

O jogo irônico no romance *O casamento*, de Nelson Rodrigues

Eugênio Drumond
PUC Minas

Eu direi tudo oportunamente. Neste ofício de romancista, ou se sabe de tudo da vida alheia, ou não se escreve nada.

Camilo Castelo Branco - *A mulher fatal*

Um “jogo da verdade”

No romance *O casamento*, de 1966 – único que Nelson Rodrigues escreveu para ser publicado diretamente em livro e não em forma de folhetim – o narrador onisciente, que dá voz às personagens, monta uma espécie de “jogo da verdade” em que elas, em todo o percurso da narrativa, ameaçam ou prometem “contar tudo” umas às outras, provocando no receptor do texto uma expectativa perene e uma grande curiosidade. Agindo assim, o narrador, irônico, finge que toda a história será esclarecida, visando jogar com a sagacidade/ingenuidade do leitor que, guiado pela curiosidade, chegará até o final do romance mais desinformado que “esclarecido”.

Apontar no texto elementos que demonstrem a insinuação que o narrador faz de “contar tudo” por meio de suas personagens, ou seja, localizar no romance enunciados que caracterizem o seu falso “jogo da verdade”, não é tarefa das mais difíceis. No capítulo sete, por exemplo, narra-se que Noêmia, a secretária do protagonista, se prepara para um encontro amoroso com o patrão. Na ocasião, promete “contar tudo” à sua colega Sandra: “Depois te conto tudinho. Não digo agora pra não dar peso”.¹ Nesse caso, como em vários outros no decorrer da narrativa, o “contar tudo” não

¹ RODRIGUES, 1992, p. 5.

corresponde em nada à “verdade dos fatos”. Um outro exemplo se encontra na cena em que Camarinha fala a Glorinha sobre o beijo que Teófilo teria dado em Zé Honório: “(...) Vou te contar tudo. É melhor”.² Com referência também ao suposto beijo homossexual do noivo, narra-se que Sabino já pensara que “há coisas que só um pai, ou só uma mãe, pode dizer. Sou pai, posso dizer tudo”.³ As “confissões” seguem por aí afora: Zé Honório, falando de seu passado aos companheiros de orgia, diz que vai “contar tudo”;⁴ Sabino, em conversa com o monsenhor, pergunta: “– Devo dizer tudo? – E repetia, fora de si: – Deve-se dizer tudo?”,⁵ ao que o religioso responde, enfaticamente: “– Meu filho, deve-se dizer tudo, exatamente tudo”.⁶ Na seqüência, narra-se que “Sabino teve medo. ‘Tudo’, menos as fezes do pai”.⁷ É curioso como o “contar tudo” é enfatizado no diálogo que filha e pai travam no início do capítulo vinte e três:

– Ah, o senhor não me entende, papai! Não é isso. Nas nossas conversas, eu sinto, sabe? Sinto que o senhor não diz tudo. Nunca diz tudo.

– Mas tudo como? Digo sim, digo!

– Há coisas que o senhor não diz.

– Que coisas? Isso é muito vago. Que é que eu não digo?

– Ora, papai, ora!

Sabino está quase chorando:

– Glorinha, se eu digo tudo ou nem tudo, é o de menos.

Berrou:

– De menos, vírgula. A mim, o senhor devia dizer tudo!⁸

Na seqüência da cena acima, narra-se que “Glorinha aproxima o rosto: – Papai, posso dizer tudo?”,⁹ e insiste com Sabino: “– E o senhor também vai dizer tudo?”, ao que a personagem responde: “– Tudo o quê? Digo, está bom. Digo tudo!”¹⁰

² RODRIGUES, 1992, p. 89.

³ RODRIGUES, 1992, p. 39.

⁴ RODRIGUES, 1992, p. 120.

⁵ RODRIGUES, 1992, p. 170.

⁶ RODRIGUES, 1992, p. 171.

⁷ RODRIGUES, 1992, p. 171.

⁸ RODRIGUES, 1992, p. 201.

⁹ RODRIGUES, 1992, p. 204.

¹⁰ RODRIGUES, 1992, p. 204.

Outro exemplo encontra-se na página 106, quando Maria Inês promete “explicar” a Glorinha coisas sobre o namorado, visto que ela não “sabia de tudo”.

