

O *Gran Teatro* da vida: máscaras, dramas e artifícios (neo)barrocos no romance *O casamento* de Nelson Rodrigues ou *Anão* de Velázquez¹

Felipe França Ferreira*

Samuel Anderson de Oliveira Lima**

Resumo

Os estudos que tratam de analisar a obra de Nelson Rodrigues têm como *corpus* principal alguma de suas inúmeras peças teatrais, valendo-se dos resultados apontados pelo grande crítico Sábato Magaldi. Quando não, esses estudos se concentram em analisar as crônicas jornalísticas produzidas nas mais diversas redações pelas quais passou o dramaturgo. A atuação de Nelson Rodrigues como romancista ainda é pouco explorada e merece uma atenção redobrada. Este artigo pretende analisar o romance *O casamento* à luz dos estudos neobarrocos de Severo Sarduy, que se utilizam principalmente da literatura latino-americana produzida a partir dos anos 60, como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Guimarães Rosa e José Lezama Lima para falar de um espaço neobarroco, hiperbólico, metafórico, metonímico, carnavalizado.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues; barroco; neobarroco

* Graduado no curso de Licenciatura em Letras Espanhol do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte e professor de Espanhol Língua Estrangeira na rede privada de ensino do Rio Grande do Norte. Doutorando em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem/UFRN. Tem experiência na área de Letras, com ênfase na Literatura Latino-americana e nos estudos (neo)barrocos a ela ligados. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8985-7091>. E-mail: franafelipe@gmail.com

** Possui mestrado e doutorado em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. É Professor Associado da UFRN, onde ministra disciplinas na área de língua e literatura espanholas na graduação em Letras-Espanhol e na área de literatura comparada no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Tem experiência na área de Educação, com ênfase no ensino de línguas e literaturas brasileira e espanhola, atuando principalmente nos seguintes temas: Barroco, José de Anchieta, Gregório de Matos, Literatura Espanhola e Hispano-americana do século de ouro, Literatura brasileira, literatura espanhola medieval, Gonzalo de Berceo, Antropofagia, Melancolia, Oswald de Andrade, poesia, teatro barroco. É coordenador do Grupo de Pesquisa Ponte Literária Hispano-brasileira. Organizou a coletânea de textos "Colóquio Barroco" III e IV, além dos livros "Literatura Hispânica em pauta", "Saberes e sabores do Barroco" e "O eterno retorno do Barroco". É autor dos livros "Gregório de Matos: do Barroco à Antropofagia" e "Edifício de palavras: Gregório de Matos e seu corpus espanhol", ambos resultado de sua tese de doutoramento, publicados pela EDUFRN. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7525-5997>. E-mail: sanderlima25@yahoo.com.br

Nelson e o neobarroco

Quando o assunto é teatro, e teatro de Nelson Rodrigues, é a poética e precisa biografia de Ruy Castro que oferece uma boa pista do que aqui se pretende: identificar e analisar a presença de manifestações (neo)barrocas em Nelson Rodrigues. Debruçando-se sobre a recepção e as críticas escritas após a estreia da peça *Anjo negro*, o autor de *O anjo pornográfico* diz que

Menotti del Picchia pensava diferente: “Nunca o teatro da América subiu a tão altos coturnos”. Gustavo Dória, em “O Globo”, falou em “poesia selvagem”. E Ruy Affonso, que viu uma ligação direta entre “Anjo negro” e “O imperador Jones”, de O’Neill, chamo-o de “obra-prima do estilo barroco”. (CASTRO, 2006, p. 202)

Sobre essa peça de Nelson e seu estilo barroco, o artigo de Carlos Eduardo Silva Pinheiro, intitulado “O culto ao contraste e à religiosidade cristã em Anjo Negro” e publicado no II Congresso Nacional de Africanidades e Brasilidades (2004), oferece elementos interessantes sobre a continuidade histórica do Barroco e como ela se dá nessa peça através da constante tensão entre símbolos religiosos distintos e figuras de linguagem das mais diversas e exuberantes. Embora o referencial teórico deste artigo seja principalmente a artificialização neobarroca proposta por Severo Sarduy, perceber a ocorrência de temáticas barrocas como *vida e morte, pecado e perdão, sombra e luz, dramaticidade e teatralidade*, também faz parte do estudo proposto.

Embora autores consagrados como Haroldo de Campos e Umberto Eco já houvessem, em certa medida, trazido uma modernidade do barroco, um barroco moderno em seus respectivos estudos *Obra de arte aberta* (1955) e *Obra aberta* (1962), respectivamente, é através de Severo Sarduy que o neobarroco – o barroco atual – recebe todo um caráter teórico, metodológico e de nomeação de seus mecanismos. Mikhail Bakhtin (2017, p. 194) também é outro teórico que chamou bastante atenção para a importância do romance barroco ao apontar que “é excepcionalmente grande a importância histórica do romance barroco. Quase todas as variedades do romance moderno surgiram geneticamente de diferentes elementos do romance barroco”, o que reforça toda uma presença, toda uma continuidade do barroco na literatura moderna. O barroco teve o século XVII como seu auge, como temporalidade de maior presença, mas nunca ficou preso a esse século, pois deixou inúmeras marcas, inúmeros traços, possibilitando profundas retomadas.

Em 1972, numa coletânea patrocinada pela UNESCO, sob a organização de César Fernández Moreno, Sarduy, pela primeira vez, trouxe todo um arcabouço teórico a respeito da literatura latino-americana de então. O cubano, exilado em Paris por temer a opressão castrista das *Unidades Militares de Ayuda a la Producción* contra os homossexuais e dissidentes, apresenta três principais artifícios na construção de uma semiótica neobarroca: a substituição, a proliferação e a condensação, e esta última possibilitando uma quarta: a dobragem, que também será analisada neste texto. Além desses, acrescentaremos mais um mecanismo neobarroco: a intertextualidade.

Neste artigo, o artifício da substituição será de maior ocorrência, ao lado da proliferação. Assim Sarduy define tal artifício:

Quando no Paradiso José Lezama Lima chama a um membro viril de “o agulhão do leptossomático macrogenitoma”, o artifício barroco se manifesta por meio de uma substituição que poderíamos descrever no nível do signo: o significante que corresponde ao significado “virilidade” foi escamoteado e substituído por outro, totalmente distanciado semanticamente dele. (SARDUY, 1979, p. 60-61)²

Quem até então trabalhou muito bem esses elementos, esses mecanismos de composição neobarrocos, foi José Carlos Marques em sua obra *O futebol em Nelson Rodrigues* (2000) quando no capítulo 3 já traz um título neobarroco “A grossa baba elástica e bovina (as crônicas de futebol de Nelson Rodrigues e o espaço neobarroco)”. Isso ocorre pelo uso substitutivo de “grossa baba elástica e bovina”, que escamoteia “baba do cronista que como um boi observa lentamente, ruminando”. No entanto, como se pode observar, o que ele tem como *corpus* são as crônicas que Nelson produziu para o *Jornal dos Sports* sobre essa paixão alucinante que sempre lhe foi muito presente: o futebol.

