

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Priscila Luz Gontijo Soares

**Vozes dissonantes em *Vestido de noiva* e *Valsa nº6* de Nelson
Rodrigues e a proposta de criação de um romance dramático**

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

São Paulo
2018

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Priscila Luz Gontijo Soares

Vozes dissonantes em *Vestido de noiva* e *Valsa nº6* de Nelson Rodrigues e a proposta de criação de um romance dramático

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof^a Dr^a Annita Costa Malufe.

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

São Paulo
2018

BANCA EXAMINADORA

Dedico este trabalho ao diretor teatral Antônio Abujamra (*in memoriam*), com todo meu amor e gratidão, por ter sido o responsável pelo meu mergulho na obra dramática de Nelson Rodrigues durante os anos de formação no grupo *Os Privilegiados*.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES pela bolsa de estudos concedida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu pai pelo apoio durante meu período de estudos.

Agradeço à minha orientadora, Prof. Dra. Annita Costa Malufe, pelos ensinamentos necessários para a realização desta pesquisa e, principalmente, pela sensibilidade poética partilhada para a criação literária.

À Lucia Maciel pelo suporte emocional e intelectual, encorajando-me nas horas de desânimo.

À Antunes Filho e Antônio Abujamra que tanto me ensinaram sobre o fazer teatral e me introduziram aos estudos da obra dramática de Nelson Rodrigues.

À Cyril Desclés, diretor artístico da Companhia francesa l'Embarcadère, com doutorado sobre a linguagem dramática de Bernard Marie Koltès sob a direção de Denis Guénoun pela Universidade Sorbonne, pelo diálogo além mar, realizado entre mensagens, e-mails e Skype sobre a polifonia no drama moderno e contemporâneo.

À Tracy Segal, amiga-irmã, aluna da graduação do Curso Estética e Teoria do Teatro da Uni-Rio que me auxiliou durante a pesquisa, contribuindo com novas leituras e ampliando as perspectivas do drama moderno.

Ao Vadim Nikitin, tradutor de russo e de algumas obras de Dostoiévski pela troca dostoiievskiana permanente.

Ao amigo Caco Coelho, pesquisador e organizador da obra inédita de Nelson Rodrigues publicada pela editora Companhia das Letras, pelas valiosas dicas de leitura e por ter sido responsável pelo espetáculo teatral *O que é bom em segredo é melhor em público*, dirigido por Antônio Abujamra, composto de obras inéditas do autor.

Agradeço aos professores do Programa de Literatura e Crítica Literária por ajudarem a ampliar meu horizonte de leituras.

Agradeço aos professores da banca, Prof. Dr. Mauricio Salles Vasconcelos e Prof. Dr. Peter Pál Pelbart, que contribuíram com suas considerações no momento da qualificação para a melhoria desta pesquisa.

Agradeço aos meus colegas de curso pela convivência instigante e compartilhamento de informações, especialmente ao Eduardo Reis Silva, Janaina Santos Silva Soggia e Vanessa Correia de Araújo Silva pelo companheirismo, partilha e trocas literárias fecundas.

Agradeço ao aluno da pós-graduação, Fernando Da Silva Cabral, pelo auxílio generoso em todos os momentos do curso.

Agradeço aos funcionários da PUC-SP, em especial à Ana Albertina, pelas valiosas dicas, por ter sido tão acolhedora desde o primeiro dia, pela gentileza e disponibilidade para esclarecer as dúvidas durante o curso.

O conhecimento – não a dor – recorda uma centena de ruas
selvagens e ermas.

William Faulkner

SOARES, Priscila Luz Gontijo. **Vozes dissonantes em *Vestido de noiva* e *Valsa nº6* de Nelson Rodrigues e a proposta de criação de um romance dramático.** Dissertação de mestrado. Programa de estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2018, 226 p.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo investigar a presença de múltiplas vozes nas peças teatrais *Vestido de noiva* e *Valsa nº6* em diálogo com a escrita do romance *O homem proibido* (2007), todos de Nelson Rodrigues. Para problematizar os efeitos de sentido da polifonia nos textos dramáticos de Nelson Rodrigues, parte-se primeiramente da contextualização da carreira literária do autor, suas influências literárias e sua experiência em jornal, onde trabalhou em diversas áreas demonstrando uma habilidade polifônica sem paralelo a nenhum outro autor brasileiro e fator determinante para a construção de seus temas e obsessões estéticas. Após esse percurso, empreenderemos um deslocamento de perspectiva entre o conceito de romance polifônico desenvolvido por Mikhail Bakhtin e a reflexão sobre a forma dramática na atualidade inscritas em alguns verbetes mapeados pelo Grupo de Pesquisas sobre o Drama da Universidade de Paris III, coordenado por Jean-Pierre Sarrazac, dramaturgo, professor e ensaísta da teoria do teatro. Em *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, o grupo francês sugere a ampliação do conceito de polifonia em consonância à outros procedimentos da escrita dramática: a rapsódia, a romancização, o monodrama (polifônico), o monólogo, a crise da ação e do personagem, o devir, a voz e o teatro dos possíveis. A pesquisa vai na linha da criação literária, que, embora não exista formalmente, já tem projetos realizados e em andamento no Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Este estudo se guia a partir do ponto de vista da criação literária, tendo como pressuposto acolher essas múltiplas vozes para analisar a construção de uma prosa poética delirante. Que procedimentos Nelson Rodrigues utiliza para criar essa explosão de vozes em seus textos dramáticos *Vestido de noiva* e *Valsa nº6*, tornando-se assim, um dos maiores expoentes de uma poética delirante? Quais os efeitos da pluralidade de vozes empregadas em tais elaborações? O objetivo deste estudo é elencar procedimentos de escrita onde as múltiplas vozes se libertam. A escrita tanto do campo teórico quanto da criação ficcional implica na criação de um outro tempo. A voz está em função da construção do tempo poético, das ações simultâneas, do cruzamento de temporalidades e da vertigem do espaçamento. Para fazer uma análise de como Nelson Rodrigues criou uma língua estrangeira e “arrastou a língua para fora de seus sulcos costumeiros, levando-a a delirar.” nas palavras de Deleuze.

Palavras chaves: Dialogismo. Polifonia. Nelson Rodrigues. Escrita dramática. Bakhtin.

SOARES, Priscila Luz Gontijo. **Dissonant voices in Nelson Rodrigues's *Vestido de Noiva* and *Valsa # 6*, and the proposal to create a dramatic novel**. Masters dissertation. Program of postgraduate studies in Literature and Literary Criticism. Pontifical Catholic University of São Paulo, SP, Brazil, 2018, 226 p.

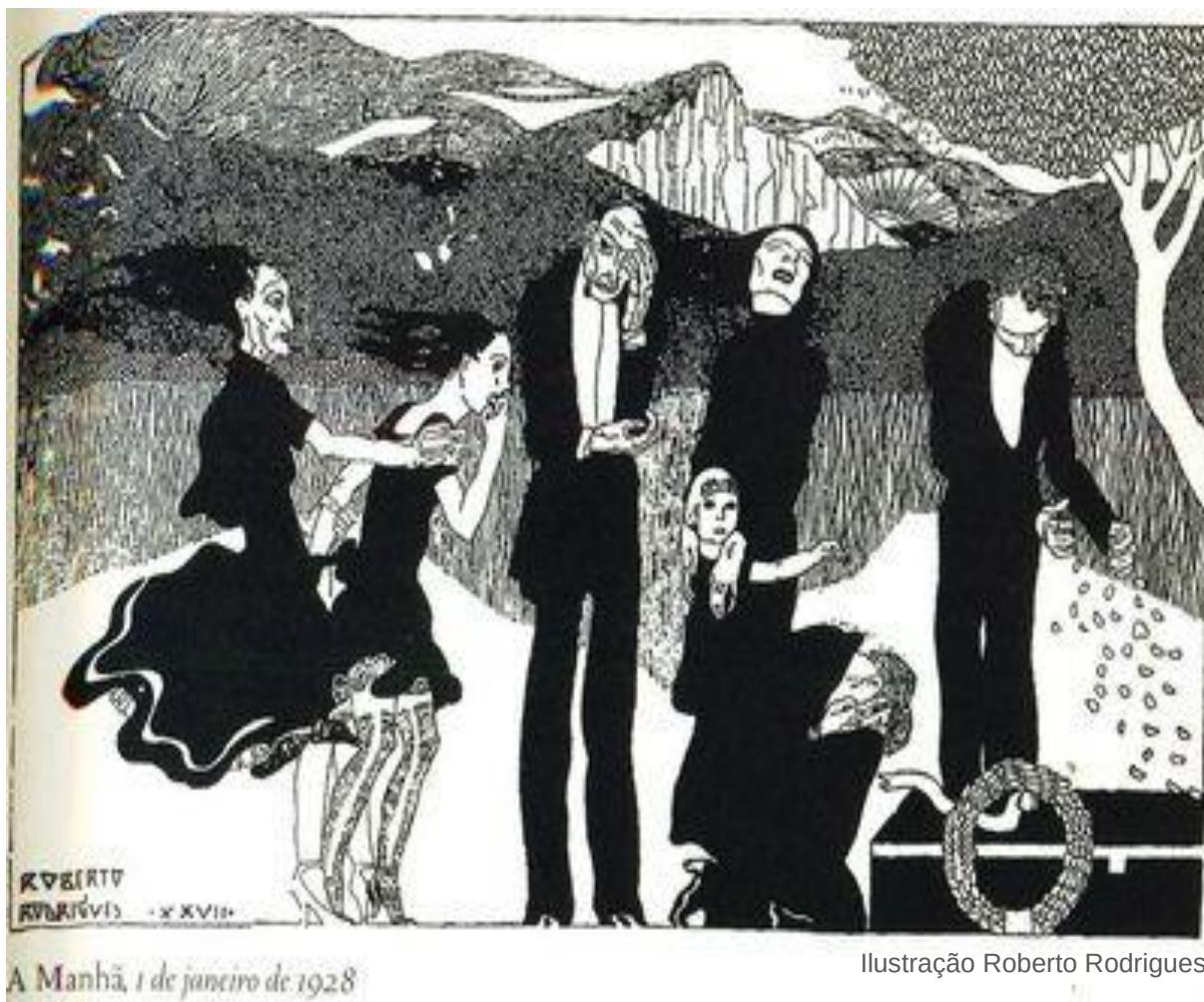
ABSTRACT

The present work aims to investigate the presence of multiple voices in the theatrical works of Nelson Rodrigues, *Vestido de noiva* and *Valsa nº6*, in dialogue with the writing of the novel *O Homem Proibido* (2007). The starting point of problematizing the sense of polyphony in the above mentioned Nelson Rodrigues' texts is the contextualization of the literary career of the author, his literary influences and his experience in newspaper, where he worked in several areas demonstrating a polyphonic ability unparalleled to no other a Brazilian author and a determining factor for the construction of his aesthetic themes and obsessions. After this, we will undertake a shift of perspective between the concept of polyphonic novel developed by Mikhail Bakhtin and the reflection on the current dramatic form, inscribed in some entries, mapped by the Research Group on Drama of the University of Paris III, coordinated by Jean-Pierre Sarrazac, playwright, teacher and essayist on theater theory. In the lexicon of modern and contemporary drama, the French group suggests the extension of the concept of polyphony in line with other dramatic writing procedures: rhapsody, romanticization, monodrama (polyphonic), monologue, action and character crisis, the becoming, the voice and the theater of the possible. This research is in line with literary creation, which, although it does not exist formally, there are projects being carried out in the Program of Literature and Literary Criticism of PUC-SP. This study is guided from the point of view of literary creation, having as presupposition to welcome these multiple voices to analyze the construction of a delusional poetic prose. What procedures does Nelson Rodrigues use to create this explosion of voices in his dramatic texts, *Vestido de Noiva* and *Valsa nº6*, therefore becoming one of the greatest exponents of delirious poetics? What are the effects of the plurality of voices employed in such elaborations? The purpose of this study is to list written procedures where multiple voices are released. The writing of both the theoretical field and the fictional creation implies the creation of another time. The voice is due to the construction of poetic time, simultaneous actions, the crossing of temporalities and the vertigo of spacing. To make an analysis of how Nelson Rodrigues created such a foreign language and "dragged his tongue out of his customary furrows, causing it to be delirious," in Deleuze's words.

Key words: Dialogism. Polyphony. Nelson Rodrigues. Dramatic writing. Bakhtin

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
PARTE I	
CAPÍTULO 1 – PRIMEIRO PLANO: NO TEMPO DA MEMÓRIA	25
1.1 Composição da tragédia carioca e o diálogo com o jornal	25
1.2 Folhetinista das polêmicas jornalísticas e o diálogo com as ilustrações de Roberto Rodrigues	27
1.3 Plano estético e elementos chaves para a elaboração artística em <i>Vestido de noiva</i>	34
1.3.1 Umbral e fronteira	38
1.3.2 Ironia, humorismo e grotesco: caráter híbrido	43
1.3.3 Fundo falso	49
1.3.4 Urgência e suspense	52
1.3.5 Clichê paradoxal	55
CAPÍTULO 2 – SEGUNDO PLANO: NO TEMPO DA PASSAGEM	58
2.1 O tempo do desgoverno e o diálogo com a música e o cinema	58
2.2 O diálogo de Nelson Rodrigues com o movimento expressionista e o monodrama de Jean-Pierre Sarrazac	62
2.3 O estado de desordem e o teatro dos possíveis: desvios	68
2.4 O diálogo entre o texto dramático <i>Valsa nº 6</i> e o romance <i>O homem proibido</i>	90
2.5 A polifonia em <i>Vestido de noiva</i> e em <i>Valsa nº6</i> : o romance dramático e a rede dos possíveis	96
2.6 Multiplicidades e criação literária	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS E ADVERTÊNCIAS	127
PARTE II	
Terceiro plano: criação literária - essa <i>presença selvagem</i>	135
REFERÊNCIAS	222



A Manhã, 1 de janeiro de 1928

Ilustração Roberto Rodrigues.

