar que os excessos de todo tipo sejam a marca registrada do culto a Dioniso. Mas a embriaguez e a loucura que, não raro, levam suas vítimas à desgraça e à morte, são as consequências mais evidentes e lembradas quando se faz menção ao deus.

O mito de Dioniso e sua celebração têm, portanto, uma forte ligação com a desmesura e com a origem da palavra *hybris*. As orgias e os excessos dionisíacos têm forte ligação com os festejos carnavalescos, sobretudo no aspecto sagrado/profano.

A luxúria dionisíaca e carnavalesca tem seu lugar de destaque em *O casamento*. A liberação de energias, instintos e desejos transgressores é comum a praticamente todos os personagens do romance. Sabino é o mais afetado pelos impulsos sexuais reprimidos: tem um desejo súbito pela secretária Noêmia e a convida para um apartamento onde aluga um quarto para encontros fortuitos. Guarda uma paixão secreta pela própria filha Glorinha e, num rompante, dá-lhe um beijo numa praia deserta. E é chantageado pelas outras filhas por ter violentado a sobrinha epilética.

Uma das passagens mais exemplares do romance no que se refere à luxúria e aos excessos é quando Glorinha, Maria Inês e Antônio Carlos fazem sexo a três no quarto, enquanto, em outro cômodo da casa, o pai de Zé Honório, paralisado por um derrame,

morre ao ser forçado a vê-lo com outro homem na cama. Fica subentendido na narrativa que Antônio Carlos premeditara a ação, após insistir com Glorinha que ela fosse à casa de Zé Honório. E enquanto o assistente de Camarinha vingava-se do pai pelos traumas sofridos na puberdade por ser homossexual, as duas amigas são levadas por Antônio Carlos para outro quarto. O rapaz ordena que elas se beijem e, após uma resistência inicial, Glorinha e Maria Inês se entregam com ardor.

No entanto, a vergonha e o sentimento de culpa não tardam a chegar. Assim que o desejo se acalma, as amigas reagem com nojo, raiva e aversão mútuos. O diálogo abaixo entre as duas revela o arrependimento.

[Glorinha] diz baixo, sem inflexão:

- Estou com nojo de mim, de você.

Insultou-se:

- Quem é você pra ter nojo de mim?

Antônio Carlos acha graça.

- Deixa de ser cínica, ouviu, Glorinha? Eu estava lá e vi. Você gostou. Virou por cima de Maria Inês e deu um beijo de língua.

Disse, repetiu:

- Não interessa, não interessa. E nem respondo. Não fala comigo. Nem quero falar com ninguém.

(...)

- Chega.

- E chega mesmo. Quem teve nojo de você, fui eu. Graças a Deus, não gosto de mulher. Sou bem feminina!

(2006, p. 142)

Nesse sentido, pode-se afirmar que os personagens rodriguianos apresentam forte filiação ao mito de Dioniso. Entregam-se à embriaguez e à luxúria sem reservas, transgridem a ordem e, em estado de transe, são levados a cometer a *hybris*. Ao voltarem à “normalidade” arrependem-se dos seus atos e passam da felicidade para a infelicidade.

### **Igreja satirizada**

Nelson também não poupa a Igreja de sua sátira. É por intermédio do riso que o sagrado se junta ao profano na descrição dos tipos religiosos que transitam pela trama.

**Letrônica**, Porto Alegre v.5, n. 1, p.9, fev./2012.

Na paróquia frequentada por Sabino, há um padre que o recebe com um esparadrapo branco no pescoço e que, talvez por isso, lembrasse “uma daquelas caricaturas anticlericais do Eça [de Queiroz]” (2006, p. 170). Logo, o protagonista imagina que o religioso escondia um furúnculo e conclui, dessa forma, que ele tinha o “sangue ruim”. Mais adiante na narrativa, o padre é acusado de pederastia pelo Monsenhor. “O padre do esparadrapo, meu secretário. É pederasta. Notou que ele dá umas rabanadas de vez em quando?” (p. 179).