Demonstrando a operação substitutiva numa crônica de Nelson datada de 5/11/1958, José Carlos Marques observa que

Primeiramente, merece comentários a descrição do chute de Henrique: não se tratou apenas de uma “bomba” (como é comum se dizer hoje nos relatos esportivos a respeito de um chute impetuoso na bola), mas principal e essencialmente de uma “bomba de hidrogênio de cobalto, sei lá”. A ampliação do elemento nomeado dá-se exatamente na substituição de cada significante linear e primária por outro nomeante, que, por utilizar-se da referência a elementos químicos improváveis, intensifica a potência do chute. (MARQUES, 2012, p. 90)

Percebe-se como a substituição é um recurso do autor neobarroco para aumentar, para nomear e adjetivar com lupa e brilho. Nessa crônica de Nelson, não é qualquer chute o relatado, mas sim um que se assemelha ao impacto de uma bomba atômi-

ca. A substituição sarduyana permite nomear com outra cadeia sígnica, fugindo da linguagem imediata da denotação num *chute forte*. É o mecanismo substitutivo de Sarduy que permite fugir de uma linearidade do signo, de uma arbitrariedade, possibilitando uma outra nomeação, com mais brilho e potência nos sentidos, “a partir do absoluto enlevo dos olhos, o embevecimento arrebatador e total dos sentidos” (ÁVILA, 1971, p. 197), na preocupação neobarroca de encantar os olhos, de gerar prazer com a linguagem.

Nelson Rodrigues era um defensor dessa linguagem prazerosa e chocante, pois “A busca da ‘objetividade’ significava a eliminação de qualquer bijouteria verbal”, registrou Ruy Castro (2006, p. 231) sobre a invenção do *copy-desk* e do *lead* objetivo no começo dos anos 1950 e o que Nelson disse pensava. Para Nelson Rodrigues, uma linguagem objetiva, não-barroca, denotativa, era uma redução que acabava empobrecendo o texto, não potencializando os sentidos de prazer no leitor: “Se o *copy-desk* já existisse naquele tempo, dizia, os Dez Mandamentos teriam sido reduzidos a cinco” (CASTRO, 2006, p. 231), pensava Nelson dessa função denotativa no texto jornalístico. Uma limitação para o autor e um empobrecimento para o leitor justamente por não trazer prazer aos olhos, por não arrebatá-lo no ato da leitura.

O mecanismo da substituição é de maior presença, de maior ocorrência em Nelson Rodrigues, no entanto, outros três mecanismos não devem ser descartados ou tratados com menor prazer: a proliferação, a condensação e a dobragem, embora estes últimos se assemelhem bastante. Assim Severo Sarduy define a sua proliferação:

Consiste em obliterar o significante de um significado dado, substituindo-o não por outro, por distante que este se encontre do primeiro, mas por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente e que termina circunscrevendo o significado ausente, traçando uma órbita ao redor dele, órbita de cuja leitura – que chamaríamos leitura radial – podemos inferi-lo. (SARDUY, 1979, p. 62)

Essa proliferação é na verdade uma gradação sígnica que encobre, que rodeia o signo de toda uma descrição, de todo um encadeamento metonímico. É uma leitura radial em torno de um significante que é dado por partes, sem necessariamente ser nomeado. Cabe destacar: a substituição se dá metaforicamente, e a proliferação se dá metonimicamente. A proliferação é uma acumulação, uma cornucópia, uma descrição ou apresentação desmedidas. José Carlos Marques insere mais uma crônica de Nelson com essa artificialização:

O adepto de qualquer outro clube recebe um gol, uma derrota, com uma tristeza maior ou menor, que não afeta as raízes do ser. O torcedor rubro-negro não. Se entra um gol adversário, ele se crispa, ele arqueja, ele vidra os olhos, ele agoniza, ele sangra como um César apunhalado. (RODRIGUES, 1993, p. 10)

Nelson, nessa crônica, para tratar da diferença entre o torcedor do Flamengo e o torcedor normal, de qualquer outro clube, se utiliza do artifício da proliferação. Essa anormalidade sentimental do torcedor rubro-negro se dá na gradação *crispa, arqueja, vidra, agoniza*. O leitor tem a sensação de movimento realizado por um corpo que sofre, que padece. Este trecho também pode ser apresentado como uma condensação, já que coloca em cena, dando a sensação de movimento, duas imagens, fundidas para criar uma ainda mais exuberante.

Não é um mero *sofrimento* do torcedor flamenguista ao observar o goleiro pegando a bola nos fundos da própria rede, mas sim um diferente, mais intenso, e isso é possível de transmitir graças à proliferação. Esse sofrimento é radial graças ao encadeamento verbal utilizado. Há também um outro detalhe nessa crônica de Nelson Rodrigues que não é explorado nessa obra de José Carlos Marques, que é o mecanismo da dobragem:

Liberada do lastro verista, de todo exercício de realismo – inclusive sua pior variante: o realismo mágico –, entregue ao demônio da correspondência, a metáfora lezamesca chega a um distanciamento tal de seus termos a uma liberdade hiperbólica, só alcançada em espanhol – desconto aqui outras línguas: a nossa é, em essência, barroca – por Gôngora. Aqui o distanciamento entre significante e significado, a falha que se abre entre as faces da metáfora, a amplitude do COMO – da língua, já que esta o implica em todas as suas *figuras* – é máxima: “O Doutor Copek como um corvo que sustém em seu bico uma úmida framboesa” (SARDUY, 1979, p. 89).

Tem-se aí um outro mecanismo metafórico, que une dois termos distantes através do *como*, do *parecendo*. O trabalho do símile *como*, do *parecer ser* é profundamente barroco. Na crônica citada, lê-se “como um César apunhalado” para potencializar o singular sofrimento do torcedor flamenguista, que não é um sofrimento qualquer, mas sim carregado de um singular dramatismo, de uma singular agonia, de uma singular teatralidade. Sofrer *como* um César apunhalado é sofrer mais, sangrar com mais jorro vermelho, lamentar profundamente, com performance.

Tudo isso que José Carlos Marques precisamente analisou em sua obra evidencia como é possível ampliar o alcance do neobarroco. E, o que ele construiu nesse capítulo da sua obra, é ao que se dedica este artigo, mas tendo como *corpus* o romance *O*

casamento. Já está mais do que demonstrada a crônica rodriguiana como um espaço neobarroco, cabe agora uma investigação se o romance aqui analisado oferece tal desdobramento, se também pode ser classificado como espaço neobarroco. E para isso, além de expor as ocorrências dos artifícios, outros elementos que compõem a teoria neobarroca sarduyana serão apresentados.

O Neobarroco em *O casamento*: breve história de uma proibição

Este romance de Nelson Rodrigues tem uma história e tanto. Sua crueza de temáticas e sua prazerosa liberdade de escritura foram uma afronta ao regime militar, e numa portaria de 7 de outubro de 1966, o ministro da Justiça do general Castello Branco, Carlos Medeiros Silva, determinou: “Declarar proibidas a edição, distribuição e venda, em todo o território nacional, do livro “*O casamento*”, de autoria de Nelson Rodrigues; Determinar ao DFSP (Departamento Federal de Segurança Pública) as providências necessárias à apreensão” (CASTRO, 2006, p. 351).