Certa vez, um erudito resolveu fazer ironia comigo. Perguntou-me: “o que é que você leu?” Respondi: Dostoiévski. Ele queria me atirar na cara os seus quarenta mil volumes. Insistiu: “Que mais?” E eu: “Dostoiévski”. Teimou: “Só?”. Repeti: “Dostoiévski”. O sujeito, aturdido pelos seus quarenta mil volumes, não entendeu nada. Mas eis o que eu queria dizer: pode-se viver para um único livro de Dostoiévski. (RODRIGUES, 1993b, p. 177)

INTRODUÇÃO

Este estudo surgiu da pesquisa iniciada ainda na graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo entre 2011-2015. Influenciada pela releitura da obra *Crime e Castigo* de Dostoiévski, assim como pelo estudo dos conceitos bakhtinianos de dialogismo e polifonia que realizei na disciplina *Estudos sobre discurso, enunciação, gênero e texto*, este trabalho é também desdobramento de um problema que eu havia enfrentado na minha monografia da graduação, *Dialogismo em uma novela de Dostoiévski*. Ali, embora a questão do dialogismo e da polifonia estivesse restrita à novela *A dócil* (DOSTOIÉVSKI, 2003), enfrentei inicialmente o dilema de ter uma obra brasileira mais contemporânea para me aprofundar no conceito de polifonia em diálogo com o romance russo.

O caminho trilhado para o mestrado se constituiu de diversos percursos, em um vaivém contínuo entre leituras de romances contemporâneos até finalmente encontrar eco nos procedimentos de escrita em dois textos dramáticos de Nelson Rodrigues: *Vestido de noiva* (1981) e *Valsa nº6* (1981) por conta da hipótese da presença das múltiplas vozes. *Todos os cachorros são azuis* (2010) de Rodrigo de Souza Leão e *Instabilidade perpétua* de Juliano Pessanha (2015) foram cruciais para a descoberta de alguns procedimentos, mas o estudo elegeu aprofundar-se na obra rodriguiana por conta de um conhecimento anterior com a obra e pela ousadia estética, o diálogo do autor com as obras de Dostoiévski – o criador do romance polifônico, segundo Bakhtin – além do diálogo com o teatro.

Esta pesquisa se iniciou com o estudo do romance *Asfalto Selvagem* de Nelson Rodrigues e se estendeu para seus textos dramáticos, mais radicais no que tange a investigação do que estamos chamando de uma poética delirante. A ideia é investigar a presença de múltiplas vozes nas peças teatrais *Vestido de noiva* e *Valsa nº6* em diálogo com a escrita do romance *O homem proibido* (2007), todos de Nelson Rodrigues, suas influências literárias e sua experiência em jornal, onde trabalhou em diversas áreas demonstrando uma habilidade polifônica sem paralelo a nenhum outro autor brasileiro e fator determinante para a construção de seus temas e obsessões estéticas.

Seguir esses diálogos entre os textos de Nelson Rodrigues propicia a análise de alguns pontos de procedimentos da escrita que me interessam do ponto de vista

de quem cria. A pesquisa vai na linha da criação literária, que, embora não exista formalmente, já tem projetos realizados e em andamento no Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Então, o meu ponto de vista, esse de quem escreve, é aquele de quem está buscando estudar e amadurecer procedimentos de escrita.

Nos textos escolhidos, a análise emerge dos procedimentos que envolvem os conceitos de dialogismo e polifonia elaborados por Mikhail Bakhtin para o romance dostoievskiano em contraponto à outros procedimentos da escrita dramática conceituados pelo dramaturgo, professor e ensaísta da teoria do teatro de grande destaque na atualidade Jean-Pierre Sarrazac, junto ao Grupo de Pesquisa sobre o Drama da Universidade de Paris III, coordenado por Sarrazac, no livro *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, a saber: a rapsódia, a romancização, o monodrama (polifônico), o monólogo, a crise da ação e do personagem, o devir, a voz para desvelar assim, o teatro dos possíveis. Ao longo do percurso, senti necessidade de ampliar e estender a outras escritas que não se encaixam no gênero do romance, como é o caso dos textos dramáticos acima mencionados. Para tanto, foi de integral auxílio as elaborações de Jean-Pierre Sarrazac (2005) sobre a polifonia no drama moderno e contemporâneo.

Como descreve Felipe de Moraes na apresentação do *Léxico*, a noção de *devir* aparece como pilar desse debate sobre o drama, pois:

[...] só ela pode permitir que uma expressão das multiplicidades por elas mesmas nos revele uma forma dramática expandida nos seus domínios sem que seja necessário para tanto abandonar um compromisso com o realismo e a história (e sem, com isso, que seja preciso abandonar o próprio campo do dramático. Isso porque o *devir* é essencialmente “involutivo”, o que não quer dizer regressivo, mas sim um movimento interessado em comunicações transversais [...]) Identifica-se desse modo, em substituição àquele drama das grandes ações, uma *dramaturgia dos limiares*, como propõe Sarrazac em *L’Avenir du drama*, interessada nos dinamismos irreduzíveis da história e não em suas progressões e analogias. (SARRAZAC apud MORAES, 2012, p. 18).

Por essa razão, o grupo do *Léxico* propõe uma “dramaturgia de ideias”, perceptível na fluidez dos seus verbetes. Felipe de Moraes continua:

O drama sobrevive na contemporaneidade, mas abstendo-se de todo e qualquer esquematismo formal. Ele se volta agora para a suprapessoalidade do Íntimo e passa a existir essencialmente como um “drama da vida” (a definição é do próprio Sarrazac), mas que em nenhum momento deixa de ser político. (SARRAZAC apud MORAES, 2012, p. 18-19).

Neste estudo, alguns verbetes aparecerão conforme a necessidade de fazer um contraponto entre a polifonia de Bakhtin e as formas modernas do drama, para

ampliar o conceito sob a luz de uma *pulsão rapsódica*, conforme foi delineado por Sarrazac, e para criar o diálogo com procedimentos em que vemos surgir uma multiplicidade de vozes atravessando os textos de Nelson. Sarrazac elucida esse ponto na introdução do *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, livro organizado pelo dramaturgo francês e coorganizado por Catherine Naugrette, Héléne Kuntz, Meireille Losco e David Lescot que também assinam alguns verbetes. Na Introdução intitulada “Crise do drama”, Sarrazac introduz alguns conceitos da obra *Teoria do drama moderno* de Peter Szondi, em uma relação de fidelidade crítica que entretém com a obra, mas buscando trazer à óptica szondiana todas as correções, todas as retificações que quase cinquenta anos de história e produções dramáticas e teatrais tornaram indispensáveis, substituindo, assim, a ideia de um processo dialético com início e, sobretudo, “fim”, pela ideia de uma crise *sem fim*, nos dois sentidos do vocábulo. De uma crise inteiramente em imprevisíveis linhas de fuga.

O conceito de rapsódia – de *pulsão rapsódica* vigente na forma dramática – , que pus à prova nestes últimos vinte anos, tenta dar conta dessa precipitação das escritas dramáticas para a *forma mais livre* (que não é ausência de forma). O teatro, o drama forçando suas próprias fronteiras, levado para fora de si mesmo para sair da pele desse “belo animal”, na qual, desde as origens, quiseram encerrá-lo. O teatro, o drama perfilado ao lado do romance, do poema, do ensaio a fim de reemancipar incessantemente do que sempre foi sua maldição: seu status de arte “canônica”. O teatro, o drama que aspira a tornar-se – para repetir o qualificativo que Bakhtin atribui ao romance mas recusa, talvez erradamente, à forma dramática – “não canônico por excelência”. (SARRAZAC, 2012, 32-33).

Para Bakhtin, o conceito de polifonia tem origem nos seus estudos sobre Dostoiévski e no gênero romance, no estrito significado do termo. Mas a minha pergunta, ao lado do comentário de Sarrazac de que Bakhtin recusa o qualificativo de arte não canônica ao drama, afirmando essa maldição, é se podemos ampliar o conceito para se pensar escritas de uma “forma mais livre”, mais híbridas e, em particular, o que estou chamando de romance dramático. Juntamente às análises de procedimentos, o estudo inclui a escrita de um texto literário ficcional que trabalha a partir dessa ideia de gênero híbrido, com a presença das múltiplas vozes e que desenvolve uma escrita delirante. Pretendemos chegar à conceituação do que poderia ser um romance dramático, na tentativa de nomear um gênero essencialmente híbrido e que se baseia na proliferação de vozes. No verbete sobre a romancização Sarrazac escreve que o romance pode ser igualmente normatizado e isso pode paralisar a forma dramática.

É incontestável que, durante os dois últimos séculos, o romance ajudou a modernização da forma dramática e sua renovação, mas Bakhtin, pressupondo sua superioridade libertadora, negligencia a importância da teatralidade na evolução do romance: modelos dramáticos adotados pelos romancistas (Sade, Balzac, Hugo) também o libertaram de suas próprias normas; hoje em Duras, em Beckett e em muitos outros, drama e narrativa comungam, intercalam-se ou se confundem. A modernização (se assim chamarmos a emancipação) das formas baseia-se então menos na romancização unilateral do que na interação recíproca da escrita das escritas, pois frequentemente as obras contemporâneas mantêm-se abertas e adotam uma pluralidade de modelos – inclusive e principalmente estrangeiros. (SARRAZAC, 2012, p.169).

É nesse sentido que o estatuto do romance aqui apresentado, na parte II da dissertação, se guia: o de uma escrita em que se intercalam, comungam ou se confundem drama e narrativa. Pretende-se assim, a emancipação das formas baseada na interação recíproca das escritas, adotando uma pluralidade de modelos – e, por fim, rompendo com a própria necessidade das ideias de modelo e, portanto, de gênero literário.

O romance dramático para Sarrazac, no livro *Poética do drama moderno: de Ibsen à Kóltes*, seria uma das diversas modalidades formais de desvio do drama-da-vida, permitindo a emergência, do fim do século XIX aos dias de hoje, de uma dramaturgia do tempo, do *tempo da vida*.

Sarrazac analisa diversos autores que, de alguma forma, “romancizaram” seus textos dramáticos como: Górkí, Arthur Miller, Eugene O’Neill, Ibsen e Tchékhov, sendo que os dois últimos “jogam” com o modelo romanesco sem jamais submeter-se a ele. “Toda a arte em Ibsen, em suas peças dramáticas de assuntos contemporâneos, prende-se, com efeito, à maneira como arranca o movimento dramático da inércia do romance subjacente” (SARRAZAC, 2017 p.87). O que acontece nas obras de alguns autores dessa modalidade de desvio do drama-da-vida é que o processo clássico da progressão dramática se interrompe e cede espaço à pura retrospectção. “O romance dramático chega assim a zonas de densidade textual e psicológica às quais só o romance propriamente dito parecia alcançar até então” (SARRAZAC, 2017, p. 86). Porém, esse “enriquecimento” tem uma contrapartida: o processo de criação vai sempre do exterior para o interior.

Paradoxalmente, quanto mais o autor determina a plástica de suas personagens, suas vestimentas, seu mobiliário, sua maneira de habitar o mundo, menos é o pensamento das personagens que comanda o drama. (SARRAZAC, 2017, p. 86).

Para Bakhtin, essa “romancização” tem vocação para emancipar o drama, mas Sarrazac questiona até que ponto o primado da exterioridade foi “inspirada justamente para evitar o perigo de uma imitação muito direta do modelo romanesco” (SARRAZAC, 2017, p. 87). Ainda segundo o ensaísta francês:

Ibsen rompe com a ação dramática tradicional e inaugura uma *dramaturgia do íntimo*, que procede não tanto de uma relação conflituosa entre as personagens, mas de uma dimensão *intrassubjetiva*, em que o drama se encontra ancorado na psique das personagens. É assim que o movimento dramático criado por Ibsen ultrapassa o romance de tipo naturalista. [...] Os *Espectros* e outras peças de temas contemporâneos de Ibsen podem ser qualificadas de romances dramáticos, pois elas concorrem com os romances em suas investigações sobre várias décadas da vida de suas personagens; não, na medida em que só retêm o conteúdo do romance naturalista, não sua estrutura. (SARRAZAC, 2017, p. 90).

Em relação à Tchekhov, Sarrazac escreve que ele inventa uma forma dramática que não deixa de flertar, à distância, com o romance, mas em Tchekhov, diferentemente de O'Neill, antes de represar o tempo, dominá-lo, ligando-o ao desenrolar de um conflito, o deixa aparecer bem livremente em toda a sua variedade e aparente vacuidade. Tchekhov vai além da consideração de Aristóteles que “a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a crônica”, pois ele generaliza o particular.

Suas crônicas romanescas, de aparência tão descosidas e evanescentes, não param de nos falar do mundo – daquilo que Wagner chama de “romance de época” – não lhes restabelecem menos a subordinação, essencial à criação do movimento dramático, do *exterior* em relação com o *interior*. O interior, nesse caso, depende menos da relação interpersonagens do que da relação intrassubjetiva e fantasmática de cada uma das personagens – que filosofam sem moderação – com o mundo que lhes envolve. (SARRAZAC, 2017, p. 92).

É na direção do romance dramático que a criação literária se guia, na dimensão *intrassubjetiva*, em que o drama se encontra ancorado na psique da personagem, porém essa *dramaturgia do íntimo* pretende um novo desvio, pois se trata de um romance – com suas investigações sobre várias décadas da vida da personagem – dialogando com o drama-da-vida, ao permitir uma *dramaturgia do tempo*.

Notei, no processo de pesquisa e escrita desta dissertação, que à medida em que escrevia o romance e analisava os procedimentos, novas formas iam sendo descobertas. Esses métodos auxiliaram na elaboração da escrita ficcional. A escrita do texto me ajudou a enxergar os procedimentos das obras analisadas, assim como a análise dos procedimentos da escrita de Nelson Rodrigues me auxiliaram a repensar os meus próprios procedimentos. Descobrir e revelar esses métodos auxiliaram na

elaboração da escrita do texto ficcional em que gêneros diversos se entrecruzam como: drama, narrativa e poesia provocando uma polifonia de vozes, mas sem qualquer pretensão de aplicar os conceitos de Bakhtin na criação literária, até porque a polifonia foi criada para o romance de Dostoiévski. O que importa aqui é problematizar o conceito hoje, compreender em que dinâmica a polifonia pode se manifestar em uma época fragmentada, onde a “separação” dita a linguagem moderna e contemporânea. É preciso, por exemplo, repensar o conceito de “ponto de vista”, já que polifonia são os diversos pontos de vista em isonomia à voz do autor. Nesse sentido, o encontro com a obra de Sarrazac, nos auxiliou a repensar a polifonia na atualidade ampliando conceitos como “ponto de vista”, “romancização”, “desvio” e “texto-rubrica” para a revelação de novos procedimentos dramáticos e romanescos.

O drama moderno e contemporâneo, quando ainda opta por comunicar um *ponto de vista*, volta a questionar essa “estrutura de perspectivas fechada”, desde que não pode mais se escorar num consenso preestabelecido. O autor vê-se na necessidade de instaurar, acima das *perspectivas* contrastadas dos personagens, uma instância não ficcional para orientar explicitamente o juízo do leitor, ou do espectador. [...] Essa tendência à romancização do drama, inicialmente contida pelo texto-rubrica, sofre uma radicalização quando se instala no texto primário, por exemplo, com o Explicador do *O livro de Cristóvão Colombo* de Claudel. Poderíamos designar esse fenômeno, por analogia com os procedimentos romanescos, como uma “focalização zero” (Genette). (SARRAZAC, 2012, p. 144).