Porém, é na construção do personagem do Monsenhor que o autor melhor realiza seu intento de dessacralizar a Igreja. Descrito como forte, potente e sólido, dono de uma voz de barítono, o religioso surpreende Sabino com seu comportamento transgressor. A começar pelo vocabulário pouco usual para um homem de sua posição. Diz que se sente mais próximo de Deus quando “esvazia a bexiga ou os intestinos” e pede sucessivamente cigarros ao pai de Glorinha. “Foi uma surpresa para Sabino. Não sabia que o outro fumava e queria acreditar que o padre deve guardar também a castidade do fumo” (p. 50). O narrador complementa, em outra passagem, que “a voluptuosidade do cigarro dá-lhe uma certa tensão dionisíaca” (p. 174). Além disso, Monsenhor compara o ato sexual a uma “mijada” (p. 51) e se mostra um religioso extremamente viril. “Diante daquele homem, Sabino sentia-se de uma fragilidade quase feminina” (p. 53).

A fusão do sagrado com o profano tem seu ápice na descrição do cemitério onde Antônio Carlos está enterrado, em que santos e alegorias convivem pacificamente.

No portão central do cemitério, toca o sino de mais um enterro. Camarinha tem uma longa convivência com túmulos, alegorias, inscrições, virgens-marias, cristos. Costumava parar diante de um anjo, adolescente e nu – flechado nas costas. Ao mesmo tempo, tinha a sensação de que o cemitério estava povoado de bonecos – bonecos de préstitos carnavalescos. (p. 88)

A esse cemitério carnavalizado junte-se a visão que Sabino tinha da igreja onde se encontrava o Monsenhor. “Salta. Fez o caminho por dentro da igreja. Caminhava, de frente erguida, por entre alas de santos seminus (os santos estavam vestidos, mas ele os imaginava seminus)” (p. 170).

A dicotomia sagrado/profano seria uma característica presente na própria concepção do carnaval, que tem seu tempo marcado pelo relacionamento entre Deus e

os homens, como elucida Roberto DaMatta, e, por isso mesmo, “um sentido universalista e transcendental”.

(...) Pensar no tempo do carnaval é pensar em termos de categorias abrangentes como o pecado, a morte, a salvação, a mortificação da carne, o sexo e o seu abuso ou continência. Exatamente por ser definido como um tempo de licença e abuso, o carnaval conduz de modo aberto à focalização de valores que não são somente brasileiros, mas cristãos. A cronologia do carnaval é, assim, uma cronologia cósmica, diretamente relacionada à divindade e a ações que levam à junção ou disjunção com os deuses. (1997, p. 54-55)

A conversa com Monsenhor leva Sabino a um estranhamento, como se desconfiasse que estivesse vivendo em uma ordem invertida. O ginecologista Camarinha já havia provocado essa mesma suspeita no protagonista e, agora, ele tinha a sensação de estar num mundo irreal, às avessas. “E, súbito, Sabino começa a achar o Monsenhor diferente. E não só o Monsenhor. Descobria agora que, desde a manhã, estava achando tudo diferente. Diferentes as pessoas, os edifícios, as palavras. As coisas pareciam ter um halo intenso e lívido” (p. 51).

Como nota DaMatta, o carnaval é criador de uma realidade própria, de múltiplos planos, onde impera uma zona de alta ambiguidade.

Como ocorre nos ritos de passagem na sua fase mais dramática, o carnaval cria uma realidade que não está nem aqui nem lá; nem fora nem dentro do tempo e do espaço que vivemos e percebemos como ‘real’. Mas nem por isso deixamos de viver o mundo carnavalesco como uma realidade que nos diz alguma coisa e provoca em nós um conjunto de memoráveis experiências. (1997, p. 150)

### **Quarta-feira de Cinzas**

Conforme se aproxima a hora do casamento de Glorinha, todos os excessos do “mundo às avessas” começam a ter fim. Na noite da véspera do casamento, a moça e Sabino fazem um passeio tenso a uma praia deserta e, como se experimentasse os últimos momentos de uma terça-feira de carnaval, ela pede ao pai que a deixe realizar livremente seus desejos. “Chegou para Sabino, pousou a cabeça no seu ombro: - É meu

último dia. O senhor não vai me negar nada. Diz pra mim. Hoje, posso pedir tudo?” (2006, p. 203).