O argumento da proibição e do recolhimento dos exemplares era a “torpeza das cenas descritas e linguagem indecorosa em que está vazado”. Essa medida provocou uma certa e corajosa resposta de Nelson: “Essa é uma medida odiosa e analfabeta disse Nelson ao Jornal do Brasil” (CASTRO, 2006, p. 351). Os agentes do DOPS recolheram poucas unidades nas livrarias do Rio, São Paulo, Brasília, Curitiba e Porto Alegre, já que as duas primeiras edições, totalizando oito mil exemplares, já haviam sido esgotadas. A proibição fez com que Alfredo Machado, dono das editoras Record e Eldorado, desistisse de uma terceira tiragem.

Esse romance de Nelson vendeu tanto quanto *Dona Flor e seus dois maridos*, do baiano Jorge Amado. Este pela editora Record, o de Nelson pela Eldorado. Outro grande impedimento para uma brilhante carreira nas livrarias foi a morte do seu irmão Mário Filho, destacado cronista esportivo. O romance de Nelson só foi liberado um ano depois, em 1967, e quando da proibição, não teve apoio da esquerda nem da direita, salvo algumas exceções de amigos mais próximos. Até mesmo o “seu” *O Globo*, onde escrevia todos os dias *À sombra das chuteiras imortais*, publicou em primeira página uma defesa da proibição em 19 de outubro.

Temáticas e artifícios

Já no início do romance, quando expondo o corpo do personagem Sabino, Nelson informa que “lá estavam as canelas finas, diáfanas, o peito cavado, as costelas de Cristo” (RODRIGUES, 2006, p. 6). A magreza de Sabino vai sendo descrita através de uma proliferação, embora não sendo das mais voluptuosas. Não tem Sabino uma magreza qualquer, mas sim uma magreza *de* Cristo. Das canelas diáfanas (adjetivação já em sentido figurado) ao peito cavado, passando pelas costelas ossudas, há uma leitura que circunscreve *magreza acentuada*, *corpo magro*.

E outra vez há a fusão de uma imagem que é apresentada com a que o leitor já tem em mente do corpo magro e sofrido de Jesus Cristo. Nelson se aproveita de imagem já consagrada no imaginário do leitor para potencializar uma apresentada anteriormente. Embora curto, é um trecho que apresenta uma tríplice potência: ele prolifera, mas também condensa e chega inclusive a substituir, pois em *de Cristo* serve para que não se nomeie *magro*, *seco*, *ossudo*. Sem esquecer que a utilização da magreza acentuada de Cristo, potencializa a dramaticidade da personagem, e retoma, por condensação, uma das mais tradicionais imagens do barroco: a agonia do Cristo magro, surrado e crucificado.

Sabino, quando jovem, era de um grande estoicismo, de uma grande melancolia de homem magro. Logo após essa descrição proliferada do corpo muito magro, tem-se o trecho no qual Sabino revela um desejo até então surpreendente numa figura tão mirrada:

Quando era moço e solteiro (no tempo do Colégio Batista) fora com outros a uma casa de mulheres. E, lá, um dos companheiros, ex-seminarista, vira-se para Sabino: “Me passa isso aí, bunda seca”. Riram. Sabino fingiu que não tinha escutado. Baixa a cabeça. O outro insiste. Sabino olha na mesa e, rápido, apanha uma garrafa: – Se disser outra vez, se me chamar de “bunda seca”, eu mato, ouviu?, eu mato!.. (RODRIGUES, 2006, p. 6)

O homem magricela, de profunda melancolia, era o mesmo que agora se demonstrava capaz de matar: pureza e homicídio na mesma figura; luz e escuridão; pecado-santidade; Cristo e Diabo; santo e frequentador de casa de mulheres, eis aí a já tão conhecida presença de dualidades, de tensões, de conflitos, de espírito antitético do Barroco. Refletindo sobre a antítese barroca, Walter Benjamin (1984, p. 197) afirma que “o conflito entre a validade sagrada e a inteligibilidade profana

está sempre presente [...]. É o que se passa com o Barroco”. Sagrado e profano caminham lado a lado na obra de Nelson Rodrigues.

O espanhol José Maravall, em seu brilhante *A cultura do Barroco* observa que

A consciência social de crise que pesa sobre os homens na primeira metade do século XVII suscita uma visão do mundo na qual encontra expressão a desordem íntima, na qual, por sua vez, as mentes da época se sentem submergidas. São homens tristes, como em algum momento os chamou Lucien Febvre. (MARAVALL, 2009, p. 247)

A perspectiva de Maravall é historicista. Ele considera que o Barroco é um fenômeno do século XVII e cujas explicações para certas crises desse homem seiscentista são encontradas na História. O Barroco de Maravall é histórico. No entanto, – claro que guardando os devidos limites dentro do tempo –, é possível enxergar como essa tristeza, essa melancolia, essa relação íntima com a morte, está presente também no século XX de Nelson Rodrigues (2006, p. 6): “Naquele tempo, com sua obsessão de magro, acreditava que ia morrer cedo, talvez não chegasse aos 21. Gostava de se imaginar no caixão. Achava que mais tristes do que os pés do defunto eram os sapatos. A morte descalça seria cordial, quase doce.”

A doçura da morte, um certo culto ao enterro, ao sepultamento, é outra característica do Barroco, tanto que Walter Benjamin (1984, p. 97) indica, sobre o mártir e o martírio, que “no drama do Barroco, ele é um estóico radical, e seu momento de provação se dá durante um conflito com a coroa ou uma disputa religiosa, cujo desfecho significa para ele a tortura e a morte”. Se o homem seiscentista de Maravall tem nas profundas crises econômicas do século XVII (fome, peste, fé abalada) a explicação para sua melancolia, seu desengano, em Sabino, homem urbano da metade do século XX, essa crise se dá pelo descontentamento com o seu corpo, sua solteirice, ausência de vida sexual e não aceitação social entre os amigos. Otto Maria Carpeaux diz que a resignação estoica é “elemento característico da mentalidade barroca” (2012, p. 131), e Sabino tem traços dessa mentalidade.

Embora reconhecidas as diferenças históricas, tanto o homem seiscentista dos estudos de Maravall como o Sabino rodriguiano padecem do que o próprio Maravall (2009, p. 253) vai chamar de “o mundo como *confuso labirinto*”. O homem do XVII guarda muitas semelhanças com o homem rodriguiano, do XXI. Affonso Romano de Sant’Anna vai tratar dessa questão do labirinto na literatura latino-americana a partir dos anos 1960 em *Barroco – do quadrado à elipse* ao dizer que a figura do labirinto retorna com as atualizações e as manifestações do século XX: burocracia,

ditadura, e o absurdo da própria vida etc. É barroco o homem do século XVII, mas é também barroco o labirinto no qual se encontra Sabino nesse desejo de morte, culto ao sepultamento, parceria com a melancolia, num mundo também às avessas com suas crises.