Ao longo da pesquisa aqui realizada, fui afiando o meu olhar para desvelar técnicas artísticas nos outros textos, ou seja, o estudo partiu de um caminho de mão dupla entre a prática da escrita e a análise teórica dos textos. Dessa forma, através do aprofundamento de alguns métodos foi possível delinear a estrutura composicional em convergência com alguns princípios, ou ao menos, trazer para a superfície da consciência, procedimentos que priorizassem a recusa em consagrar *uma* visão de mundo, fazendo a unidade do ponto de vista desaparecer em prol de uma estrutura polifônica.

Ao contrário da instância épica, que, em virtude de seu status não ficcional, não pode ser confundida com uma voz individual de personagem, a “focalização interna” submete o conjunto de uma peça à *perspectiva* de um personagem e a expõe como uma “dramaturgia subjetiva” (Szondi). Inversamente, quando o autor pretende afirmar o fracasso de certas ideologias, ou quando se recusa a consagrar *uma* visão de mundo, a unidade do ponto de vista desaparece em prol de uma estrutura polifônica. Nessa “estrutura de perspectivas aberta” (Pfister), os personagens propõem diversas perspectivas, não mais destinadas a convergir para um ponto de vista único, seja porque, deliberadamente, o autor não orienta o espectador (ausência de ponto de vista), seja porque o orienta em direções contraditórias (ponto de vista paradoxal). (SARRAZAC, 2012, p. 144).

Um dos principais procedimentos que se observa aqui é o de uma estética do contraponto, que desacredita antecipadamente o personagem que parece proferir o ponto de vista do autor por seu comportamento incapaz de pôr em prática seu suposto engajamento. Seja por alcoolismo, indolência, ou passividade, esse comportamento confisca-lhe a credibilidade. Essa dissociação entre discurso e ação coloca o leitor numa situação paradoxal, “em que tem de escolher livremente, recorrendo à sua personalidade, suas convicções íntimas e sua visão de mundo: não se trata mais de descobrir o sentido, mas de procurar um” (SARRAZAC, 2012, p. 145-146).

Outro verbete observado para este estudo é o “jogo dos possíveis” por se contrapor a dramaturgia do “belo animal” “(Aristóteles não afirmava que a tragédia era inapta para conter todos os acontecimentos de uma vida humana?)”, talvez seja precisamente esse jogo biográfico que aponte o caminho do que Jean-Pierre Sarrazac denomina em *Critique Du théâtre* “a (re) geração dos possíveis”.

Na contramão de todo fatalismo, poderíamos assim postular, como faz Strindberg em *A grande estrada*, um espaço teatral que veria o homem sair do túmulo para voltar, “de etapa em etapa, aos múltiplos lugares de sua vida”. Maneira de escapar ao esmagamento inelutável do homem contemporâneo, de inverter a estrutura neotrágica que o conduz à sua perda, de abrir assim o dispositivo dramático para o espectador, convidá-lo, escreve Jean-Pierre Sarrazac, retomando uma fórmula de Edward Bond, a “refazer sua vida de maneiras múltiplas. (SARRAZAC, 2012, p. 149).

É preciso salientar que, mesmo pensando em termos do gênero romance para a criação, a narrativa ficcional da segunda parte dialoga diretamente com a escrita dramática, e o *Léxico* organizado e desenvolvido pelo grupo francês coordenado por Sarrazac, nos auxilia a repensar a escrita contemporânea, seja em teatro ou narrativa, até porque essas fronteiras encontram-se já há um tempo em plena decomposição.

A partir do romance polifônico de Dostoievski, proposto por Bakhtin, e intercalando essa voz com a do ensaísta francês, pretendo chegar na ideia de uma escrita de múltiplas vozes em Nelson Rodrigues. No segundo capítulo, ainda que de forma ligeira, há uma análise sobre a explosão de vozes no conto “O senhor Prokhartchin” de Dostoiévski com o auxílio luminoso da leitura de Boris Schnaiderman do livro: *Dostoiévski prosa e poesia*.

Segundo Bakhtin, a língua em sua totalidade concreta, viva, em seu uso real, tem a propriedade de ser dialógica. Todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão, são dialógicos. Neles, há uma

dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro. Por isso, todo discurso é ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados.

Portanto, o que é constitutivo do enunciado é que ele não existe fora das relações dialógicas. Nele estão presentes ecos e lembranças de outros enunciados, com que ele conta, refuta, confirma, completa, pressupõe e assim por diante. Os enunciados têm sentido, que é sempre de ordem dialógica. O dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem, é o princípio constitutivo do enunciado para Bakhtin. Todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado, é uma réplica a outro enunciado. Portanto, nele ouvem-se sempre, ao menos, duas vozes. Mesmo que elas não se manifestem no fio do discurso, estão aí presentes. Um enunciado é sempre heterogêneo, pois ele revela duas posições, a sua e aquela em oposição ao qual ele se constrói. Ele exhibe seu direito e seu avesso.

Além do dialogismo constitutivo, que não se mostra no fio do discurso, há outro que se mostra. Trata-se da incorporação pelo enunciador da voz ou das vozes de outro(s) no enunciado. Nesse caso, o dialogismo é uma forma composicional. São maneiras externas e visíveis de mostrar outras vozes no discurso.

No ano de 1929, Bakhtin escreveu *Problemas das obras criativas de Dostoiévski*, reeditado em 1963 sob o título de *Problemas da poética de Dostoiévski*. Nesse livro, Bakhtin defende que “Dostoiévski não cria escravos mudos (como Zeus), mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele” (BAKHTIN, 2010a, p. 4).

O conceito de polifonia – posição de distanciamento máximo entre autor e personagens em um infundável diálogo, a partir da análise de algumas obras pertencentes à ficção dostoiévskiana, feita por Bakhtin no livro citado, no qual Dostoiévski é definido como o criador do romance polifônico – é parte essencial de toda enunciação, já que em um mesmo texto ocorrem diferentes vozes que se expressam, e que todo discurso é formado por diversos discursos.

Na apresentação do livro de Claudia Druker *A palavra nova: o diálogo entre Nelson Rodrigues e Dostoiévski*, Bruno Barretto Gomide ressalta que:

[...] apesar de ser uma presença extremamente difusa, ou talvez por isso mesmo, poucos escritores brasileiros incorporaram Dostoiévski a seus universos simbólicos da maneira intensa como fez Nelson Rodrigues, cujos anos de formação se situaram nas décadas febris de 1920 e 1930, em um

ambiente onde o horizonte dostoiévskiano foi quase incontornável e perpassou diversos setores da vida intelectual de então. Espalhado pela obra rodrigueana, o artista de *Crime e Castigo* é trazido à baila em referências, alusões, citações e metáforas relacionadas a futebol, teatro, política, vida social e cultural e literatura. Diante de Nelson Rodrigues sente-se a afinidade profunda, de tipo diferenciado, um embate cara a cara, uma relação mais do que palpável desse contato fecundo com Dostoiévski. (GOMIDE, 2010, p. 7)

Dostoiévski está explicitamente presente em muitas páginas de Nelson Rodrigues, que frequentemente cita personagens dostoiévskianos como Raskolnikov, de *Crime e castigo*, e Aliosha, de *Os irmãos Karamazov*.

Pensar esse tipo de narrativa híbrida, marcada por rivalidades internas e externas encontraria, conseqüentemente, ecos em outros autores. Era nítida a necessidade de contrapor uma criação do século XIX com um texto mais contemporâneo, brasileiro e influenciado por registros e contradições de sua época.

O projeto inicial esbarrara nessa multiplicidade de ideias contrárias fundadoras da narrativa polifônica e o desejo de aprofundar o conceito de polifonia presente na obra de um escritor brasileiro. Depois de algum tempo, percebi que o meu interesse de estudo se direcionava mais para o terreno das vozes múltiplas, nascidas de uma linguagem próxima ao delírio, cativadas por um estado de alternância entre tempos. Esse olhar enviesado para a elaboração de uma investigação acadêmica me pareceu ousado, embora a pesquisa buscasse, desde o início, vincular análise literária e produção artística.

No presente estudo pretende-se problematizar e compreender em que medida os efeitos de sentido do romance polifônico – segundo Bakhtin, Dostoiévski é o criador do romance polifônico, por isso a referência ao escritor russo se faz necessária – reverberam nos textos dramáticos *Vestido de noiva* e *Valsa nº 6* de Nelson Rodrigues.

Dado o inesgotável manancial do autor brasileiro, este estudo escolheu uma especificidade de brilho onde encontra expressão em ambos textos dramáticos para revelar procedimentos de uma escrita poética da multiplicidade.

A escrita do dramaturgo é inesgotável. Rodrigues é um dos autores brasileiro de maior trajetória em diversos campos da literatura. Portanto, para fins de estudo, se faz necessário o recorte em que o diálogo de Nelson Rodrigues e a explosão de vozes se revele mais intenso. *Valsa nº6*, escrita em 1951, é um texto fragmentado, narrado por uma menina de 15 anos, morta, que tenta juntar as peças de um quebra-cabeça capaz de reconstruir a sua trajetória. O texto é pós-período trágico. A história não fragmentada da peça teatral está presente no romance *O homem proibido*, publicado

originalmente entre junho e setembro de 1951, nas páginas do *Última Hora*. Rodrigues redigiu o romance quase simultaneamente à escrita da peça, mas sob o pseudônimo de Suzana Flag. O romance *O homem proibido* pode ser lido como plano de sustentação da fragmentação de *Valsa nº 6*.

Valsa nº 6 é o maior poema dramático escrito por Nelson Rodrigues. Em entrevista a Sábato Magaldi para o *Diário Carioca*, o dramaturgo enfatiza a importância da peça em sua extensa trajetória literária: “entre as minhas peças *Valsa nº 6* foi talvez de mais difícil execução, e possivelmente a mais bem realizada.” Há entre *Vestido de Noiva* e *Valsa nº 6*, em certa medida, alguma semelhança, que iremos abordar posteriormente, mas uma diferença fundamental: o estado de morte. É diante do ponto de vista da morte que Nelson Rodrigues liberta suas vozes.

Veremos no segundo capítulo desta pesquisa em que medida a tese de Bakhtin revela procedimentos nas peças *Valsa nº 6* e *Vestido de noiva* e como defendemos a polifonia em um texto dramático quando o conceito foi criado para o romance por Mikhail Bakhtin. Pontuando a análise com o *Léxico* criado por Sarrazac e seu grupo de estudos, pretende-se ampliar o conceito para o drama moderno e contemporâneo.

Outro plano possível de investigação é revelar a polifonia do próprio autor. A cada novo local de trabalho, Nelson transforma a sua linguagem. Como o autor é um ouvinte, um colorista, a cada fase de sua profícua produção, ele revela uma nova voz. Assim se deu quando trabalhou como repórter policial, crítico literário, memorialista, cronista esportivo, folhetinista e dramaturgo. O autor muda o estilo, mas jamais os princípios estéticos. No entanto, explorar a polifonia no próprio autor é campo vasto demais para percorrer neste estudo e poderá ser investigado posteriormente.

Segundo Druker, Nelson Rodrigues é um dos escritores mais radicais da literatura brasileira. “A liberação dos costumes não poliu suas arestas. Sua radicalidade não se deve ao escândalo que seu teatro um dia provocou, mas ao vigor que sua linguagem ainda hoje carrega” (DRUKER, 2010, p.11).

Nesse sentido, este trabalho é uma investigação polifônica em si mesmo, ao apresentar *Valsa nº 6* e *Vestido de noiva* em diálogo com outros escritos de Nelson Rodrigues e com esse *tempo da passagem*.

Em sua polêmica carreira, Nelson Rodrigues passou de autor sofisticado – *Vestido de Noiva* consagrou-o como fundador do teatro moderno brasileiro – a autor maldito, e daí a um possível sublitterato. O prestígio como inovador formal foi sacrificado à um ciclo de peças intitulado pelo próprio autor de “teatro desagradável”.

O teatro desagradável era patético, incestuoso e exagerado. Essa fase durou mais do que o suficiente para demolir a reputação de autor sofisticado, que nunca foi recuperada. Eis um autor que resiste a classificações fáceis.

Druker escreve em *A palavra nova: o diálogo entre Nelson Rodrigues e Dostoiévski*:

A discussão sobre seu papel mal começou. Ao abrir um lugar para Nelson Rodrigues, a cultura brasileira faz um bem a si mesma. Constatadas as dificuldades de classificação e admitido que é preciso recomeçar a escutar o escritor, cabe a pergunta sobre o modo como isso deve ser feito. (DRUKER, 2010, p. 7).

A partir do livro *A Nau do Tempo Rei, 7 ensaios sobre o Tempo da Loucura* de Peter Pál Pelbart, tomei de empréstimo a pergunta que o autor elabora no último ensaio do livro: “o que significa, para o pensar, poder pensar loucamente, poder enfim desarrazoar?” e buscar procedimentos literários para “o exercício, no seio do próprio pensar de uma nova forma de relacionar-se com o Acaso, com o Desconhecido, com a Força e com a Ruína” (PELBART, 1993, p. 107).

A escrita tanto do campo teórico quanto da criação ficcional implica na criação de um outro tempo. A “voz” está em função da construção do tempo poético, das ações simultâneas, do cruzamento de temporalidades e da vertigem do espaçamento. Para fazer uma análise de como Nelson Rodrigues criou uma língua estrangeira e “arrastou a língua para fora de seus sulcos costumeiros, levando-a a delirar.” nas palavras de Deleuze.

E para finalizar, é preciso ainda algumas palavras sobre o verbete “Voz” antes de entrarmos no primeiro capítulo:

Considerando a polissemia desse termo, no que se refere à análise do drama, duas concepções distintas devem ser levadas em conta: de um lado, a “voz” no sentido próprio, como dado físico ou fonético resultante de uma enunciação, que já é objeto de várias análises; e, de outro lado, uma “voz” dramática, ou poética, vigente nos textos dramáticos contemporâneos que multiplicam os “efeitos de voz” (Michel Vinaver, Daniel Lemahieu) elaboram um teatro da fala ou pulverizam a identidade ou a integridade das vozes características de personagens (Samuel Beckett, Valère Novarina). (SARRAZAC, 2012, p. 185-186).

Segundo Bakhtin, o termo “voz” ainda pode designar *a voz ou as vozes de um texto dramático*, permitindo elaborar uma poética da voz.