Esses exemplos demonstram que o autor, por meio de seu narrador onisciente, monta um jogo em que a expectativa é criada na voz das próprias personagens, supostamente dispostas a revelar às outras suas “verdades” mais recônditas. Contudo, a grande ironia que o narrador destina aos curiosos pode ser observada nos comentários que dirige a respeito da curiosidade de seus títeres. Por exemplo, no terceiro capítulo narra-se que “o ginecologista apanhou o retrato de Glorinha e o olhava com uma curiosidade grave”.¹¹ Na página quarenta e quatro, Glorinha diz a Camarinha, no consultório: “– Doutor, estou curiosíssima, morta de curiosidade. Mas acho que o senhor está fazendo suspense”. Mais adiante, narra-se que Sabino “ouvira o caso da moça menstruada com uma curiosidade insaciável”.¹² O mesmo sentimento tem Sandra, que, “doente de curiosidade”, pergunta a Noêmia: “– Mandaste brasa?”.¹³ Narra-se ainda, páginas adiante, que Camarinha, ao verificar que Glorinha já não é mais virgem, também é vitimado pelo desejo de saber: “Numa curiosidade, que o humilha, torna a perguntar: – Se não foi seu noivo, quem foi?”.¹⁴

Assim, sempre lançando mão do discurso indireto, o narrador vai adjetivando a curiosidade como “mortal”¹⁵ e “maligna”,¹⁶ contrapondo-a à dissimulada “pré-disposição confessional” das personagens e instaurando um paradoxo: é a insinuação de se “contar tudo” que provoca a curiosidade das personagens ou é a bisbilhotice das mesmas que deflagra a “necessidade” de se “dizer tudo”? A grande ironia, no entanto, parece estar no fato de que agindo assim o autor esteja, no nível da enunciação, se dirigindo ao maior “curioso” em questão: o leitor de romances.

Em seu artigo “Artimanhas da ironia”, Lélia Parreira Duarte¹⁷ escreve que a referência ao receptor é sinal de ironia num texto, pois evidencia

¹¹ RODRIGUES, 1992, p. 21.

¹² RODRIGUES, 1992, p. 51.

¹³ RODRIGUES, 1992, p. 73.

¹⁴ RODRIGUES, 1992, p. 88.

¹⁵ RODRIGUES, 1992, p. 147.

¹⁶ RODRIGUES, 1992, p. 176.

¹⁷ DUARTE, 1991, p. 711.

que a história que está sendo lida não tem voz própria e existe apenas quando há um leitor disposto a recebê-la do emissor, o qual, por sua vez, se autodenuncia comunicando-se ou não com o receptor por meio de sinais gráficos. Esses “avisos” irônicos parecem indicar que, apesar do esforço do escritor em deixar que seu texto dê a impressão de que a história seja real, nada do que se lê é verdade, pois aquelas personagens são apenas seres de papel e tinta. No fim das contas, o narrador se apresenta como articulador de uma história construída diante delas. Observa-se, nesse sentido, que o narrador de *O casamento* apenas finge distância, permanecendo sempre presente e próximo da mesma, por meio dos dêiticos e comentários dirigidos ao receptor, que funcionam como piscadelas a exibir ao leitor um escritor em ação. Assim, um leitor atento poderá perceber que esse narrador, desmentindo suas criaturas, arrancando-lhes as máscaras e desconstruindo suas convicções morais, amplia o foco de suas críticas, que podem passar do ambiente burguês carioca da década de sessenta do século passado para o do ser humano de modo geral, além de instaurar a conversa direta entre escritor e leitor de que nos fala Augusto Abelaira em artigo denominado “O jogo romanesco”. Nesse texto, Abelaira escreve que os homens ocupam grande parte do seu tempo conversando e contando histórias que possam surpreender os amigos, e que um dos prazeres de contar consiste em ver o outro intervir, interrogar, enfim, jogar. Para ele, o romance não é mais que uma conversa de alguém (o escritor) que gosta de jogar com os outros (os leitores) e que

(...) na ausência deles imagina as mais diversas reações, prevê os comentários, os agrados e desagradados, procura pregar-lhes partidas e fica à espera – para depois, digerida a surpresa, talvez contra-atacada, pôr na mesa uma carta decisiva ou que pretende sê-lo.¹⁸

Em resumo, é assim que parece jogar o narrador de *O casamento*: por meio de múltiplas informações desencontradas e 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

¹⁸ ABELAIRA, 1981, p. 32.

e ali ironizam, como vimos, 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.