Sabino, ainda solteiro chega a visitar mais uma vez a casa de mulheres, na qual “a cafetina era a mesma e lia, num canto, um romance de carruagens e adúlteras (não gostava de história moderna). Aquela gorda tinha uma graça defunta de retrato antigo.” (RODRIGUES, 2006, p. 7). Percebe-se uma substituição em *nostálgica* por *defunta de retrato antigo* com potencial de intertextualidade (seria com *Madame Bovary*?). E, segundo Sarduy (1979, p. 71), a citação de personagens, frases e contextos é um artifício barroco muito utilizado.

Seria *Madame Bovary* o romance lido pela cafetina? Não está explícito isso, a não ser que a conclusão seja tirada pelo adultério de *Emma* na carruagem com o jovem *León*. Porém, embora não se saiba com exatidão o título desse romance lido, a definição possibilitada através do *de carruagens e adúlteras* e logo em seguida o parêntesis para o desgosto da cafetina com *história moderna*, que pode ser lido como desgosto por *literatura moderna*, fornece uma literatura que fala de literatura e de sua escritura, do seu fazer(-se), um romance que cita um outro romance com o objetivo de tratar do literário: metaliteratura.

Pouco antes de trazer essa possível referência à *Madame Bovary*, há uma citação a um romance que também trata de aparências sociais e das consequências futuras trazidas por elas, e que assim como o romance de Nelson, reflete sobre o casamento como instituição basilar da sociedade: “Sabino veio a saber depois que Madame lia muito. De vez em quando, largava o romance para dar na cara das meninas. Sabia de cor *O grande industrial*” (RODRIGUES, 2006, p. 6). O romance citado é de 1979 e escrito pelo francês Georges Ohnet. Pouco antes do fim do primeiro capítulo, Nelson cita outro romance: “O Nordeste é a China, Velha China, de Pearl Buck” (RODRIGUES, 2006, p. 10), mas dessa vez para traçar uma intertextualidade com esse romance que trata da China profunda, camponesa, que a escritora norte-americana abordou na sua trilogia *The House of Earth* (*A casa da Terra*) de 1931. Intertexto literário, histórico e geográfico.

Para potencializar a capacidade intelectual do Monsenhor vasco Bernardo, Nelson se utiliza uma vez mais do recurso da intertextualidade/citação:

Monsenhor era uma das maiores cabeças da Igreja. Homem de uma cultura tremenda, chamava de analfabeto o Zé Lins, o Jorge Amado, a Rachel de Queiroz e, quanto à poesia, arrasava. Falava muito na “besta do Drummond”. Gostava em termos do Bandeira, isto é, da parte acadêmica do poeta. (RODRIGUES, 2006, p. 15)

Para acentuar e dar crédito ao intelectualismo do monsenhor vasco, Nelson cita os autores brasileiros e dá a eles uma categoria de inferioridade intelectual, todos eles seus contemporâneos. Todos grandes autores, consagrados, mas que frente ao conhecimento do Monsenhor são analfabetos. Essa intertextualidade vai além da citação de obras desses respectivos autores, pois agora eles são transformados em personagens, mesmo não tendo participação ativa no enredo. E ao chamar Drummond de “besta”, Nelson está se utilizando, autocitando seu discurso nos diversos ataques ao poeta mineiro e à sua poesia. E não são poucos os trechos nos quais o “poeta nacional” aparece criticado.

O signo *barroco* aparece uma só vez nesse romance de Nelson: “sempre admirara as tiradas do padre, cuja eloquência tinha mais dourados do que um altar barroco” (RODRIGUES, 2006, p. 16), e para aumentar ainda mais o poderio intelectual e retórico do Monsenhor. Nelson se aproveita de um traço arquitetônico do barroco para dar um brilho maior do que o ouro de uma igreja barroca ao padre espanhol. Uma eloquência digna do padre Antônio Vieira.

Sabino tem sérios problemas, sérias desconfiças com o ginecologista de sua família, o Dr. Camarinha, e em uma das muitas conversas tensas que os dois tiveram, em Sabino “começa a dor do lado esquerdo, com irradiação pelo braço”, uma substituição para *infarto*, tanto é que logo depois ele pensa que “qualquer dia, as minhas coronárias explodem” (RODRIGUES, 2006, p. 35). A substituição geralmente promove uma dilatação no significante.

A dobragem também está presente em *O casamento*. Na descrição do corpo de Teófilo, de casamento marcado com Glorinha, a filha preferida de Sabino, esse mecanismo se demonstra: “o carro parou mais adiante. Correu. Teófilo fazia pesca submarina. Tinha uma cara de galã do neo-realismo italiano. E o corpo era plástico, elástico, tenso como o de Dominguin, o toureiro” (RODRIGUES, 2006, p. 42). Quando Nelson traz *cara de galã do neo-realismo italiano* e *corpo como o de Dominguin* está utilizando é para criar imagens, despertar sentidos, e isso se dá por meio da aproximação com o significado que substitui semanticamente o significante linear.

Para tratar do rosto, há uma substituição de *rosto belo* (significante linear e imediato) por *cara de galã* (significado metaforizado). Já para tratar da musculatura, da corporeidade, Nelson faz através da dobragem, usando o poder metafórico do *como*, uma adjetivação comparativa ao toureiro madrilenho Luís Miguel Dominguín, um verdadeiro *Don Juan*. A substituição e a dobragem permitem, nesse trecho, a aproximação entre referências culturalmente separadas, e isso é um artifício neobarroco. Assim Sarduy descreve uma literatura neobarroca:

Uma nova literatura na qual a linguagem aparecerá como o espaço da *ação de cifrar*, como uma superfície de transformações ilimitadas. O travestimento, as metamorfoses contínuas de personagens, a referência a outras culturas, a mistura de idiomas, a divisão do livro em registros (ou vozes) seriam, exaltando o corpo – dança, gestos, todos os significados somáticos –, as características dessa escritura. (SARDUY, 1979, p. 54)

O corpo de nadador de Teófilo é exaltado com os símiles *de* e *como* – substituição e dobragem – através de referências culturais: cinema italiano e tauromaquia espanhola. Toda a plasticidade e elasticidade do toureiro espanhol presente no corpo do mergulhador e nadador Teófilo.

A personagem Glorinha, filha de Sabino, é constantemente trazida à tona no romance. E, sobre suas partes íntimas: “sexo de um rosa vivo de romã fendida”. Nelson aproveita a coloração e o corte da romã para compará-la ao sexo de Glorinha, uma adjetivação que se dá agora, não pelo *como*, mas sim por outra preposição: *de*. O formato, a textura e a coloração da romã como sendo a própria vagina.

O corpo do Monsenhor é nesse romance uma espécie de marca constante: “Todo ele uma construção sólida e inexpugnável” (2006, p. 49), para falar desse corpo-catedral que tem o gigantesco padre espanhol. Comparar o corpo a uma catedral já é um recurso substitutivo para *corpo alto e forte*: a muralha Monsenhor.