A fala de um personagem torna-se polifônica quando, em seu discurso, irrompe uma voz que extrapola a identidade psicológica ou quando ela não inscreve mais uma situação de comunicação com outro personagem (formas de *stream of consciousness* ou de polílogo); ou quando se acrescentam a seu

discurso outras fontes sonoras de significação que participam do estilhaçamento do sujeito falante (interferências de outras falas, ruídos ou música). O discurso de um personagem já pode conter em si mesmo uma profusão de “efeitos de voz”: nas estratégias argumentativas ou enunciativas, nos atos de linguagem (em tom de “jargão”, citações, ou subentendidos), na tipografia (pontuação, maiúsculas ou itálicos) ou ainda nas rubricas relativas à enunciação (entonação, afeto, intenção). É que o discurso, em situação e diálogo ou monólogo, é sempre constituído de enunciados heterogêneos, que participam do movimento complexo e lábil da fala, e cuja significação excede o que é aparentemente dito pelas palavras. Essa polifonia do texto dialogado pode ser explorada por variações do timbre, de entonação, ou de um gestual particular do ator, mas será de toda forma ouvida durante uma enunciação que restaura a oralidade do texto. (SARRAZAC, 2012, p. 187-188).

Em Nelson, vemos alguns desses procedimentos ecoarem em sua escrita dramática como o recurso do microfone para algumas réplicas de Madame Clessi em *Vestido de Noiva* em que o discurso da personagem contém em si mesmo uma profusão de “efeitos de voz”. A interferência da música – a *Valsa nº6* de Chopin e a *Marcha Fúnebre* tocadas quase simultaneamente pela protagonista de *Valsa nº6*, nos atos de linguagem em tom de “jargão”, citações e subentendidos, na tipografia e nas rubricas relativas à enunciação. Nelson explora nas rubricas as variações do timbre e entonação restaurando a oralidade do texto, como veremos no próximo capítulo.

Este estudo se divide em duas partes, a primeira é a teoria e análise dos procedimentos da escrita e dos conceitos acima apresentados e a segunda é a escrita do romance.

PARTE I

CAPÍTULO 1 – PRIMEIRO PLANO: NO TEMPO DA MEMÓRIA

1.1 Composição da tragédia carioca e o diálogo com o jornal

Em uma de suas entrevistas, Nelson Rodrigues disse: “Eu sempre fiz – e o pessoal acha muita graça – o que chamo de tragédia de costumes. Os costumes dão ao homem a sua exata dimensão humana. Ele é capaz de tudo, no sentido do bem e do mal”.

Existe um elemento de tragédia de costumes desde o começo em toda tragédia. O elemento religioso, dionisíaco do qual ela surgiu traz a marca do sentimento do trágico que os gregos conheciam no seu dia-a-dia. No livro *A palavra nova, o diálogo entre Nelson Rodrigues e Dostoiévski*, Claudia Druker escreve:

A tragédia foi o exagero do que já estava presente na vida cotidiana. O teatro só incorpora a dimensão mítica e os personagens mais elevados na medida em que também incorpora os “costumes”, ou seja, os homens e as mulheres tal como conhecidos histórica e cotidianamente. (DRUKER, 2010, p. 56).

Quando Nelson dá a sua arte a definição de tragédia de costumes não é porque ele quer dar mais leveza à tragédia. A função dos costumes é apresentar o ser humano. “O teatro nunca pode abdicar de retratar o homem no seu comportamento já conhecido, já próximo e familiar do espectador” (DRUKER, 2010, p. 56).

Vestido de noiva e *Valsa nº6* estão entre suas peças psicológicas, na organização do teatro completo realizada por Sábato Magaldi. Porém, Nelson Rodrigues denominou *Vestido de noiva* a sua primeira tragédia carioca.

Segundo Magaldi, as peças psicológicas absorvem elementos míticos e da tragédia carioca e justifica o critério da edição do teatro de Nelson em parte, ao critério cronológico e também com um intuito didático, porque as características nunca se mostram isoladas. Para *Vestido de Noiva* cria-se a trama a partir do acidente, até a morte de Alaíde. Durante toda a ação, ela não sai do estado de choque. Já em *Valsa nº6* a heroína está morta. Ela, a rigor, não existe. Não nos parece viável que a construção da personagem em sua completa profundidade psicológica seja viável aqui. Nossa leitura de *Valsa nº6* pergunta-se sobre a viabilidade da personagem e da fábula para falar da impossibilidade do drama hoje. Porém, é preciso antes de mais

nada compreender a concepção da tragédia de costumes como mola mestra para o teatro rodriguiano.

Segundo Sábato Magaldi no livro, *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*, caberia mencionar tragédia carioca de costumes, se o qualificativo carioca não subentendesse uma forma de comportamento.

E, embora o conceito de tragédia não seja mais o grego (ou aristotélico), não há contradição entre ele e a localização das personagens e dos conflitos, sobretudo na Zona Norte do Rio. A característica dos costumes aplica-se mais, em geral, à comédia, de ampla tradição no teatro brasileiro. A dramaturgia moderna, como se sabe, aboliu a separação estanque dos gêneros e Nelson Rodrigues sempre se mostrou intuitivo, não respeitando leis imutáveis. Daí a preferência pela terminologia tragédia carioca. (MAGALDI, 1992, p.22).

Depois da estreia pouco efusiva da sua primeira peça *A mulher sem pecado*, – Nelson a classificaria mais tarde como um semifracasso – o dramaturgo já pensava, ao tomar o bonde de volta para casa, em *Vestido de noiva*.

No livro de memórias *A menina sem estrela* (1993), descreve que “mais dois ou três dias e tinha tudo na cabeça.” Ressentido com o público, estava disposto a agredi-lo. Na época, trabalhava no *Globo Juvenil*. Foi lá que, flagrado ao bater a máquina a primeira tira de *Vestido de noiva* (“tudo em espaço um”), levou uma bronca do secretário ao saber que “fazia” teatro no jornal. Pensou no “processo de ações simultâneas, em tempos diferentes. Uma mulher morta assistia ao próprio velório e dizia do próprio cadáver: ‘— Gente morta como fica’” (RODRIGUES, 1993a, p.158).

Na minha primeira peça – a título de sondagem – introduzira uma defunta falante, opinante, uma meia dúzia de visões, uma personagem incumbida de não fazer nada, uns gritos sem dono. Eram algumas extravagâncias tímidas, sem maiores consequências. Mas tanto bastou para que alguns críticos me atirassem o que lhes parecia a suprema injúria: me compararam a Picasso, a Portinari, etc. Fiz *Vestido de noiva* com outro ânimo. Esta peça pode não ter alcançado um resultado estético apreciável, mas era cumpro-me confessá-lo, uma obra ambiciosa. A começar pelo seu processo. Eu me propus a uma tentativa que, há muito me fascinava: contar uma história, sem lhe dar uma ordem cronológica. Deixava de existir o tempo dos relógios e das folhinhas. As coisas aconteciam simultaneamente. Por exemplo, determinado personagem nascia, crescia, amava, morria, tudo ao mesmo tempo. A técnica usada viria a ser de superposições, claro. Antes de começar a escrever a tragédia em apreço, eu imaginava coisas assim: “A personagem X, que foi assassinada em 1905, assiste em 1943 a um casamento, para, em seguida, voltar a 1905, a fim de fazer quarto a si mesma...” (RODRIGUES, 2012, p. 136).

Antes de continuar a análise sobre o processo de construção do texto dramático de *Vestido de noiva*, é preciso, porém, salientar algumas influências

anteriores, mas de fundamental importância para a trajetória literária de Nelson, e que o impulsionaram a constituir sua linguagem e o seu repertório artístico.

1.2 Folhetinista das polêmicas jornalísticas e o diálogo com as ilustrações de Roberto Rodrigues

Nelson começou a trabalhar no jornal com quinze anos como repórter policial em *A manhã* em fins de 1927. O jornal, criado por seu pai Mário Rodrigues em 1925, publicou, em forma de folhetim, *Crime e Castigo, de Dostoiévski*, desde o primeiro número do jornal e por quase todo o ano de 1926. Decorre daí a popularização de Dostoiévski, assim como a paixão de Nelson pelo romancista russo.

Um dia, meu pai trouxe para casa o *Crime e castigo*, de Dostoiévski. Lembro-me que ele escreveu, sobre Raskolnikov, um artigo chamado “Paradoxos vermelhos”. Fui ler o livro no quarto trancado. Comecei às sete da noite, antes do jantar, e não jantei. Não parei mais. O que me feriu não foi o crime de Raskolnikov. Claro que me assombrou a morte da velha usurária e de sua irmã. O que me doeu mais, porém, foi a figura de Sônia. A princípio, não percebi tudo. O livro falava em “livrinho amarelo”. Não entendi e voltei atrás. Acabei entendendo que era prostituta. Sônia, prostituta! Comecei a sentir uma pena absurda, e tão funda, e tão doce, uma pena que nascera comigo, que existia antes de mim. (RODRIGUES, 1993a, p. 177).

Tanto Nelson Rodrigues como Dostoiévski tiveram uma intensa atividade jornalística: além de publicar vários de seus romances em folhetim, Dostoiévski escreveu crônicas, como as do *Diário de um escritor*, sobre inúmeros acontecimentos e ideias que frequentavam os jornais da sua época. Bakhtin observa a importância do jornal para Dostoiévski em *Problemas da poética de Dostoiévski*:

Dostoiévski não foi apenas um artista, autor de romances e novelas, mas também um jornalista político e pensador, que publicou artigos em *Vriêmya*, *Epókha*, *Grajdánín* e seu *Diário de um Escritor*. Nesses artigos ele expressou determinadas ideias filosóficas, filosófico-religiosas, político-sociais e outras. Também aqui (ou seja, nesses artigos) ele as expôs como ideias próprias afirmadas em forma sistêmico-monológica ou retórico-monológica (propriamente publicitária). (BAKHTIN, 2010a, p.103).

Nelson, filho de Mário Rodrigues (dono do jornal *A Manhã* e depois *A Crítica*), começou sua carreira no jornal do pai, como repórter policial. Sua “estreia literária” foi justamente uma notícia de atropelamento, e para escrevê-la “torturou-se como um Flaubert”. Como folhetinista das polêmicas jornalísticas, ligado ao pulso do tempo e

da vida literária, do debate cotidiano, seu gigantesco aporte das tensões contemporâneas podem ser apreciadas em sua obra.

Vários dos filhos de Mário Rodrigues também trabalhavam no jornal. Milton, o mais velho, era secretário; Mário Rodrigues Filho editava a página *Arte e Cultura*, depois, *Espírito moderno*. Nelson recebeu toda essa carga de influência desde a infância. Mário Rodrigues foi homenageado seguidas vezes por sua preocupação artística, o estilo de Mário Filho, que publicou contos e novelas, inspiram em Nelson uma escrita sensual, mas a influência mais determinante e que assume singular significado em sua obra posterior foi a do seu irmão, o ilustrador Roberto Rodrigues.

Nelson não via dessemelhança nenhuma entre literatura e jornalismo e descobrira no exercício de sua carreira, que se estendeu até seus 68 anos de vida, perfazendo 54 anos de profissão, que “com um ano de *métier*, o repórter policial adquire uma experiência de Balzac” (RODRIGUES, s/d, p. 66).

Eu começava no jornal. Era garoto e fui ser repórter de polícia. Bem me lembro dos meus primeiros dias profissionais. Até os contínuos me fascinavam. Cada qual tinha seu patético. Revisores, linotipistas, todos, todos sugeriam não sei que mistério. Mas, pouco a pouco, fui percebendo tudo. Acabei descobrindo que os mais importantes eram os piores. Dois ou três faziam o artigo de fundo. E andavam pela redação como pavões enfáticos. Mas não tinham nada a dizer. A grande figura da redação era mesmo o repórter de polícia. O Quintanilha, por exemplo, sabia tudo, vira tudo. Por trás de suas histórias, havia uma cálida, maravilhosa experiência shakespeariana. (RODRIGUES, 1993b, p. 136).

Na introdução de *Baú de Nelson Rodrigues*, o pesquisador e organizador Caco Coelho exemplifica com muita precisão a presença desconcertante e o traço tragicamente teatral do seu irmão, o ilustrador Roberto Rodrigues:

Mário Rodrigues Filho ainda não havia inventado a reportagem sobre futebol; sua preocupação era apenas com a arte, o teatro inclusive, de que chegou a fazer crítica. Também Roberto estava ligado ao teatro, assinou os painéis de *O maxixe*, peça de Joraci Camargo e Léo Ávila. A atração pela morbidez estava estampada no trabalho de Roberto, é dele essa estética, e o gosto mórbido passa a ser uma prática dos Rodrigues. Seus desenhos revelavam dores pungentes. Era o pintor das almas modernas, do tumulto orgiástico, das noites sensuais. Brando, tímido, silencioso, o jovem artista foi um espírito torturado. Sua arte era estranha, seu destino trágico. Roberto tinha a beleza dos suicidas, pensava Nelson. Aqueles personagens rodrigueanos que apaixonam qualquer mulher com um simples olhar nasceram do magnetismo que faiscava dos flertes de Roberto. Seu gosto mórbido extremava-se nos desenhos, por um lado em traços finos e precisos, definidores de músculos e de nervos, por outro em traços rudes, o instante macabro, satírico, insano. (COELHO, 2004, p. 21-23).

O choque pela morte do irmão, assassinado na sua frente na redação do jornal, marcou profundamente a escrita e a visão artística de Nelson Rodrigues. Uma mulher,

Sylvia Seraphim, dirigiu-se à redação do jornal para matar o pai de Nelson, e como não o encontrou, perguntou por um dos filhos, descarregando a arma, ao acaso, em Roberto. Se a influência plástica do irmão já se mostrava de grande relevância no quesito artístico, agora era a sua morte que paria o autor de *Vestido de Noiva*. Arrisco-me a deduzir que o diálogo que Nelson manteve com Roberto conferiu a tragicidade integral de sua obra.

Roberto nasceu em 1906, segundo filho de Maria Esther, que teve ao todo, seis filhos. Nelson nasceu em 1912, portanto eles tinham uma diferença de seis anos.