Mudanças de registro e outras marcas de ironia

O narrador onisciente de *O casamento* faz-se presente em todo o texto – apesar de simular objetividade, escondendo-se na “terceira pessoa” – e se intromete arbitrariamente na narrativa, principalmente por meio do uso de parêntese ou da presença dos dêiticos, como nesse exemplo: “graças a Deus, Sabino não estava, que sorte. Eudóxia apanhou não sei o que debaixo de um móvel”.¹⁹ Note-se que esse “não sei o que” denuncia a presença do narrador e desmente, ironicamente, sua suposta onisciência. Uma outra maneira de o sujeito da enunciação fazer-se notar no texto é por meio da mudança brusca de registro, que é uma das vias para se alcançar ironia. Muitos dos exemplos já citados até aqui constituem mudanças de registro. É o que acontece, por exemplo, na frase “todo canalha é magro” – que se lê já na primeira página do livro – em que se mistura um quesito moral e um físico, caracterizando uma incompatibilidade que esvazia a seriedade do enunciado.

Em *O casamento* encontram-se, com frequência, enunciados em que se vêem, lado a lado, elementos incompatíveis. Como os que se notam, por exemplo, no capítulo vinte, em que Sabino retorna à igreja e se “confessa” ao monsenhor que, por sua vez, retribui a “gentileza”, confessando-se também. Não bastasse a incongruência da situação (o padre confessar-se com o fiel, o que, por si só, provoca um efeito cômico), em determinando momento narra-se que

Sabino pensa: “Minha filha vai se casar amanhã e eu não almocei”. Diz para si mesmo: “Vomitei o que não comi”.

O automóvel encostou na frente do edifício. Salta:

– Vai para o estacionamento e me espera lá.

Ao entrar no elevador, mudou de opinião: “Monsenhor respeitou a menina”. Um santo pode ter ventas de fauno e alma de menina. O padre era essa menina.²⁰

¹⁹ RODRIGUES, 1992, p. 145.

²⁰ RODRIGUES, 1992, p. 177.

Note-se que o fato (gravíssimo, para a personagem) de a filha se casar no dia seguinte é ligado a um prosaico almoço. Mais adiante, ao pensar que “um santo pode ter ventas de fauno e alma de menina”, o narrador/autor irônico dá voz à personagem, novamente coloca lado a lado elementos incompatíveis e mistura aspectos da compleição física com a atitude moral do padre. No mesmo exemplo, a referência às “ventas de fauno” do monsenhor também caracteriza mudança de registro – e, portanto, também denuncia ironia – visto que une características humanas e animais.

Citações que precisassem essa marca pessoal do autor englobariam todo o texto, pois a todo instante encontramos comentários que apontam as conotações de sua própria linguagem, repleta dessas incongruências e hipérboles. De todo modo, vale registrar como se narra que, depois da sessão orgiaca da qual participam Antônio Carlos e Glorinha, “cai entre os dois uma paz desesperadora”,²¹ ou como se comenta, no capítulo nove, a cena em que a amante de Xavier propõe que ele abandone a esposa doente: “Noêmia repetiu, com alegre crueldade (...)”,²² ou ainda como, logo no início do romance, a cafetina, “(...) impressionada com Sabino, a sua palidez de santo, o seu olhar lindo como um martírio, disse, baixo, sem desfitá-lo: – Vem comigo, vem”.²³

De certo modo, é nessa linha de análise que se situa a monografia de Flora Süssekind, *Frases e o fundo falso*,²⁴ em que a autora observa que o objetivo maior das frases “estranhas” que se encontram nos textos rodrigueanos é denunciar o eterno equívoco da opinião pública.

Para Flora, ao fazer afirmações dubitáveis, Nelson recorre ao mesmo procedimento do entimema ou silogismo filosófico, em que se ausentam ou a conclusão ou uma das premissas. Por exemplo, quando se diz que uma mulher deu à luz porque tem leite, cria-se um silogismo do qual simplesmente se omite a premissa maior, ou seja, que toda mulher que deu à luz tem leite.²⁵ Flora lembra que “o ponto de partida do silogismo retórico está sempre no pensamento popular, no que é publicamente aceito como certo”.²⁶ O

²¹ RODRIGUES, 1992, p. 132.

²² RODRIGUES, 1992, p. 77.