A prosa rodriguiana é muito marcada por esses artifícios neobarrocos, e ao final de uma conversa com Sabino, o Monsenhor “ergue a fronte, como se desafiasse invisíveis opositores” (RODRIGUES, 2006, p. 53). Outra vez a dobragem com caráter intertextual, pois é a mesma postura que o Quixote teve frente aos moinhos de vento, e outra vez a aproximação entre pontos longínquos semanticamente através do *como*. Operações neobarrocas que vão se cruzando, se intercalando, convivendo neste mesmo tecido – texto – para constituir uma página povoada pelo diverso (*horror vacui*).

O moralista Sabino e a pacata secretária Noêmia acabam tendo um caso, uma tarde de sexo no quarto de um apartamento alugado por Sabino só para esta finalidade extraconjugal. O moralismo de Sabino é uma máscara social, e a fragilidade de Noêmia outra:

Olha-se no pequenino espelho. Depois, tira a toalha por baixo do vestido. Mostra a calcinha: – comprei especialmente. Então, coçando a cabeça com um grampo, a outra começa: – Noêmia, eu não tenho nada com isso. Cada um sabe de si. Mas sabe que, na minha opinião, você fez mal. Vira-se, atônita. – Que máscara é essa? – Por que máscara? – Mas claro! – Noêmia, você fez mal. Eu não teria essa coragem. Não aprovo, não aprovo infidelidade. Eu tive outra criação, sei lá. (RODRIGUES, 2006, p. 75)

O diálogo citado se dá entre Noêmia e sua colega de escritório Sandra. A frágil e singela Noêmia tem com Sabino seu segundo caso com homem comprometido. Sua aparente fragilidade é na verdade uma máscara social, apontada até mesmo pela sua amiga de trabalho. Os papéis sociais em Nelson, e essa teatralidade que assumem, dispõem seu romance como não sendo muito distante da dramaturgia, do teatro. Noêmia aparenta ser algo, mas não possui uma identidade fixa, uma condição estagnada. As personagens rodriguianas se movimentam no romance como num teatro. São duas facetas inseparáveis em Nelson Rodrigues. *A coitadinha* de Noêmia e o *impecável* Sabino são capazes das maiores monstruosidades. Noêmia é uma mascarada que não quer deixar de ser, e diante da possibilidade do desmascaramento, se revolta: “[...] se eu souber que você contou para alguém o que eu te disse [...] eu te quebro a cara [...] ouviu, sua filha da puta?” (RODRIGUES, 2006, p. 76), disse para Sandra. O mundo rodriguiano é acima de tudo um mundo onde todos pecam.

Em Nelson, a morte tem uma dimensão reflexiva. E Benjamin (1984) mostra que as caveiras, as ruínas, a degradação da matéria, a morte, o luto e o enterro têm uma presença marcante e didática. Sendo a morte o resultado inevitável da fugacidade da vida, é quem vai oferecer o melhor parâmetro para um aproveitamento, e o cemitério, local de sua materialização, é onde ocorre essa reflexão:

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 prêmios carnavalescos. (RODRIGUES, 2006, p. 88)

Há uma ornamentação da morte. O Dr. Camarinha vai ao cemitério como quem vai à uma igreja barroca. É barroco o cemitério de Nelson: as alegorias, as inscrições, as virgens, e os préstitos carnavalescos mostram essa dimensão barroca. A procissão, tão comum no interior mineiro e nas demais regiões do Brasil, é uma manifestação barroca, que enxerga no sofrimento uma purgação dos pecados.

É nesse mesmo cemitério onde o Dr. Camarinha sempre visitava o filho sepultado; é nesse mesmo palco barroco, que Glorinha, de casamento marcado para as próximas horas, confessa ao seu ginecologista que foi deflorada pelo seu filho Antônio Carlos. A reação de Camarinha é de total espanto, no entanto, o espanto mesmo é na revelação nesse trecho de como a vida tem uma fugacidade terrível: “Só vi seu filho duas vezes. A primeira na tal festa. No dia seguinte, nós nos encontramos e fomos ao apartamento” (RODRIGUES, 2006, p. 89). A sequência é: os dois jovens se conheceram, fizeram parte de uma orgia no outro dia, e um dia depois o jovem Antônio Carlos estava esmagado devido a um acidente com o seu carro. Tudo isso em 72 horas. Vida que sempre escapa, imprevisível, a morte à espreita.

A participação de Glorinha numa orgia revela uma vez mais a condição teatral dos papéis sociais em Nelson: “Você é uma mascarada!”, disse sua irmã Dulce. A filha predileta, com ares de princesa recatada e do lar, é apenas uma máscara posta para exercer determinado papel naquele Rio de Janeiro da metade do século XX. A orgia se deu na casa do ajudante do Dr. Camarinha, o jovem Zé Honório. Participaram: Glorinha, Maria Inês, Antônio Carlos e o mulato que devorou Zé Honório. A rua é o grande palco de *O Casamento*, bem como a casa e o ambiente de trabalho.

Os jovens tripudiaram sobre o corpo quase morto do pai de Zé Honório, o que provocou um certo asco em Glorinha. O velho, em estado vegetativo, estava num quarto:

Entram no quarto. É uma penumbra lunar de fundo submarino. Glorinha, crispada, apanha a mão de Maria Inês. No meio da parede, uma vitrina de santa, voltada para a cama. E tinha uma pequenina lâmpada triste como a luz do círio. Na cama antiga, estava o doente. Era um esqueleto com um leve, muito leve, revestimento de pele. E o resto da vida estava no canto de cada olho. (RODRIGUES, 2006, p. 125)

Nelson mais uma vez trabalha através dos artifícios da substituição e da proliferação. O uso de *penumbra lunar de fundo submarino* é para trazer essa meia-luz azul-cinza do quarto onde está o pai de Zé Honório, como se estivessem no fundo do mar, com luz quase escassa. O artifício da proliferação se dá com toda a circunscrição

de detalhes para descrever um *quarto escuro*, criando em torno dele uma atmosfera sinistra. Nesse trecho há também uma colagem, a repetição de *revestimento de pele* para descrever a magreza de Sabino (RODRIGUES, 2006, p. 6) e agora o estado cadavérico do velho, que “tem cílios de piaçava como os defuntos” (RODRIGUES, 2006, p. 125). Novamente uma substituição para falar de *cílios grossos*.

O mulato que esteve com Zé Honório se chama Romário: “É um mulato forte, lustroso, de ventas obscenas. Entra de boca aberta, olho incandescente. Tem a coxa plástica, elástica, vital, como a anca de um cavalo” (RODRIGUES, 2006, p. 127). Esta descrição do corpo de Romário é particularmente interessante, pois nela se encontram as três manifestações neobarrocas trabalhadas até aqui: substituição, proliferação e dobragem. A gradação fisiculturista em *forte, lustroso, de ventas obscenas, boca aberta, olho incandescente, coxa plástica*, que vai de um ponto a outro, circunscrevendo esse *corpo* negro através de uma leitura radial. O corpo negro encontra na literatura rodriguiana um tom exuberante na grande maioria de suas aparições.