Quando Roberto morreu, aos vinte e três anos, Nelson tinha dezessete. O assassinato de Roberto em 1929, consequência da notícia de um desquite da alta roda da sociedade, é um choque jamais aceito pelo velho Mário, que morreu pouco mais de dois meses depois. “A mesma bala que se cravou na coluna de Roberto também feriu Mário”, escreveu Nelson. O episódio biográfico assimila todos os desfechos irônicos e trágicos das peças do autor. A violência do assassinato de seu irmão é essencial para penetrar no teatro de Nelson Rodrigues. Ruy Castro afirma a sentença na biografia que escreveu sobre o autor, *Anjo pornográfico* (1995):

Nelson viu e ouviu aquilo tudo. Em seus dezessete anos e quatro meses, era a primeira cena de violência brutal que presenciava. Mais tarde ele diria que não teve, naquele momento, nenhum ódio pela assassina. Só queria ajudar Roberto, que gemia alto, fundo e grosso, a intervalos curtos. (CASTRO, 1995, p. 91).

Esse tiro escolhido ao acaso, essa escolha arbitrária desencavou em Nelson uma espécie de duplo, como se na morte de Roberto tivesse vivenciado a própria morte. Roberto, como extensão criativa de Nelson, está enterrado em seu peito como um “sapo de macumba”. A protagonista de *Valsa nº6* é uma espécie de Roberto Rodrigues – não à toa, a peça foi escrita para a irmã Dulce Rodrigues em sua estreia teatral – e Alaíde é também esse assombroso mistério do tempo infinito da passagem do irmão. O instante trágico e inapelável da morte está presente em todo o seu teatro. O martírio da agonia última é a sua visão artística.

Os Rodrigues não aceitavam que a imensa ausência de Roberto – e a ferocidade de Sylvia Seraphim – não fossem uma unanimidade. Mas em nenhum deles a morte de Roberto golpeou tão fundo quanto em Mário Rodrigues. A tremenda campanha de seu jornal contra a assassina, a publicação diária de fotos de Roberto, a exposição póstuma no Liceu de Artes e Ofícios, até mesmo a condenação de Sylvia Seraphim, que ele dava como certa, nada traria de volta o seu filho favorito. No meio de uma refeição que parecia correr normalmente, Mário Rodrigues ficava de repente com o garfo

suspenso entre o prato e a boca; então largava-o e estourava em soluços. (CASTRO, 1995, p. 97).

No dia 05 de março de 1930, na quarta-feira de cinzas, apenas 67 dias depois da morte de Roberto, e depois de um almoço em família, Mário teve o insulto cerebral hemorrágico. No dia 13, entrou em uma agonia de 48 horas. A agonia era coletiva porque os ruídos que fazia tentando respirar podiam ser ouvidos do corredor. Morreu ao amanhecer do dia 15, de “encefalite aguda e hemorragia”.

Tanto Nelson Rodrigues quanto Dostoiévski foram marcados por imensas tragédias, o que adensou a visão artística de ambos.

Dostoiévski, depois de frequentar os círculos revolucionários de Petersburgo, foi preso em 1849 e condenado à morte. No derradeiro minuto, tem a pena comutada para quatro anos de trabalhos forçados, seguidos por prestação de serviços como soldado na Sibéria – experiência que será retratada em *Recordações da casa dos mortos*, livro publicado em 1861, mesmo ano de *Humilhados e ofendidos*. Na prisão, a única obra permitida era a *Bíblia*. O escritor russo leu e releu o *Evangelho* e suas questões centrais sobre o livre arbítrio e o determinismo perpassam a sua obra posterior. O escritor russo antes da Sibéria era – pode-se dizer – um jovem brilhante e promissor, autor de novelas e contos, mas retorna outro, o Dostoiévski das grandes obras, aquele que Bakhtin cunhou como “o criador do romance polifônico”.

Nelson era um rapaz de dezessete anos na data da tragédia do assassinato de Roberto e, embora já considerado o cadete da redação, aquele que vai alcançar a posição de oficial, torna-se – alguns anos depois – um dos maiores dramaturgos do teatro brasileiro. Seus temas sobre incesto, loucura, traição, amor e morte ganham tintas cada vez mais febris. Mas Nelson sempre se viu como um menino que olha pelo buraco da fechadura e que através dela vê as coisas mais hediondas para tornar-se não um adulto, mas ainda o menino perene.

Sou um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura. Nunca fui outra coisa. Nasci menino, hei de morrer menino. E o buraco da fechadura é, realmente, a minha ótica de ficcionista. Sou (e sempre fui) um ano pornográfico. (RODRIGUES, 1995, epígrafe).

Nelson aos 8 anos já era esse anjo pornográfico e impressionava os professores e as vizinhas. Sua primeira redação de colégio foi sobre um adultério e assustou professoras e coleguinhas. Algumas vizinhas também proibiam a sua entrada nas casas. Uma das vizinhas fez a reclamação jucunda: “Nelson não entra na minha casa. Ele me olha como se.”

O diálogo entre Nelson e Roberto Rodrigues desemboca em uma polifonia contínua. Nelson, além de irmão, foi o cronista póstumo das ilustrações de Roberto. E ao ler os artigos do escritor, escritos aos 21 anos, é possível observar o quanto da sua trajetória teatral e romanesca se desenvolveu a partir dos mesmos matizes que observava nos desenhos do irmão.

Em *O Globo* de 24 de abril e 1º de maio de 1933, Nelson escreve duas colunas que dedica a seu irmão, três anos após o seu falecimento, intituladas: “O estilista do amor e da morte I” e “O estilista do amor e da morte II”. No artigo intitulado “O estilista do amor e da morte I” presente no livro *Baú de Nelson Rodrigues* (2004), vemos os mesmos traços que as ilustrações de Roberto tingiriam a obra do dramaturgo e que lhe emprestará como contratos determinantes em sua obra da maturidade:

O ilustrador via os humanos seres atormentados na agitação universal. Fixava influências múltiplas que produzem a tortura da carne e da alma. A sua arte revela-nos o homem numa luta sombria e titânica para se libertar das leis físicas e morais que o aniquilam. Em todos os cérebros fulgura um sonho de libertação. É o ser querendo isolar-se, constituir-se uma entidade livre, autônoma, superior a todas as transformações da consciência e das sociedades, a todos os fenômenos do tempo e do espaço, vivendo apenas no presente, estranho ao passado, indiferente ao futuro. Assim, liberto e solitário, ele alcançaria a felicidade perfeita. Porque a inquietação humana vem, da solidariedade ao passado que se manifesta pela memória. O homem sofre agonias ancestrais; gritos de idades sepultas vibram aos seus ouvidos em ressonâncias trágicas; há taras, sonhos, desejos, paixões, melancolias que não resultaram de acidentes próprios à vida particular do indivíduo e que, apenas, lhe foram impostos por um pretérito de que ele não participou. Tem ideias que não nasceram das contrações sangrentas do seu cérebro; guarda pensamentos que não foram gerados pelo lampejo criador do seu raciocínio, e sim pelo esforço de raciocínios alheios; agita paixões que não viveu; e mesmo as suas mais íntimas e sinceras sensações parecem vir molhadas em sangue estranho. (RODRIGUES, 2004, p.155-156).

Impressionante como Nelson desenvolve alguns conceitos bakhtinianos de dialogismo e polifonia ao analisar as ilustrações de Roberto em que a presença de vozes alheias marcam o enunciado dentro do discurso. O jovem Nelson ainda consegue pressentir e anunciar procedimentos plásticos de Roberto que servirá como guia para a sua obra teatral posterior marcada pela estética expressionista, pelo sentido mórbido da existência e o sentido trágico do amor.

Caco Coelho, ainda na introdução de *Baú de Nelson Rodrigues* ressalta a importância da memória para a estética rodriguiana:

A presença da memória erguerá fronteiras para Nelson, pedra de toque de sua trajetória como escritor, estação de seus fantasmas. Quando, em 1952, *A vida como ela é...* completa um ano, Nelson diz que vai buscar trinta anos atrás, numa história que conheceu, a *atualidade*. Em seu trabalho criativo,

Nelson lança mão ousadamente de mesclar fragmentos crus da realidade cotidiana, sensações das narrativas vulgares e páginas de inspiração dos livros, tudo fundindo-se para a corporificação de seu estilo. (COELHO, 2004, p. 26).

De fato, a memória está presente em tudo o que Nelson escreveu, e Roberto parece participar aqui como um fantasma que o guia, assim como Madame Clessi guia Alaíde entre as trilhas da memória para reconstituir seu passado através de falsas pistas, num vaivém vertiginoso que a perde e a salva, ou como um Virgílio guiando Dante do inferno ao paraíso cantando os círculos do caminho. Roberto serve de mentor estético para a composição de sua penumbra teatral, arcabouço para os escritos “policromáticos esmaltes que saltavam de sua pena” (COELHO, 2004, p. 32) e o fantasma fiel que o acompanhará até a morte.

Na quinta fase da sua trajetória, em que escreve suas confissões, Nelson firma sua pena memorialística. Mas a memória também está em suas peças teatrais e é a mola propulsora de *Vestido de noiva* e *Valsa nº6*, textos em que mesclam fragmentos da realidade cotidiana e procedimentos folhetinescos compondo um turbilhão de imagens e sensações em eterno diálogo com o pulso corrente da vida.

O artigo sobre as ilustrações de Roberto é o seu principal manifesto sobre as artes plásticas. O eixo que conduzirá a trajetória de Nelson – o amor e a morte, o patético e o humorístico – encontra-se em Roberto

[...] fincado plasticamente, numa semelhança estranha entre os perfis dos mortos e dos amorosos. O desafio de se a vida vale ou não ser vivida é colocado entre o mistério das almas e a centelha física da vida. O artista Roberto achava que as grandes cristações do amor aproximam vertiginosamente o homem do nada; que os gestos verdadeiramente belos vêm do sofrimento íntimo da alma, assim como os pensamentos secretos derivam da angústia não revelada da carne, princípios em que se firmará a escola rodriguiana. (COELHO, 2004, p. 32).

Os procedimentos artísticos em Nelson são revelados pelo próprio em suas observações sobre a composição plástica de Roberto Rodrigues e culminou no que ele próprio intitulou posteriormente como o “teatro desagradável”.

A partir de *Álbum de família* – drama que se seguiu a *Vestido de Noiva* – o dramaturgo enveredou por um caminho ainda mais indigesto do que o anterior. No gênero destas, ele incluiu *Álbum de família*, *Anjo negro* e *Senhora dos afogados* porque são obras “pestilentas, fétidas, capazes por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia” (RODRIGUES, 2012, p. 137-138). E assim, de autor sofisticado, Nelson passou a autor maldito, e daí a um possível sublitterato.

Como autor fiquei à margem de tudo. Não articulei uma frase, não usei um contra-argumento. E, no entanto, muitos dos críticos eram de uma fragilidade de meter dó. Eu poderia alegar a favor de *Álbum de família*, várias coisas, inclusive que, para fins estéticos, tanto fazia um, dois, três, quatro, cinco incestos ou meia dúzia. Podiam ser duzentos. Na verdade, visei certo resultado emocional pelo acúmulo, pela abundância, pela massa de elementos. (RODRIGUES, 2004, p.139).

Nelson, um polemista de mão cheia, nos presenteou com máximas que exprimem com perfeição o seu pendor para o excesso: “Só um imbecil não exagera”. Para Nelson, muitas vezes chega-se à verdade por meio do exagero e apenas por meio dele. Um homem que sofreu na carne e na alma as humilhações da fome e das grandes tragédias que só os vaticinados sofrem, não poderia ter um olhar menos denso para a existência.

Nelson nunca se recuperou das tragédias familiares e elas estão no interior das histórias que compôs. Sábato Magaldi comenta: “Ironia do destino, no melhor sentido moderno da Moira Grega, que Nelson incorporou, com a verdade da experiência pessoal, ao seu teatro” (MAGALDI, 1981, p.11). Talvez por isso, Nelson se auto-intitulasse como um ex-covarde, capaz de dizer tudo. Para quem começou a escrever em jornais ainda adolescente, testemunhando toda a espécie de crimes e de mortes, não poderia mesmo fazer concessões.

No livro de confissões *A cabra vadia*, já na primeira crônica, o autor explicita sua vocação para a autenticidade: “Posso subir numa mesa e anunciar de frente alta: — ‘Sou um ex-covarde.’ É maravilhoso dizer tudo. Para ter coragem, precisei sofrer muito. Mas a tenho” (RODRIGUES, s/d, p.10).

Ao conhecer o êxito com sua peça *Vestido de noiva*, consagração que ocorreria no dia 28 de dezembro de 1943, quando a peça estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Nelson dava uma dimensão inesperada à nossa dramaturgia. A data tornou-se histórica no teatro brasileiro, com o grupo *Os Comediantes*, dirigido pelo polonês Ziembinski e renovava o nosso espetáculo.

Para obter apoio intelectual ao texto, Nelson submeteu-o ao poeta Manuel Bandeira que escreveu um artigo, meses antes da estreia, que terminava assim:

O progresso de *A mulher sem pecado* para *Vestido de noiva* foi grande. Sem dúvida o teatro desse estreante desnorreia bastante, porque nunca é apresentado só nas três dimensões euclidianas da realidade física. Nelson Rodrigues é poeta. Talvez não faça nem possa fazer versos. Eu sei fazê-los. O que me dana é não ter como ele esse dom divino de dar vida às criaturas da minha imaginação. *Vestido de noiva* em outro meio consagraria um autor.

Que será aqui? Se for bem aceita, consagrará... o público. (BANDEIRA apud MAGALDI, 1981, p.15).

Mas o êxito abandonou-o para sempre ao abraçar o teatro desagradável. Além da perda de prestígio, ainda sofreu com a censura e com as diversas recusas de grupos teatrais para montar seus textos posteriores. Por um lado, era considerado reacionário e por outro era chamado de maldito. Em plena ditadura militar, quando a intelectualidade era majoritariamente de esquerda, sofria ambas as censuras: dos conservadores que não aceitavam suas criações recheadas de incestos, adultérios e traições e a dos revolucionários que não aceitavam sua recusa aos movimentos de esquerda.

1.3 Plano estético e elementos chaves para a elaboração artística em *Vestido de noiva*.

Meu diálogo tem dupla face. É patético e humorístico.

Ao retornar, neste ponto do estudo, para o processo de criação de *Vestido de noiva*, podemos afirmar o seguinte: as ilustrações de fundo melancólico e trágico de Roberto, seu assassinato brutal, a experiência de Nelson como cronista e repórter policial, a repentina morte do pai, o estigma de escritor maldito que já se anunciava nos interstícios de seu itinerário, a inserção da sua escrita no espaço jornalístico, a vida marcada tragicamente, o universo do jornal interpenetrando na família Rodrigues, desabrocham internamente no poeta que já está pronto para o seu primeiro grande salto poético.