²³ RODRIGUES, 1992, p. 6.

²⁴ SÜSSEKIND, 1977.

²⁵ Exemplo dado por ABBAGNANO, 2000, p. 896-897.

²⁶ SÜSSEKIND, 1977, p. 32.

ouvinte se encarrega, então, de “completar” a frase, tendo a ilusão de que ele mesmo a constrói.

Registra a autora, todavia, que em Nelson a função do entimema é outra. A partir de enunciados como “todo canalha é magro”, que provocam estranhamento no leitor, o autor de *Álbum de família*, no entender de Flora, estaria proporcionando a possibilidade de enxergarmos como, geradas de modo semelhante, nossas regras de conduta e opiniões mais corriqueiras podem esconder “absurdos” iguais.²⁷

Em *O casamento* o leitor encontra várias dessas frases de “fundo falso”, além da primeira delas, “todo canalha é magro”, enunciado que faz Sabino mergulhar em seu primeiro fluxo de consciência e conclui um absurdo, ao misturar duas palavras de campos semânticos distintos, uma de significação moral e outra referente à compleição física, como já se afirmou. Sua antítese seria algo como “todo homem de bem é gordo”, enunciado evidentemente absurdo.

Vejamos outro exemplo, que se encontra no extremo oposto do livro, em que protagonista ouve uma outra frase, essa, decisiva no romance. Trata-se do conselho que o monsenhor Bernardo dá ao pai de Glorinha, quando da visita que faz na véspera do casamento. O religioso, depois de um “sermão” em que conclui que “todos nós somos leprosos”,²⁸ sem exceção, diz a Sabino: “– Assuma a sua lepra!”²⁹ frase reflexiva de grande impacto, visto que, declarando-se culpado pela morte de Noêmia, no desfecho, Sabino parece estar assumindo o pecado – a sua “lepra” – que é o desejo que sente pela própria filha, além de ter sido descoberto como o estuprador da sobrinha epiléptica. O “homem de bem” (idéia fixa da personagem que perpassa toda a narrativa), era, pois, um fracassado. A frase do monsenhor faz também ressaltar a importância ficcional da esposa (anônima) de Xavier, que também é assassinada pela personagem, com um “tiro no sorriso”.³⁰ A mulher, leprosa, seria a representação alegórica da lepra social, para além da lepra individual a que se refere o padre.

Outro ponto que merece destaque são algumas intromissões do autor na narrativa, como a que se dá na passagem em que se narra que

²⁷ SÜSSEKIND, 1977, p. 32.

²⁸ RODRIGUES, 1992, p. 250.

²⁹ RODRIGUES, 1992, p. 251.

³⁰ RODRIGUES, 1992, p. 236.

Sabino, no mictório de um botequim, sente uma “alegria desesperadora” e que revê, “em imagens às vezes superpostas, às vezes sucessivas, todo o seu passado. Ele menino, a morte do pai, o banho das irmãs pequeninas, sua noite de núpcias, o nascimento das filhas, a fraldinha de Glorinha”.³¹

É interessante observar nesse trecho que, por intermédio de seu narrador, o autor indica ao leitor como escreve o romance, pois a sucessão e a superposição dos *flashbacks* são a base da estrutura de *O casamento*, determinando o ritmo narrativo do romance e permitindo que as cenas do passado das personagens “expliquem” o universo diegético. Assim, descrevendo o fluxo de consciência de Sabino como uma revisão de “todo o seu passado”, o narrador/autor dá uma de suas piscadelas e se comunica com o leitor atento, indicando como é que ele está narrando a sua história. Observe-se que esse procedimento possibilita ao leitor que ele se torne uma espécie de “cúmplice” do narrador, percebendo o exercício de linguagem constitutivo da leitura. Dessa forma, *O casamento* revela a imprescindibilidade de seu processo de enunciação, no qual se desvela a construção textual. Se por meio dos dêiticos e dos comentários a comunicação do narrador com o receptor já era patente, enunciados metalingüísticos como o do exemplo acima ressaltam ainda mais essa irônica exibição que faz o autor do ato de escrever. Outro exemplo de como isso se dá encontramos no capítulo vinte, num diálogo entre o monsenhor Bernardo e Sabino:

– Como você fez a sua confissão, eu tive idéia de fazer a minha.

Que tal? O confessor também se confessar? Está espantado?