Alguns pontos dessa proliferação são dados através de uma substituição, sendo uma operação dentro de outra operação, a substituição dentro da proliferação: *lustroso* e *ventas obscenas* em substituição à melanina e nariz largo; e coxa plástica *como* a anca de um cavalo, é uma manifestação da dobragem entre corpo negro musculoso e cavalo igualmente musculoso, coxa-anca, musculatura lateral e exuberante, grossa e forte, humana-equina.

Ao deixar a casa de Zé Honório, Glorinha demonstra um sentimento que se choca com toda a liberdade sexual praticada na orgia que teve com Maria Inês e Antônio Carlos:

Glorinha suspira fundo: – Estou com pena do velho uma pena, uma pena! – Do pai do Zé Honório? – Sim, do pai. Começa a rir: – Mas agora? Agora? Lá, não teve. E tem pena duas horas depois, sossega! – Pois tenho, tenho. Olhando o gasômetro, fora inundada por uma piedade fora de hora, uma compaixão feroz e retardatária. (RODRIGUES, 2006, p. 140)

Glorinha está agora numa duplicidade culpa-pena, um conflito muito presente na estética barroca. Um claro-escuro na alma. Escuro da orgia, claro da pena: amargura, meia-luz, penumbra. A sua atuação sexual na casa de Zé Honório e agora ao sair de lá só reforça o caráter teatral mascarado de Glorinha, que a amiga Maria Inês fez questão de ressaltar: “ – Deixe de ser mascarada! Por que é que não teve pena do velho, lá, hein? Mascarada, sim, ouviu?” (RODRIGUES, 2006, p. 140). O carro de Antônio Carlos é agora esse palco onde as máscaras estão sendo expostas,

não retiradas, pois a própria Maria Inês, com sua suposta veracidade, também tem seu mascaramento no fato de que se nega a ir para a Zona com o amigo e a amiga por ter a tia em casa à sua espera: a velha máscara da classe média que pinta e borda longe de casa, sempre às escondidas, mas que vê no retorno para casa uma espécie de santificação, que é um outro tipo de mascaramento. Maria Inês também com seu conflito barroco.

Outra breve passagem que vale a pena citar, é quando o assistente do Monsenhor Bernardo é apresentado como uma figura que “lembrava uma daquelas caricaturas anticlericais do Eça” (RODRIGUES, 2006, p. 170), pois há a utilização da própria literatura, das figuras de um outro escritor, para construir uma outra personagem. É a citação ao mundo de Eça de Queirós – suas personagens anticlericais em *O crime do padre Amaro* e *Primo Basílio* – para ajudar na compreensão de um outro. Literatura que cita outra para seu próprio reforço e referência. Intertextualidade e citação: artifícios neobarrocos, segundo o próprio Sarduy (1979, p. 71).

Um dia antes de seu casamento com Teófilo, Glorinha convida (quase íntima) o pai a ir a uma praia deserta com ela. Cabe deixar claro aqui o profundo intertexto que *O casamento* tem com a psicanálise freudiana, no entanto, como não é o objetivo deste artigo, esse valioso detalhe não será aqui tratado. Na praia, Sabino “veio caminhando. Enterrava os pés na areia, no passo desigual do bêbado. A praia de sua infância, no Rio Grande do Norte, era vermelha de pitangas bravas” (RODRIGUES, 2006, p. 208). Vermelho de *pitangas bravas* é mais um recurso substitutivo para vermelho *escuro, forte, intenso*, e ao mesmo tempo uma referência telúrica – os escritores barrocos são telúricos (IVAN, 2019) – ao que *da terra*, muito provável ao barro vermelho-alaranjado das falésias potiguaras.

Não à toa que Sarduy, em seus estudos, faz referência à culinária e ao que é da terra, ao que é da *Isla* sua e de Lezama. O também cubano Alejo Carpentier é outro autor que teorizou bastante sobre o barroco americano e cujos estudos são de grande relevância, apontando que os escritores da América Latina devem buscar escrever, nomear e expressar o continente com uma linguagem que pertence a eles, ao seu mundo, ao que é americano, ao que ele próprio vai classificar de *maravilhoso*³.

Após haver tido sua tarde de prazer com Sabino, Noêmia decide livrar-se do outro amante: Xavier. Ele, de uma bondade cristã aparentemente inabalável, mas que no próprio caso extraconjugal com Noêmia já sofria um certo abalo, cuidava de sua esposa leprosa, através de quem tinha a chance de exercitar piedade.

Indignado e sem saber o motivo de tal desprezo e humilhação por parte da amante, Xavier, homem piedoso, cristão, se demonstra capaz da maior atrocidade:

Sai. Vai até o *hall* do elevador. Por um momento, encosta-se à parede, com medo de cair. Esperou alguns minutos. Depois, caminhou lentamente para o gabinete. Quando empurrou a porta, Noêmia estava de costas, usando a serrinha de unhas. Xavier tira o punhal. Veio por trás e afundou-lhe o punhal nas costas, até o cabo. (RODRIGUES, 2006, p. 234)

Na impossibilidade de penetrar a amante com seu membro viril, Xavier decide agora penetrá-la com o punhal, até o cabo, *todinho*. No mesmo homem pacato, sofredor e cuidador da mulher leprosa e cega, homem comum, torcedor do Fluminense, urbano, trabalhador, há um monstro interior, um ser dentro de outro, que se esconde e se revela, que se manifesta no homicídio. Drama barroco: piedade-maldade e amor-homicídio. A identidade, e não só a de Xavier, não passa de uma máscara convencional, utilizada de acordo com o ambiente e a situação, e isso ajuda a entender a cidade e seus distintos lugares como um *Gran Teatro*, de um palco formado por muitos outros, nos quais se roda a grande peça chamada vida, e sem permitir ensaios.

Xavier, após o crime, se sente completamente só e perdido: “Continuava sentindo (e isso o exasperava) que, depois do crime, tudo mudara. Sentia-se tão só, cada vez mais só” (RODRIGUES, 2006, p. 239), dentro daquele labirinto cuja ocorrência na literatura latino-americana a partir dos anos 1960 Affonso Romano de Sant’Anna já elucidou. É o peso do homicídio, o peso de carregar um morto na consciência: consciência do crime. E é com essa exasperação provocada pelo crime que Xavier vai pra casa trocar os curativos da mulher leprosa. Lá chegando, a mulher o questiona sobre o estranho atraso perguntando se ele a havia traído e numa provação de todo o sentimento que dizia ter, a mulher pergunta ainda se ele quer ir pra cama com ela, mas Xavier, numa frustrada tentativa de evadir-se, diz que precisa perguntar ao médico, mas a mulher não quer saber. A encenação de Sabino tinha ali seus últimos instantes:

Veio com o revólver apontado. Julgou ver no sorriso da mulher pequeninas úlceras. Ainda sussurrou: – Eu te adoro. Atirou no meio do sorriso. A mulher apenas baixou a cabeça. E, depois, tombou, ainda sorrindo. Xavier ficou estudando. Ouvia vozes, gritos, perguntas, lá fora. Agora acreditava no sorriso de Noêmia. Imaginou que multidões da Central, do Maracanã, estavam batendo na sua porta. E, então, introduziu na boca o cano do revólver e puxou o gatilho. (RODRIGUES, 2006, p. 242)

Pouco tempo depois de haver matado a amante, o pacato cidadão, *homem de bem*, mata a esposa cega e leprosa como um gângster mata uma desavença. Ele que sempre sentira um certo orgulho dos piedosos cuidados que por ela tinha, mete-lhe um tiro na cara já ulcerado pela doença. A atuação cristã de marido misericordioso já se mostrara falseada pelo fato de possuir uma amante, o que o obrigava a mentir para a esposa que tanto dizia amar, mas que na verdade estava só tentando se convencer. Esse papel, essa máscara, essa teatralidade dramática do amante-marido misericordioso é como os curativos que ele faz em sua esposa: escondem, abafam uma lepra, uma deformidade. Todo o sentimento que Xavier queria transmitir socialmente não passa de um curativo, um esparadrapo, parte da sua máscara. O que a mulher tinha na derme tinha ele na alma.

Sobre a relação da máscara com o barroco, Ignacio Osorio Romero diz que “la máscara es uno de los instrumentos de crítica social a los que recurre el barroco. La sociedad de esta época utiliza la máscara a manera de espejo invertido; como si a través de ella pretendiera devolver a la estructura social aparente su imagen verdadera” (ROMERO, 1991, p. 31). As personagens de Nelson Rodrigues são mascaradas a maneira barroca. É uma sociedade de aparências.

Outro mascarado nesse *Gran Teatro* é Sabino. Para o casamento de sua filha Glorinha, ele por diversas vezes fez questão de reprovar a escolha de Silene para ser a *demoiselle*, uma parente com ataques epiléticos. Foi da filha Dirce que ele ouviu:

Dirce foi contando (suave, suave): – Papai, você se lembra daquela festa? Festa do meu aniversário, em Lins de Vasconcelos? Enquanto o pessoal dançava, Silene saiu para o quintal. Já não estava se sentindo bem. E, lá, teve o ataque. Ninguém viu, só o senhor. Sim, da varanda, o senhor viu Silene cair. Desceu, sem dizer nada. Carregou a menina para a parte mais escura. Eu apareci na janela e vi. O senhor é que não me viu. Tudo aconteceu debaixo da janela. Deflorador, sim, deflorador. E de uma menina com ataque e durante o ataque. Silene tinha 13 anos e o senhor parecia louco. O espanto puha nos olhos de Sabino um halo negro. Queria falar, mas o som não vinha. (RODRIGUES, 2006, p. 251)

O homem cheio de moralidade, que condenava na mulher Eudóxia até o uso de “mulher goza” (RODRIGUES, 2006, p. 68) foi capaz de deflorar uma menina enquanto ela tinha um ataque e estava ali completamente sem domínio de suas faculdades. Um moralista no palco de casa, mas um deflorador em outros palcos. Um papel aqui e outro papel ali. Porém, é necessário destacar como até mesmo essa revelação por parte da filha Dirce, é com o objetivo interesseiro de arrancar do pai os mesmos milhões que elas achavam ter ele dado ao genro Teófilo. Não foi por um

nobre motivo ou por preocupação com Silene, mas sim a utilização do episódio do defloramento como chantagem para arrancar do pai culpado um cheque bem gordo. O pai, culpado e amedrontado, não querendo perder o papel que interpretava para e na elite carioca, cedeu: “Sabino contraiu os ombros com uma corcunda. Disse, de olhos baixos: – Eu assino o cheque. Assino o cheque” (RODRIGUES, 2006, p. 251). Sabino sentia-se outra vez cadavérico.

Sobre a função da máscara na sociedade do barroco, Ignacio Osorio Romero diz que

la máscara es el vehículo por el cual el barroco transmitía su íntima percepción de que la realidad era una imagen artificial del mundo; incapaz, sin embargo, de enfrentarse, directamente a la mentira, recurría a la burla para romper el embeleco y así entrever, por un instante, el rostro verdadero del mundo. (ROMERO, 1991, p. 31)

As sociedades do XVII e do XX estão dispostas historicamente separadas e com amplas diferenças, mas não deixam de ter traços de grande semelhança. As personagens de Nelson Rodrigues são mascaradas como os homens e as mulheres do barroco. As aparências como ferramentas sociais, embora em Nelson a máscara seja metafórica, espiritual, não havendo uso material como na sociedade seiscentista.

O Monsenhor chega e diz a Sabino “precisamos bater um doce papo” (RODRIGUES, 2006, p. 254). Era mais uma espécie de confissão, mas com a franqueza do papo descontraído, entre amigos. Na conversa, o padre basco diz a Sabino que não irá mais dar o sermão no casamento de Glorinha, alegando que o jovem casal não entenderá a mensagem de que “Todos nós somos leprosos! E não há exceção. Nenhuma, nenhuma. Somos leprosos” (RODRIGUES, 2006, p. 257). Esta sentença do gigantesco padre Bernardo é como um veredicto para Sabino. É a constatação de que a tão desejada salvação só viria com o assumir de uma chaga, de uma presença pecaminosa, uma lepra em si: “E Monsenhor continuava. Só está salvo aquele que reconhece a própria lepra e a proclama” (RODRIGUES, 2006, p. 257), ou seja, só está salvo aquele que carrega sua cruz, suporta a dor e anuncia seu conflito, sua estética barroca: ser pecador enquanto busca a salvação. Martírio conflitivo, como apontou Walter Benjamin (1984).

Soube da morte de Noêmia pela filha Glorinha aos soluços. A mulher Eudóxia, com a máscara de mulher recatada e do lar da elite carioca, preocupada com a imagem da família e a de Glorinha como noiva e filha exemplar, pergunta-lhe: “Será que o crime vai prejudicar a capa da *Manchete*?”. Sabino, sem que ninguém percebesse seu drama interno, seu desespero, diz para a filha que estava aos prantos: “– O

importante é teu casamento! Teu casamento!” (RODRIGUES, 2006, p. 259). Noêmia agora era só uma empregada.