Anos depois, ao ser chamado de “cérebro doentio”, Nelson não apenas avançou mais nessa trilha tortuosa e solitária, como ainda afirmou em *A menina sem estrela*: “devo muito aos inimigos e muito pouco, ou quase nada, aos admiradores. Os meus admiradores quase me perderam” (RODRIGUES, 1994, p.151). Para escrever *Vestido de Noiva*, Nelson imaginou o

[...] jogo fascinador, diabólico e que implicava, para o autor, numa série de perigos tremendos. Inicialmente, havia o problema patético: a peça, por sua própria natureza, e pela técnica que lhe era essencial e inalienável, devia ser toda ela construída na base de cenas desconexas. Como apesar disso, criar-lhe uma unidade, uma linguagem inteligível, uma ordem íntima e profunda? Como ordenar o caos, torná-lo harmonioso, inteligente? (RODRIGUES, 2012, p. 136).

Por essa citação, podemos perceber a preocupação do autor com a pesquisa formal, apesar de se dizer intuitivo e adverso à teorizações literárias. Na introdução de *Poética do drama moderno: de Ibsen à Koltés* (2017) Jean-Pierre Sarrazac expõe um pensamento de Beckett que dialoga com a preocupação artística de Nelson. Para compreender as mutações da forma dramática entre os anos de 1880 e o momento presente, o ensaísta francês é levado a fazer intervir um fator sobre o qual Szondi, Lukács ou Hegel nunca teriam pensado: o “reino da desordem”.

Devemos ter em conta o fato de que, depois de Ibsen, Strindberg e de Tchekhov, até Kane, Fosse, Lagarce ou Danis, as dramaturgias moderna e contemporânea jamais deixaram de acolher a desordem. Ao gênio de Beckett, o mérito de ter encarado o monstro. Para o autor de “Esperando Godot” (1949), trata-se de “admitir a desordem” no seio da criação teatral: “Só podemos falar do que temos diante de nós, e agora há apenas o caos [...] Ele está aí e é preciso deixá-lo entrar.” Mas, precisa Beckett, “a forma e a desordem permanecem separadas, uma não se reduz à outra. Eis por que a própria forma se torna uma preocupação: porque ela existe como problema independente da matéria que ela acomoda. Encontrar uma forma que acomode o caos, tal é, na atualidade, a missão do artista”. (SARRAZAC, 2017, p. XVII).

Nelson percebe a dificuldade desse jogo fascinador e diabólico que implicava numa série de perigos tremendos para o autor: a estrutura de cenas desconexas e uma linguagem de ordem íntima e profunda. Como salientou Beckett: a forma e a desordem permanecem separadas e uma não se reduz à outra.

Ao observar os procedimentos de construção artística em *Vestido de noiva*, este estudo vai desaguar em *Valsa nº 6* que radicaliza ainda mais alguns procedimentos estéticos já iniciados pelo autor.

Como foi explicitado anteriormente, sua obsessão principal versa sobre o tema do amor e da morte. Vimos também que Roberto Rodrigues emprestava sua alma perturbada para as ilustrações que publicava no jornal e que, ironicamente, culminou em um fim trágico, radicalizando ainda mais o pendore do dramaturgo para a tragédia e a morbidez.

A estrutura de *Vestido de noiva* está dividida em três planos – realidade, memória e alucinação –, a preocupação do dramaturgo não está centrada exatamente na história em si, mas na forma como é contada. Surge assim, no primeiro plano, a luta de Alaíde por reconstruir sua memória e, por conseguinte, a busca por uma autocompreensão: “Me esqueci de tudo. Não tenho memória – sou uma mulher sem

memória. Mas todo mundo tem um passado; eu também devo ter – ora essa!” (RODRIGUES, 1981f, p. 112).

Nelson Rodrigues rompeu com as estruturas ao propor a subversão dos elementos paradigmáticos do teatro. Em *Vestido de noiva* há a explosão dos limites dramatúrgicos, fora das convenções para a concepção da arte dramática da década de 40. O texto dialoga com a forma dramática tradicional como as comédias de costumes ou a tragédia grega e apresenta algumas características que surgem no processo de transformação do drama, mas também recusa diversos traços dramáticos tradicionais. Há interrupção constante do encadeamento da fábula abrindo um universo de possibilidades: há inúmeros cortes, fragmentações e mudanças repentinas de assunto que interrompem o fluxo da recepção. Como escreveu Jean-Pierre Sarrazac em *O futuro do drama* (2002) sobre o drama moderno: “A forma dramática encontra-se isenta da obrigação de seguir o encadeamento cronológico dos acontecimentos. Surge, então, um *teatro dos possíveis*” (SARRAZAC, 2002, p. 64).

Algumas características, é preciso salientar, divergem do conceito de polifonia e de dialogismo criado por Bakhtin para o romance dostoiévskiano. Porém, *Vestido de noiva* propõe um transbordamento dos elementos do drama absoluto. Aqui, cabe uma pequena digressão, que nos auxiliará posteriormente a compreender a dimensão dialógica do texto rodriguiano.

No livro *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, resultado de um amplo trabalho do Grupo de Pesquisas sobre o Drama da Universidade de Paris III, coordenado por Jean-Pierre Sarrazac, o autor lança mão do conceito de rapsódia – conceito criado e desenvolvido em *O futuro do drama*, no início dos anos 1980.

As características da rapsódia, tais como Jean-Pierre Sarrazac as formula, são ao mesmo tempo:

[...] recusa do ‘belo animal’ aristotélico, caleidoscópio dos modos dramático, épico, lírico, inversão constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramentos de uma subjetividade alternadamente dramática e épica (ou visionária). Trata-se, portanto, acima de tudo, de operar um trabalho sobre a forma teatral: decompor-recompor – *componere* é ao mesmo tempo juntar e confrontar – segundo, um processo criador que considera a escrita dramática em seu *devenir*. Logo, é precisamente o status híbrido, até mesmo monstruoso do texto produzido – esses encobrimentos sucessivos da escrita sintetizados pela metáfora do “texto-tecido” – que caracteriza a rapsodização do texto, permitindo a abertura do campo teatral a um terceiro caminho, isto é, outro “modo poético”, que associa e dissocia ao mesmo tempo o épico e o dramático. (SARRAZAC, 2012, p. 152-153).

No texto de Nelson Rodrigues podemos ver o apelo de uma escrita dramática “que integra a subjetividade de vozes narrativas, uma visão de mundo polifônica, e sobretudo, excitantes desafios para a representação” (SARRAZAC, 2012, p. 170). A escrita dramática de Nelson volta-se para um trabalho poético da língua e para o fragmento, em suma, “para um ‘devir rapsódico’ que, como nos romances polifônicos, associa o narrativo, o dramático e o lírico em formas menos perfeitas do que abertas e problemáticas...” (SARRAZAC, 2012, p. 170).

A composição de seu plano estético elenca diversos procedimentos literários: a morbidez nasce desse amálgama de fatores. Assim como a característica hiperbólica de seus textos; a presença dos entimemas; dos cortes abruptos – veremos a sua relação com o cinema – ; situações limítrofes; a poetização da gíria carioca; a escrita telegráfica nascida de sua experiência como jornalista; o diálogo direto, enxuto, isento de literatice, como bem observou Manuel Bandeira; a concentração; a ironia feroz, a repetição, as frases inconclusas, os paradoxos, o grotesco, o exagero. E por fim, a libertação de vozes múltiplas que nasce tanto de seu diálogo com a obra expressionista de Roberto, influência direta para alguns de seus movimentos literários como dramaturgo, quanto de suas leituras dos romances de Dostoiévski.

É o que Jean-Pierre Sarrazac chama de “teatro dos possíveis” no qual:

[...] coexistem e somam os contrários, no qual tudo é colocado sob o signo da polifonia – Bakhtin mostrou suas principais características: propensão à mistura, à pluralidade, à heterogeneidade, à inversão dos gêneros e das vozes –, que o trabalho rapsódico de emenda e cerzimento assume todo seu sentido, engendrando nas escritas contemporâneas a estrutura de uma “montagem dinâmica”. Do estilhaçamento do diálogo, da coralidade, pode surgir a voz *rapsódica*, voz do questionamento, voz da dúvida, da palinódia, voz da multiplicação dos possíveis, voz errática que engrena, desengrena, se perde, divaga ao mesmo tempo que comenta e problematiza. (SARRAZAC, 2012, p.154).

O fato ainda, de não fincar raízes em um única área jornalística, desdobrando-se em diversos gêneros: as crônicas esportivas, os romances em folhetim, o correio sentimental (com o pseudônimo de *Myrna*), as confissões e memórias da fase memorialística (*A menina sem estrela*, *O óbvio ululante*, *A cabra vadia*) nos revela um autor de universo tão amplo e original que seria impossível abarcar tudo.

Nelson é um baú sem fundo. E foi preciso trilhar, ao menos, superficialmente – um pouco da sua trajetória inicial – para uma compreensão mais ampla e chegar ao processo criativo de como as vozes se libertam em sua obra teatral, levando-se em

conta que “voz”, no presente estudo, possui uma dimensão nova, “irremediavelmente nômade e difratada, fadada à reiteração de um questionamento incessante, para por fim constituir ‘um mosaico das línguas e discursos’” e não apenas subserviente aos conceitos das vozes em Bakhtin, mas internamente relacionada aos conceitos da “voz rapsódica” e ao “teatro dos possíveis” do drama moderno e contemporâneo desenvolvidos por Jean-Pierre Sarrazac.

1.3.1 Umbral e fronteira

Em *Vestido de noiva* – assim como na maioria de seus textos – as situações que os personagens vivenciam são situações limítrofes, no umbral da existência. Outro traço em comum entre Dostoiévski e Nelson Rodrigues é o apelo para o movimento de decisão agônica das personagens.

As personagens rodriguianas estão “entre” sensações e estados de alma. Vejamos, por exemplo, em *Vestido de noiva*: Alaíde foi atropelada, o acidente brutal, anônimo, implacável configura o duro pessimismo do autor que repudia a realidade, grosseira e caótica e que, no subconsciente não poderia ser diferente. A frieza profissional dos médicos, a torpeza dos repórteres sedentos pela manchete, o telefonema de uma testemunha do acidente e seu comentário frívolo sobre o abuso dos automóveis, tudo isso acentua a implacabilidade do real.

Alaíde está na mesa de cirurgia, em estado de choque. A peça se desenvolve nesse processo de ações simultâneas alternando planos de memória, realidade e alucinação. A protagonista está “entre” a vida e a morte, “entre” a irmã – Lúcia, a mulher de véu – e Pedro, o noivo, “entre” a memória e a alucinação, “entre” o noivado e o casamento com Pedro. A situação é sempre de fronteira.

Esse “entre” nos permite diversas leituras deste complexo texto teatral. Alaíde já está morta desde o começo? As vozes das outras personagens: médicos, Madame Clessi, Pedro, a mãe, o pai, Lúcia, os repórteres são as vozes de Alaíde?

A linguagem de Nelson também trafega “entre” o profano e o sagrado. Ele mistura a linguagem coloquial e a linguagem erudita. A junção da linguagem popular com a linguagem mais sofisticada subverte o senso comum.

Segundo Sábato Magaldi na introdução do *Teatro Completo I: peças psicológicas de Nelson Rodrigues* examina essas questões de fronteira:

Vestido de Noiva rasga a fronteira da consciência e se realiza na maior parte como projeção exterior do subconsciente de Alaíde, a heroína. Explorando esse mundo, Nelson passa na terceira peça, *Álbum de Família*, ao inconsciente primitivo, aos arquétipos, aos mitos ancestrais. *Anjo Negro* e *Dorotéia* prosseguem essa trilha. O monólogo *Valsa nº6* retoma o filão do subconsciente, podendo ser considerado uma espécie de *Vestido de Noiva* às avessas. (MAGALDI, 1981, p. 7).

No estudo presente, porém, há discordância sobre a concepção de Magaldi. *Valsa nº6* é narrada por uma morta. Alaíde ainda não morreu. Há uma diferença primordial de estados, mas a leitura de Sábato diverge até mesmo da criação do próprio autor, crença justificada pelo crítico de que “a obra de arte muitas vezes escapa dos intentos expressos pelo autor, adquirindo independência que se liga mais aos seus motivos secretos, fora do plano consciente” (MAGALDI, 1981, p. 23). Para o crítico, tanto Alaíde quanto a personagem de *Valsa nº6* sofrem um acidente e durante toda a ação, nenhuma das duas sai do estado de choque. No delírio, elas recompõem o mundo à volta. Em *Valsa nº6* não há plano de realidade, a não ser pela presença do piano branco. A heroína do solilóquio vive os planos de memória e alucinação. Mas no programa do espetáculo no Teatro Serrador do Rio, o dramaturgo informava: “uma jovem de 15 anos, que já morreu, tenta lembrar-se do que aconteceu” (MAGALDI, 1981, p. 23).

Por isso, o solilóquio da valsa é ainda a obra mais radical, pois o nó é justamente colocar em cena uma morta, falando. Escolher representar uma peça com único intérprete e ainda por cima, morto, é de imenso risco dramático. E Nelson proclamou em entrevista à Sábato Magaldi para o *Diário Carioca*, ser esta a sua obra de mais difícil execução e possivelmente a mais bem realizada.

Há estados fronteiros na composição de ambos os textos dramáticos. Se a heroína de *Valsa nº6* não está mais aqui, onde está enquanto fala? É nessa tentativa de rememoração que o eixo textual do solilóquio se revela.

Em *Vestido de noiva*, a fronteira é tênue, embora mais aparente. Alaíde não está aqui e tampouco lá. Ela está no “entre”. O que, aliás, é posto em cheque no final da peça, quando, mesmo depois de ter sido acentuada a morte da protagonista, ela entrega o buquê no plano da realidade para Lúcia (mulher de véu) que se casa com o viúvo, Pedro.

Neste estudo, escolhe-se a visão de que esta seja a quarta dimensão da peça e que redimensiona as anteriores, criando a seguinte hipótese: Alaíde já estaria morta desde o início? Alaíde morreu de fato? Ou a última cena é uma projeção do

pensamento de Lúcia? O que se há de pensar é como este momento – seguindo as múltiplas possibilidades do texto teatral – faz o leitor/espectador questionar tudo o que acabou de ler ou ver.

Muita gente objetou que a peça se prolonga além do término natural, que seria a morte de Alaíde. Com essa ressalva, o encenador Ziembinski insistiu com o autor em eliminar a última cena da montagem, terminando o espetáculo quando a protagonista deixa de respirar, na mesa cirúrgica, mas Nelson negou a mudança e exigiu que se respeitasse o desfecho que escreveu.