Já no dia do casamento, Sabino se dá conta de que está voltando ao “real”. “Mas experimentava uma alegria desesperada. Eudóxia ou o Monsenhor era a vida real. Ao passo que a chantagem das filhas era tão absurda, tão fantástica. E o defloramento, e a praia, e Glorinha descalça – tudo parecia tão irreal” (p. 253).

É como se uma grande quarta-feira de Cinzas se abatesse sobre os personagens. Sentimentos de culpa e arrependimento pelos excessos se manifestam e todos começam a buscar formas de expiarem seus pecados: Glorinha e Maria Inês após a orgia; Camarinha após ter esbofetado o filho na véspera da morte dele; Zé Honório ao provocar a morte do pai; e, por fim, Sabino, que, logo após o casamento da filha, resolve assumir a autoria do assassinato de Noêmia, morta na véspera pelo ex-amante Xavier, entregando-se à polícia. “Eu sou o assassino! Era minha amante. Atirei o punhal no mar. Sou o assassino”. O narrador encerra o romance sugerindo que o castigo auto-imposto devolvera a paz a Sabino: “Era feliz” (p. 262).

Com a concretização do casamento de Glorinha e Teófilo e a confissão de Sabino à polícia, a narrativa termina com o primeiro dia de uma quaresma simbólica, um tempo de penitência, abstinência e redenção, segundo a tradição católica.

Retomando a crônica rodriguiana sobre o carnaval de 1968, nota-se que Nelson em nenhum momento celebra a alegria. Pelo contrário, enfatiza que o verdadeiro desejo “não tem nada a ver com alegria e nada a ver com a multidão”. Para ele, “o desejo é triste e exige o pudor, o segredo, o mistério, a exclusividade do casal” (1993, p. 170).

De fato, não há a alegria pura e carnavalesca na narrativa rodriguiana. Nelson segue sempre pela via da morbidez, do sentimento de culpa e do arrependimento. No entanto, é por intermédio da paródia e no âmbito da linguagem que o autor promove o riso. O trágico está sempre acompanhado do cômico, não apenas na construção satírica dos personagens e situações, mas na linguagem utilizada por Nelson em suas obras, repletas de frases marcantes e inusitadas que subvertem o senso comum, como por exemplo, “Todo canalha é magro!”, que brinda o leitor logo na primeira página de *O casamento*.

Estaria na linguagem e em diversas discussões postas em jogo na trama, e não apenas da questão moral, mais um aspecto da modernidade da obra de Nelson Rodrigues, como observa Angela Leite Lopes.

Nelson Rodrigues levanta questões de ordem moral na medida em que focaliza o indivíduo entregue às complexidades da vida moderna – à perda da identidade própria na multidão, à mecanização, à instabilidade, à insatisfação, à afirmação dos direitos da mulher, à angústia. Esses aspectos fazem parte da trama tanto quanto o trabalho com os diálogos. Ideias e linguagem remetem assim a um questionamento fundamental. (2007, p. 110-111)

O que Nelson critica, portanto, em sua crônica é o desaparecimento iminente da subjetividade num mundo que privilegiava cada vez mais diante dos seus olhos o materialismo e a objetividade racionalista. A nudez sem amor é, em última instância, uma metáfora dessa nova realidade televisionada, que não dá margem à fantasia, à imaginação e à inventividade. “Na quarta-feira de Cinzas, o brasileiro acordou com este sentimento inexorável: - como é feia, triste, humilhada, ofendida, a nudez sem amor” (1993, p. 171).

### **Referências bibliográficas**

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2010.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1986. V. 1.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- LOPES, Angela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- RODRIGUES, Nelson. *O casamento*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O óbvio ululante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.