A cerimônia matrimonial foi de um “tédio desesperador” para Sabino, mesmo “que metade do Rio de Janeiro estivesse lá” (RODRIGUES, 2006, p. 261). Casados Teófilo e Glorinha, Sabino sai sem que ninguém o flagrasse, da mesma forma que fizera para deflorar Silene. O destino era a delegacia:

– Vim, aqui, confessar meu crime. Eu, Sabino Uchoa Maranhão, matei, ontem, no meu escritório, por ciúmes, a minha secretária Noêmia. Essa moça era minha amante e esteve comigo, na tarde de ontem, num apartamento da rua Haddock Lobo. Pôs a mão no peito: Eu sou assassino! Era minha amante. Atirei o punhal no mar. Sou o assassino. (RODRIGUES, 2006, p. 262)

O uso das vírgulas, as constantes pausas para explicar bem, não deixar dúvidas com respiração ofegante, mostra como foi um discurso teatral, uma confissão para que todos vissem, ficassem sabendo, um *show*, uma proliferação: “Começou, na delegacia, um alarido espantoso. Os repórteres batiam uns nos outros. Dois fotógrafos subiam numa mesa. Os *flashes* explodiam. O comissário Rangel berrava” (RODRIGUES, 2006, p. 262). Sabino, após confessar, sentou-se e, naquele instante, era feliz. Não foi ele o assassino direto de Noêmia, mas o caso que com ela teve, e o endeusamento que ela por ele tinha, fizeram com que Xavier fosse humilhado e a matasse.

Sabino assumiu uma chaga indireta, mas na delegacia não cita o defloramento. Na sua cabeça de homem bilionário, chefe de família e com uma filha prestes a casar, o cheque que assinou foi para ele o *pagamento* pelo pecado, mas que na verdade era uma maneira de abafar um caso cujos detalhes as filhas sabiam todos. O cheque foi uma indulgência, um pecado encoberto por um papel com sua assinatura e data do dia. No homem que havia acabado de se arrepender, em uma instância do estado, não da Igreja, ainda há um pecado que agoniza no mais íntimo. Entrega-se para se redimir, para ser salvo, para purgar a culpa.

Conclusões

No romance *O casamento*, Nelson Rodrigues, para a tessitura em filigranas que promove, se utiliza dos artifícios teorizados e desenvolvidos por Severo Sarduy em seus estudos. Abundam a substituição, a proliferação, a dobragem e a condensação,

a intertextualidade e a citação. Todos os artifícios teorizados por Severo Sarduy estão reunidos em *O Casamento*, bem como as temáticas marcantes do barroco.

Falando sobre o teatro barroco do século XVII em seu artigo *Estado e Teatro do Barroco*⁴, Otto Maria Carpeaux observa que “o Barroco é um fenômeno católico e ao mesmo tempo universal” (CARPEAUX, 1942, p. 13), e essa força representativa e universal da qual Carpeaux fala é vista também como o centro da cultura barroca. Carpeaux ainda considera que “O Barroco é o estilo [...] da *representação* por excelência” (CARPEAUX, 1942, p. 13, grifo nosso), e é com esse potencial representativo, no qual tudo é maravilhoso, colossal, prodigioso, pecaminosamente assombroso, que Nelson Rodrigues dispõe suas personagens, dando ao menor detalhe a mais dramática carga representativa: “O Barroco é um mundo de grandes preocupações e de angústias religiosas” (CARPEAUX, 1942, p. 19).

Em *O casamento* “todas as personagens são partículas do bem ou do mal, do alto ou do baixo, que pululam em torno de nós. Mas são “partículas”. Em geral, não há diabos propriamente ditos” (CARPEAUX, 2006, p. 16), mas não há santos por completo, o que ajuda a entender os personagens rodriguianos como lançados num conflito barroco, pois o próprio Sabino “tem quase os traços de um santo, desesperado de sua salvação. É profundamente melancólico” (CARPEAUX, p. 17). O mundo rodriguiano é claro-escuro, é o *Gran Teatro* num romance.

Os trabalhos de Nelson Rodrigues como romancista não devem ser ignorados, pois oferecem elementos que possibilitam aproximações, semelhanças de linguagens e temáticas com a literatura do boom latino-americano, por exemplo. Se há uma certa resistência ainda em se estudá-lo como romancista, é com *O casamento* que ela pode ser extinguida, o que possibilitaria a abertura de caminhos para a formulação de diversos estudos rodriguianos, sendo um deles enxergar esse romance como dentro de um espaço neobarroco, o que certamente agradaria Severo Sarduy.

The Gran Theater of life: masks, dramas and (neo)baroque artifices in O Casamento of Nelson Rodrigues or Anão de Velázquez

Abstract

The studies that try to analyze the work of Nelson Rodrigues have as main corpus some of his numerous theatrical plays, making use of the results pointed out by the great critic Sábató Magaldi. When not, these studies focus on analyzing the journalistic chronicles produced in the most diverse newsroom that Nelson went through. The performance of Nelson Rodrigues as a novelist is a still little explored and deserves extra attention. This article intends to analyze the novel O casamento in the light of the neo-baroque studies of Severo Sarduy, who mainly use Latin American literature produced since the 1960's, such as Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Guimarães Rosa e José Lezama Lima to talk about a neo-baroque, hyperbolic, metaphorical, metonymic, carnivalized space.

Keywords: Nelson Rodrigues; baroque; neo-baroque.

Notas

- ¹ Nelson criou essa imagem “engraçada” para se descrever quando ainda era criança: “pequenino e cabeçudo como um anão de Velázquez”. Ver CASTRO, Ruy, *O Anjo pornográfico – A vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ² Esta citação foi retirada não do artigo em original do espanhol *El Barroco y el Neobarroco* de 1972, mas sim do livro *Escrito sobre um corpo*, de 1979, que contou com a organização de Haroldo de Campos, e no qual Severo Sarduy traz novos apontamentos sobre a teoria que havia proposto sete anos antes.
- ³ Ver a conferência realizada por Carpentier no Liceu de Caracas na data de 22 de maio de 1975 e também os estudos de Irlemar Chiami em *O Realismo Maravilhoso* (1980).
- ⁴ Ensaio aparentemente inédito encontrado no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, redigido em francês e provavelmente do ano de 1942.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do Romance I – A estilística*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora 34, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CARPEAUX, Otto Maria. *O Barroco e o Classicismo por Carpeaux*. Rio de Janeiro: Leya, 2012.
- CARPEAUX, Otto Maria. Teatro e estado do barroco. *Estudos Avançados*, v. 4, n. 10, p. 7-96, 1990.
- CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico – a vida de Nelson Rodrigues*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- CHIAMPÍ, Irlemar. *Barroco y Modernidad*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- CHIAMPÍ, Irlemar. *O Real Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- IVAN, Francisco. *Do Barroco*. Um ensaio, dois poetas: Caviedes e Gregório de Matos. Natal-RN: EDUFRN, 2019.
- MARAVALL, José Antonio. *A cultura do Barroco*. 1. ed., 2. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- MARQUES, José Carlos. *O futebol em Nelson Rodrigues*. São Paulo: EDUC - Editora da PUCSP, 2000.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem Anos de Solidão*. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 1995.
- PINHEIRO, Carlos Eduardo Silva. O culto ao contraste e à religiosidade cristã em *Anjo Negro* (1946) de Nelson Rodrigues. II Congresso Nacional de Africanidades e Brasilidades, UFES, 2014.
- RODRIGUES, Nelson. *O casamento*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- ROMERO, Ignacio Osorio. *El sueño criollo – José Antonio de Villerías y Roelas (1695-1728)*. México, D.F.: UNAM, 1991.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.