Sábato Magaldi desenvolveu para o teatro completo a seguinte fundamentação teórica (que Nelson aceitou sem reservas). Magaldi sugere que assim como são tênues as fronteiras entre os planos da memória e da alucinação, nada impede que Alaíde, no sorvo final, antecipasse o que ocorreria na realidade. As sequências finais poderiam ser ainda a projeção da sua mente decomposta.

Na última imagem, vemos Alaíde entregar o buquê de núpcias à noiva, na presença fantasmagórica de Clessi, e o mais surpreendente, no plano da realidade. Depois de se fundirem as marchas fúnebre e nupcial, apagam-se as luzes, e só fica iluminado o túmulo de Alaíde. Assim, retorna a ironia feroz do autor com a imagem cruel da realidade. A peça, a nosso ver, lida aqui com o rompimento das funções do teatro tradicional.

Para *Valsa nº6* o impulso criador originou-se na fascinação que Nelson sempre demonstrou pelo adolescente, justamente por ser este um sujeito da transição: “A juventude, sobretudo na fronteira entre a meninice e a adolescência, é de integral tragicidade. Nunca uma criatura é tão trágica como nessa fase de transição” (MAGALDI, 1981, p. 22).

Dostoiévski também criou diversos personagens vivendo nessa fronteira, no umbral da existência, tendo, inclusive, um romance chamado *O adolescente*. Também o escritor russo apreendeu a tragicidade que opera no limiar entre a infância e a vida adulta, ressignificando momentos de grande turbulência. O adolescente é essa figura dostoiévskiana do vir a ser. O adolescente nunca se completa e dá o perfil de todas as épocas. Ele é a possibilidade de todas as projeções do mundo ao redor nesse estado de limiar constante. Ele não se aplaina, não se direciona para nenhum ponto, é o estado nascente fabulatório da Rússia. Dostoiévski comenta sobre esse estado nascente das coisas no final do livro.

Porém, é preciso ressaltar algumas diferenças fundamentais entre ambos os autores para uma elucidação maior dos termos aqui presentes.

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin define as peculiaridades do gênero, do enredo e da composição nas obras de Dostoiévski para o princípio polifônico de construção do todo. O romance polifônico de Dostoiévski está relacionado a outras tradições do gênero – que não a do romance biográfico – na evolução da prosa literária europeia. E “a despeito de toda a policromia exterior dos gêneros do sério-cômico estão conjugados por uma profunda relação com o folclore carnavalesco.” Bakhtin chama de literatura carnavalizada

[...] à literatura que direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval). Todo o campo do sério-cômico constitui o primeiro exemplo desse tipo de literatura. [...] É no campo do sério-cômico que devemos procurar os pontos de partida do desenvolvimento das variedades da linha carnavalesca do romance, inclusive daquela variedade que conduz à obra de Dostoiévski. (BAKHTIN, 2010a, p.122).

Para essa variedade dialógica que conduz à Dostoiévski, são determinantes dois gêneros do campo sério-cômico: o “diálogo socrático” e a “sátira menipeia”. Nas manifestações de gênero do “diálogo-socrático”, está presente a tendência à criação *excepcional* que “obriga o homem a revelar as camadas profundas da personalidade e do pensamento” e daí surge um tipo especial de “diálogo no limiar” em base dialógica socrática. Fica-se a um passo do futuro “diálogo dos mortos”, “no qual homens e ideias, separados por séculos, se chocam na superfície do diálogo” (BAKHTIN, 2010a, p.127). No conto *Bobók* de Dostoiévski cria-se uma situação excepcional:

[...] a *última vida da consciência (dois-três meses até o sono completo)*, liberta de todas as condições, situações, obrigações e leis da vida comum, é por assim dizer uma *vida fora da vida*. Como será aproveitada pelos “mortos contemporâneos”? A anácrise, que provoca a consciência dos mortos, manifesta-se com *liberdade absoluta*, não restrita a nada. E eles se revelam. [...] O acentuado tom carnavalesco dessa paradoxal “vida fora da vida” é dado desde o início pelo jogo de cartas no túmulo sobre o qual está sentado o narrador (evidentemente, é um jogo no vazio, “de cor”). Tudo isso são traços típicos do gênero. (BAKHTIN, 2010a, p. 160).

Dostoiévski apresentou como principal traço característico do seu próprio método criativo a criação de uma excepcional situação de enredo. E esse “diálogo dos mortos”, influência da menipeia e da literatura carnavalizada de que nos fala Bakhtin se assemelha em muitos aspectos à criação rodriguiana, como vimos nas obras

citadas, porém a maioria dos personagens centrais do escritor russo estão em uma situação de limiar, numa situação de pré-morte (horas antes do suicídio) ou de decisão agônica.

Dostoiévski não narra da perspectiva do morto, ou seja, do lado de dentro, como o faz Tolstói (em *A morte de Ivan Ilitch*, por exemplo).

Em termos rigorosos, no universo de Dostoiévski não há mortes como fato orgânico-objetificado do qual a consciência responsavelmente ativa do homem não participe: no universo de Dostoiévski há apenas assassinatos, suicídios e loucuras, ou seja, apenas mortes como atos responsavelmente conscientes. [...] O indivíduo não morre. A morte é uma partida. O *próprio* homem parte. Só essa morte-partida pode tornar-se objeto (fato) da visão artística essencial do mundo de Dostoiévski. O homem partiu, mas a própria palavra permanece no diálogo inconclusível. (BAKHTIN, 2010a, p. 337-338).

Em Dostoiévski, os participantes da ação se encontram *no limiar* (no limiar da vida e da morte, da mentira e da verdade, da razão e da loucura). No conto “Bobók”, eles são apresentados como “vozes que ecoam, que se manifestam “diante da Terra e do céu.”

Dostoiévski “salta” por cima do espaço interno habitável, arrumado e estável das casas, apartamentos e salas, espaço distante do limiar, porque a vida que ele retrata está fora desse espaço. [...] E Dostoiévski também “salta” por cima do tempo biográfico. No limiar e na praça só é possível o tempo da crise, no qual o instante se iguala aos anos, aos decênios e até a um “bilhão de anos”. [...] Dostoiévski só representa como personagens centrais pessoas com quem sua polêmica ainda não terminou. Dostoiévski nunca representa a morte de dentro para fora. São outros que observam a agonia e a morte. A morte não pode ser um fato da própria consciência. Morte absoluta (o não ser) é o inaudível, a irreconhecibilidade, o imemoriável (Hippolit). Ser significa ser para o outro e, através dele, para si. O homem não tem um território interior soberano, está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si ele olha *o outro nos olhos* ou *com os olhos do outro*. (BAKHTIN, 2010a, p. 196 e 322).

Salientadas as diferenças, retomamos à hipótese do presente estudo de que nos textos dramáticos citados existe uma dissonância de vozes que atravessa a voz da protagonista.

Na peça *Valsa n.06*, o fato de a personagem estar morta não nos parece ser um problema, assim como o próprio Nelson defendeu.

Durante todo o monólogo, acredita-se que a protagonista estaria viva e apenas no final o público saberá que ela está morta, a partir dessas palavras, proferidas por Sônia: “O defunto nem sabe que morreu!”

Quer dizer que, se ninguém sabe que ela está morta – nem ela! – atinge-se “a incompletude ética do homem antes de sua morte” (BAKHTIN, 2010a, p.63): por isso,

Sônia nos parece uma personagem inconclusa. E acredito ser importante não inverter o que se sabe no início e no fim.

Na verdade, a *Valsa n.06* é atemática e isso é uma das maiores especificidades do conceito de polifonia bakhtiniano (e do romance polifônico de Dostoiévski, segundo Bakhtin): não existe um assunto central, mas vários assuntos que se cruzam. E a fala da Sônia sempre desloca o assunto realizando “saltos” por cima do tempo biográfico.

1.3.2 Ironia, humorismo e grotesco: caráter híbrido

O enredo de *Vestido de noiva* termina com o casamento de Lúcia, irmã de Alaíde, com seu noivo. A ironia final é o recurso utilizado por Nelson para depreciar o plano da realidade.

Quando Pedro se espanta com o estado de Alaíde, o médico diz: “é uma felicidade. Uma grande coisa. A pessoa não sente nada — nada.” A realidade, ou seja, a consciência, implica em sofrimento, enquanto no inconsciente, o sujeito está livre do sofrimento da vida.

O pacto de suicídio, outra obsessão constante na obra de Nelson e presente na figura do estudante e do seu crime folhetinesco na peça, é a forma que o autor encontra para imortalizar o amor. Em diversos textos, tanto em crônicas, folhetins, contos e peças, Nelson parece acreditar apenas no amor em outro plano. No plano da realidade, o amor seria de impossível realização, pois a convivência é implacável. Mas em sua obra há sempre o procedimento de quebra, pois o autor não se satisfaz com uma visão romântica ou folhetinesca. Alguém quebra, morbidamente, essa imagem. Um frequentador do bordel informa que Madame Clessi morreu gorda e velha, e tinha varizes. Alaíde retruca: “— Mulher gorda, velha, cheia de varizes, não é amada! E ela foi tão amada! Seu mentiroso!” (RODRIGUES, 1981f, p.113).

Nesse instante, Alaíde esbofeteia o homem, que corta bruscamente a gargalhada. Ainda na rubrica de Nelson, “a 3º mulher vem, em passo de samba, e acaricia a cabeça do homem.”

O Homem (*levantando-se, grave*) — Agora vou-me embora. Fui esbofeteado e é o bastante.

Alaíde (*com uma amabilidade nervosa*) — Ah, já vai? Quer o meu número de telefone?

O Homem (*sem dar atenção*) — Nunca fui tão feliz! Levei uma bofetada e não reagi. Me dão licença. (RODRIGUES, 1981f, p. 114).

O processo de inversão da lógica moral da sociedade, da ruptura com o senso comum, faz com que a dramaturgia de Nelson sempre apresente uma aparência que não é verdadeira, de “fundo falso” das frases, conceito elaborado por Flora Sussekind, que veremos a seguir.

Alaíde, ao fugir da revelação com a irmã, sofre o acidente. A ação progride sempre em decorrência de uma visão cruel da realidade, considerada um lugar inóspito. Uma das formas mais notáveis de quebra nas peças de Nelson é através das observações idiossincráticas das personagens com o efeito de ironia.

CLESSI (*forte*) — Quer ser como eu, quer?

ALAÍDE (*veemente*) — Quero sim, quero.

CLESSI (*exaltada, gritando*) — Ter a fama que eu tive. A vida. O dinheiro. E morrer assassinada? (RODRIGUES, 1981f, p.117).

O diálogo caminha em direção a uma espécie de redenção, de consagração final e, então, há a ruptura de efeito cômico com a sentença final: “e morrer assassinada?” Outro trecho de *Vestido de noiva* que revela perfeitamente a ironia recorrente na obra:

(*Música cortada. Ilumina-se o plano da realidade. Quatro telefones, em cena, falando ao mesmo tempo. Excitação.*)

PIMENTA — É o Diário?

REDATOR — É.

PIMENTA — Aqui é o Pimenta.

CARIOCA- REPÓRTER — É A Noite?

PIMENTA — Um automóvel acaba de pegar uma mulher.

REDATOR D'A NOITE — O que é que há?

PIMENTA — Aqui na Glória, perto do relógio.

CARIOCA- REPÓRTER — Uma senhora foi atropelada.

REDATOR DO DIÁRIO — Na Glória, perto do relógio?

REDATOR D'A NOITE — Onde?

CARIOCA- REPÓRTER — Na Glória.

PIMENTA — A Assistência já levou.

CARIOCA- REPÓRTER — Mais ou menos no relógio. Atravessou na frente do bonde.

REDATOR D'A NOITE — Relógio.

PIMENTA — O chofer fugiu.

REDATOR DO DIÁRIO — Ok.

CARIOCA- REPÓRTER — O chofer meteu o pé.

PIMENTA — Bonita, bem vestida.

REDATOR D'A NOITE — Morreu?

CARIOCA- REPÓRTER — Ainda não. Mas vai. (RODRIGUES, 1981f, p. 111).

A secura telegráfica exprime apenas o necessário à ação, o autor constrói os personagens de acordo com a sua função social. A urgência dos repórteres pela resolução do caso revela o grotesco da situação. O anúncio do acidente expressa que a acidentada não morreu, mas vai morrer.

A implacabilidade do real aparece como uma crítica ao jornalismo objetivado que trivializa tudo o que toca. Mais tarde, o cronista falará nos “idiotas da objetividade.” A marca do jornalismo objetivo é privilegiar o imediatamente visível e palpável. O estilo mais seco e plano possível é o testemunho da incapacidade de espantar-se. Em suas confissões do livro *O óbvio ululante*, Nelson destaca essa “nova época jornalística” como a que põe “um vidro entre o leitor e a morte, entre o leitor e o martírio”. Até a imagem do cadáver sofre o veto do *copydesk* que utiliza um tom impessoal, sumário, desumano para noticiar a morte de um estudante, tom este que seria apropriado para noticiar um atropelamento de cachorro.

Uma objetividade idiota arranca do fato de suas entranhas ou, se preferirem outra imagem, castra todas as potencialidades do fato. E assim, estritamente objetivo, o *Jornal do Brasil* põe uma distância imensa entre o leitor e o acontecimento, entre o leitor e o espanto, entre o leitor e a misericórdia, entre o leitor e o ódio. Sim, essa meia dúzia de linhas humilha, desfeiteia, degrada o martírio. (RODRIGUES, 1993b, p. 199).

Segundo Druker, dizer a verdade para o autor é transmitir também o vigor e impacto dos fatos e o exagero dá a verdadeira dimensão do acontecimento. O uso de recursos literários é a maneira de acordar o leitor de sua semi-inconsciência e torná-lo capaz de ser afetado pelos fatos. Nelson reivindica a validade e veracidade do seu estilo porque a verdade não dispensa o seu aspecto impalpável: sua escala ou dimensão. O fato é aquilo capaz de impressionar e comover.

[...] o jornalismo deve ser capaz também de provocar esse efeito de estranhamento para dar ao leitor a devida dimensão do instante presente. Poesia e relato factual não se opõem, ao contrário, são a mesma coisa, pois a poesia abre nossos olhos para dimensões da realidade que escolhemos tomar como fictícias e absurdas. A ficção tem o poder de aguçar nosso sentido de realidade mostrando que há vários componentes naquilo a que chamamos de realidade. Nelson Rodrigues nega que a literatura seja o terreno da mentira pura e simples. A ficção é fiel a uma certa camada da realidade. Muitas vezes chega-se à verdade por meio do exagero e apenas por meio dele. Ao se negar a cantar poeticamente o fato, o jornalismo objetivo mostra menos dimensões de profundidade da realidade. (DRUKER, 2010, p. 80-82).