– Oh, não e pelo contrário!

O padre riu:

– Que é o contrário do espanto? Mas vamos falar sério.³²

Enunciado inteiramente deslocado do contexto, a pergunta da personagem “Que é o contrário do espanto?” parece denunciar um exercício metalingüístico. É como se o escritor, tendo usado uma expressão inadequada anteriormente na voz da personagem Sabino (“– Oh, não e pelo contrário!”), dialogasse consigo mesmo usando para isso a outra personagem (o monsenhor), ao invés de simplesmente retirar a frase da

³¹ RODRIGUES, 1992, p. 54.

³² RODRIGUES, 1992, p. 174.

“conversa”, o que significava, naqueles tempos da datilografia, rasurar o texto. E, como refletir sobre a palavra “espanto” seria uma digressão desnecessária, o narrador simplesmente “muda de assunto”, dando a fala ao monsenhor (“– Mas vamos falar sério”), como se dissesse: “vamos continuar a escrever o nosso romance”.

Há ainda uma outra passagem que não deve ser esquecida. No último capítulo do romance, após a cena em que Sabino sucumbe à chantagem das três filhas e entrega um cheque de quatro milhões a cada uma delas, narra-se que a personagem, ao ouvir o chamado da esposa, que avisava sobre a chegada do monsenhor a casa,

(...) 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.³³

Jogando com a hipótese de subdividir a matéria diegética num plano “real” e noutro “irreal”, o narrador atinge um elevado nível de fingimento que proporciona, nesse caso, um grande realismo às personagens, além de sugerir que aqueles acontecimentos da véspera do casamento compõem o delírio de um pai enciumado. É como se, novamente fingindo ser verdade o que é pura invenção, o narrador irônico convidasse o receptor de seu texto a desvendar as armadilhas que montou, construindo com ele os sentidos do romance.

No caminho inverso, percebe-se uma outra marca de ironia em *O casamento* quando o autor, repetindo cenas de outros textos seus, explicita que o que está fazendo é “apenas” literatura e, por instantes, deixa de fingir que o que está sendo narrado seja “real”. Nesse caso, somente o leitor que conheça o restante da obra de Nelson – teatro, crônicas, contos e folhetins – perceberá que Teófilo é uma reedição do Edgar que, em *Bonitinha, mas ordinária*, também rasga um cheque-suborno e se liberta do jugo do poder econômico daquele que viria a ser o seu sogro. Da mesma forma, se esse leitor desconfiar que o narrador sugere a homossexualidade de Sabino, lembrar-se-á do desfecho da peça *O beijo no asfalto*, na qual, segundos antes de assassinar o genro, o sogro confessa seu amor por ele.

Por sua vez, o leitor habitual das crônicas do autor perceberá sua presença nas falas sobre futebol (opiniões sobre João Havelange, CBD e

³³ RODRIGUES, 1992, p. 247.

o jogador Amarildo), arte (Drummond, Bilac e Salvador Dalí) e até mesmo na má-vontade que ele tinha com o paisagista Burle Marx. Note-se, finalmente, que essas intromissões do autor denunciavam como ele manipula seus materiais e com eles joga com seu leitor.

Referências Bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ABELAIRA, Augusto. O jogo romanesco. *J L. Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, n. 8, p. 32, jun. 1981.

DUARTE, Lélia Parreira. O riso. In: *Românica*, número 11, Lisboa, Colibri, 2002.

DUARTE, Lélia Parreira (Intr. e org.). Artimanhas da ironia. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses da FALE/UFMG*, v. 11, n. 13, Belo Horizonte, p. 7-11, Jun. 1991.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. 2. edição. Trad. Atílio Cancian. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2002, p. 35-46.

RODRIGUES, Nelson. *O casamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Teatro Completo: volume único*. Organização geral, inclusive fortuna crítica, e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

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.

Resumo

O texto estuda o romance *O casamento*, único escrito por Nelson Rodrigues para ser publicado diretamente em livro e não em capítulos diários de jornal. O enfoque é sobre a construção irônica do texto rodrigueano, responsável pela comicidade e humor presentes no livro.

Abstract

The text studies the novel *O casamento*, the only one written by Nelson Rodrigues to be published directly in book form and not serialized in daily chapters in a newspaper. The focus is on the ironic construction of Rodrigues' texts, responsible for the comicality and humor present in the book.