Muitos procedimentos do autor, como o uso do grotesco, a ironia feroz, a secura telegráfica, são utilizados para qualificar pejorativamente a realidade. No diálogo entre

os médicos, exibe uma articulação do real com uma exatidão tão premente que parece tudo, menos real. O plano de realidade é ainda mais absurdo do que o plano de alucinação, justamente por conta dessa tentativa de objetificar o humano. Pela incapacidade de espanto e admiração, revela-se a morbidez do real.

(Apaga-se o plano de alucinação. Luz no plano da realidade. Sala de operação)

1º Médico — Pulso?

2º Médico — 160.

1º Médico — Rugina.

2º Médico — Como está isso!

1º Médico — Tenta-se uma osteossíntese!

3º Médico — Olha aqui

1º Médico — Fios de bronze.

(Pausa)

1º Médico — O osso!

3º Médico — Agora é ir até o fim.

1º Médico — Se não der certo, faz-se a amputação.

(Rumor de ferros cirúrgicos)

1º Médico — Depressa!

(Apaga-se a sala de operação. Luz no plano da alucinação.)

Homem *(para Alaíde, sinistro)* — Assassina!

Clessi *(espantada)* — O quê?

Homem *(indicando)* — Ela! Assassina!

Clessi *(para Alaíde)* — Você?

Alaíde *(nervosíssima)* — Não me pergunte nada. Não sei. Não me lembro.

(num lamento) Se ao menos, soubesse quem é Lúcia!

Homem *(angustiado)* — Não tem ninguém aqui? Quero chope!

[...] (RODRIGUES, 1981f, p.117-118).

No diálogo acima evidencia-se alguns procedimentos recorrentes na obra do autor. A secura do diálogo demonstra ao mesmo tempo a frieza dos médicos perante o corpo objeto de Alaíde a ser decomposto. O corte abrupto de efeito grotesco: “faz-se a amputação” amplia a impressão de objetividade do real. Tudo isso no plano de realidade, o mais hostil e violento para Nelson.

Ao plano da realidade segue-se o plano da alucinação onde há o personagem do homem que acusa Alaíde de assassinato para, logo em seguida, pedir um chope. Novamente, há quebra de efeito cômico.

Após o diálogo clínico de registro telegráfico descobre-se no plano da alucinação várias ações terríveis e implacáveis como o possível assassinato de Alaíde. Ao mesmo tempo, há a confusão de sua mente decomposta que nesse ponto é semelhante ao esquecimento inicial da heroína de *Valsa nº 6*:

Mocinha *(aumentando progressivamente a voz, até ao grito)* — Sônia!...
Sônia!... Sônia!...
(para si mesma)

Quem é Sônia?... E onde está Sônia?
 (rápida e medrosa)
 Sônia está aqui, ali, em toda parte!
 (recua)
 Sônia, sempre Sônia...
 (baixo)
 Um rosto me acompanha... E um vestido... E a roupa de baixo...
 (RODRIGUES, 1981e, p. 173).

O primeiro movimento de Alaíde em *Vestido de noiva* é a busca por Madame Clessi, um possível desdobramento de sua personalidade. Mas em sua tentativa de reconstituição da realidade, a personagem que persegue e ameaça Alaíde é a mulher de véu. É essa mulher sem nome que Alaíde teme e evoca repetidamente. Para a protagonista de *Valsa nº6*, a ameaça vem de Sônia, que é um nome sem rosto.

Segundo Sábato Magaldi, Sônia seria a própria heroína, mas outra leitura se torna possível ao conhecer o romance *O homem proibido*, escrito por Nelson Rodrigues quase simultaneamente à peça. No romance, Sônia é prima de Joyce, elas foram criadas juntas, na mesma casa, como irmãs e rivalizam o mesmo homem, o jovem médico Paulo. Assim como em *Vestido de Noiva*, a mulher de véu – que se chama Lúcia, revelação feita apenas no segundo ato – é irmã de Alaíde, e as duas também disputam o mesmo homem: Pedro. O móvel de *Vestido de noiva* é o amor de duas irmãs pelo mesmo homem. É essa rivalidade que desencadeia toda a tragédia. O tema reaparece em muitas obras de Nelson e, ao responder sobre a insistência do mote, disse algo semelhante ao que Madame Clessi responde: “Engraçado — Eu acho bonito duas irmãs amando o mesmo homem! Não sei — mas acho!...” (RODRIGUES, 1981f, p.146).

Tanto em *Valsa nº6* quanto no romance *O homem proibido*, a disputa entre duas irmãs (ou primas) pelo mesmo homem também é o centro da ação.

Alguns elementos de protótipo de estilo da menipeia carnavalizada aparecem em “Bobók” de Dostoiévski, segundo Bakhtin:

No início do conto há um juízo sobre um tema típico da menipeia carnavalizada, isto é, o juízo acerca da relatividade e da ambivalência da razão e da loucura, da inteligência e da tolice. Em seguida, vem a descrição de um cemitério e de cerimônias fúnebres. Toda essa descrição está impregnada de uma atitude *familiar* e *profana* em face do cemitério, das cerimônias fúnebres, do clero necropolense, dos mortos e do próprio mistério da morte. Toda a descrição se estrutura sobre combinações de oxímoros e mésalliances carnavalescas, é impregnada de *descidas* e *aterisagens*, de *simbólica* carnavalesca e, ao mesmo tempo, de um naturalismo grosseiro. (BAKHTIN, 2010a, p. 158).

Bakhtin cita, em seguida, alguns trechos típicos que expressam o tom do conto, dialogados e ambíguos, típicos da menipeia. Da mesma forma, trechos acima citados das obras de Nelson Rodrigues também revelam tanto a atitude *familiar e profana* em face do cemitério, das cerimônias fúnebres quanto do próprio mistério da morte.

Saí para me divertir, acabei num enterro [...] Faz uns vinte e cinco anos, acho, que eu não vou a um cemitério; só me faltava um lugarzinho assim! Em primeiro lugar, o espírito. Com uns quinze mortos fui logo dando de cara. Mortalhas de todos os preços; havia até dois carros funerários: o de um general e outro de alguma grã-fina. Muitas caras tristes, e também muita dor fingida, e muita alegria franca. O pároco não pode se queixar: são rendas. Mas espírito é espírito... Eu não queria ser pároco aqui. Olho para as caras dos mortos com cautela desconfiando da minha impressionabilidade. Há expressões amenas, como há desagradáveis. Os sorrisos são geralmente maus, uns até muito. Não gosto; sonho com eles. [...] Enquanto transcorria a missa, saí para dar uma voltinha além dos portões. Fui logo encontrando um hospício, e um pouco adiante um restaurante. E um restaurantezinho mais ou menos: tinha de tudo e até salgadinhos. Havia muita gente, inclusive acompanhantes do enterro. Notei muita alegria e animação sincera. Comi uns salgadinhos e tomei um trago. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 261-262).

Bakhtin lembra o valor simbólico da combinação ambivalente para a menipeia carnavalizada: morte-riso – (neste caso, alegria) – banquete (“aqui comi uns salgadinhos e tomei um trago”). Em seguida, ele cita a divagação do narrador do conto de Dostoiévski em que senta na lápide e “reflete acerca do tema do espanto e do respeito, aos quais os contemporâneos renunciaram” (BAKHTIN, 2010a, p. 159).

Há também um detalhe estritamente naturalista e profano – um resto de sanduíche sobre a lápide que dá motivo para evocar a simbólica de tipo carnavalizado. Em Nelson Rodrigues, tanto *Vestido de noiva* quanto *Valsa n.06* estão saturadas desses elementos, de acentuada familiarização e da profanação, das combinações de oxímoros, das *mésalliances*, aterrisagens, do naturalismo e da simbólica, protótipo condensado de estilo da menipeia carnavalizada.

Em uma leitura mais atual do conceito de ironia, temos no *Léxico do drama moderno e contemporâneo* organizado por Jean-Pierre Sarrazac, uma noção de ironia, humorismo e grotesco como três noções ligadas à comicidade:

[...] mas a uma comicidade fustigada pela dúvida e pelos contrastes, inquieta e até inquietante, de modo que suscita um riso amarelo. O teatro que recorreu a isso é atravessado por tensões que não se apaziguam com um *happy end* a marcar o desfecho do conflito. Por conseguinte, as peças de caráter irônico, humorístico ou grotesco terminam, teatralmente de forma brusca, num ponto de interrogação, dando uma impressão de inacabamento ou desagregação da forma dramática tradicional fundada numa progressão linear. Vítima desse “princípio de incerteza”, ela explode, e a harmonia da peça benfeita passa a ser uma mera recordação. (SARRAZAC, 2012, p. 98).

Os textos de *Valsa n.06* e *Vestido de Noiva* se situam dentro desse “princípio de incerteza” e por esse motivo tanto o final de *Vestido de noiva* foi tantas vezes questionado – até pelo próprio encenador – quanto *Valsa n.06* criou suspeitas sobre o estatuto da protagonista de estar morta ou não desde o início da peça por Magaldi. Esse ponto de interrogação, que dá a impressão de inacabamento ou desagregação, se revela elemento essencial na escrita dramática de Nelson Rodrigues situada em sua dimensão polifônica.

Segundo Luigi Pirandello, o humor define-se como “sentimento do contrário” e constitui nesse sentido uma superação da ironia. A reflexão sobre o drama inscreve-se na própria peça, ou seja, em *Seis personagens à procura de um autor* (1977) e suscita digressões e comentários que são outras “brechas no fechamento da forma dramática, perturbam sua harmonia e dão origem a contrastes que desorientam o espectador, ao mesmo tempo provocando riso, fenômeno que Pirandello qualifica de humorismo” (SARRAZAC, 2012, p. 98). Da mesma forma, nos textos rodriguianos a forma fechada do drama convencional é rompida com contrastes que desorientam e provocam riso no espectador.

O grotesco também suscita a desorientação do espectador, confrontado com uma ausência de referências que lhe permitiriam “classificar” esse fenômeno. Este é então o mais das vezes definido por seu caráter híbrido: ele corresponderia a uma oscilação entre o trágico e cômico, entre proliferação e redução. [...] Ali onde a ironia sugere o contrário, o humorismo o evidencia e o grotesco atesta uma impossível conciliação. (SARRAZAC, 2012, p. 98).

Em *Vestido de noiva* e *Valsa n.06*, o exagero, a deformação e o inchamento tomam conta da linguagem em busca de uma escrita que acentua os contrastes participando da entrada em crise do drama em todas as suas dimensões.

1.3.3 Fundo falso

Em *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* há uma construção poética que exemplifica o teatro de Nelson:

Edgard — Ritinha, eu quase a violei porque o mineiro só é solidário no câncer.
Ritinha — O mineiro só é como?
Edgard — Não entendeu?
Ritinha — Eu, não.

Edgard — Nem vai entender. Mas olha. Há uma relação! Há uma relação! Ouve só — “O mineiro só é solidário no câncer”. Parece até piada. O sujeito acha graça. (*Exasperado*) — Mas essa frase tem um fundo falso. E a verdade está lá dentro. Compreendeu agora? (RODRIGUES, 2012, p. 34).

Atentar-se para a construção poética do autor implica tomar conhecimento do que Flora Süssekind já se referiu como “fundo falso.” Esse fundo falso diz respeito à estrutura, à linguagem e aos temas abordados no teatro rodriguiano; seja ao inverter o senso comum e a lógica moral da sociedade ou ao romper com elementos do teatro clássico, a dramaturgia de Nelson Rodrigues aponta para os subterrâneos de uma aparência que só é verdadeira porque rompe com os limites impostos.

Nelson faz uso dessas relações [interpessoais], desses mecanismos [de articulação de conceitos] e desses temas [da dramaturgia ocidental] de uma maneira insólita, apontando para o fundo falso que procuram encobrir. (SÜSSEKIND, 1977, p. 37)

A mola mestra de *Bonitinha mas ordinária* é a frase “O mineiro só é solidário no câncer.” Mas Edgar, um dos personagens, avisa que essa frase tem um fundo falso: “Não é bem o mineiro. É o homem, o ser humano. Eu, o senhor ou qualquer um só é solidário no câncer” (RODRIGUES, 2012, p. 13).

Flora Süssekind no ensaio “Nelson Rodrigues e o fundo falso”, do livro *Nelson Rodrigues Teatro Completo: volume único*, mostra que é frequente no autor o uso do silogismo retórico (entimema, ou demonstração imperfeita), no qual não estão presentes todas as partes do silogismo filosófico, podendo estar ausentes a premissa maior ou a conclusão. Ao mesmo tempo em que se reafirma um saber conhecido, dá-se ao público a ilusão de que ele é que constrói uma nova premissa.

Segundo Flora Süssekind, esse tipo de construção usada por Nelson Rodrigues permite gerar pensamentos aparentemente absurdos e dá ao público a oportunidade de enxergar como, sendo gerados dessa maneira, seus pressupostos morais e opiniões podem esconder absurdos iguais. Dessa forma, denuncia-se o procedimento pelo qual se forma e reafirma o senso comum.

Nelson parte muitas vezes de situações e enunciados recheados de clichês, de ditos populares, mas subverte o raciocínio comum através do fundo falso das frases. O uso do clichê em Nelson é sempre paradoxal.

No uso dos entimemas, muitas vezes falta parte do raciocínio. Flora dá como exemplo algumas frases. Entre elas a de *Toda nudez será castigada*: “Louco é quem esquece. Você esqueceu. Então é louco.” O silogismo está completo, o que é notável porém, é tratar-se de um silogismo aparente, formalmente completo, mas a premissa

(“louco é quem esquece”) não parece de todo aceitável já que pelo senso comum muitos esquecem e não são loucos. Uma das características do uso do entimema está no prazer que proporciona ao leitor (ou ouvinte) já que parece que é ele quem completa os argumentos ausentes. E isso só é possível porque, na verdade, o que está ausente nada mais é do que uma premissa de domínio público. Ao reafirmar o que já é sabido, o que é aceito como politicamente correto, o silogismo retórico cria a ilusão de que é o ouvinte ou leitor quem constrói uma nova premissa, pois o ponto de partida do silogismo retórico está sempre no pensamento popular.

No teatro de Nelson, o entimema não é utilizado simplesmente para reafirmar a impressão corrente. Pelo contrário, denuncia o procedimento pelo qual se forma e reafirma o senso comum, o tipo de raciocínio truncado que precede a formação da opinião pública. Mostrando como este raciocínio incompleto lhe permite gerar declarações hiperbólicas à beira sempre do absurdo (“Uma gata não deve ser assassinada”; “Criança é safada”; “Mulher é burra”; “Ninguém é honesto”) dá ao público a possibilidade de enxergar como, geradas de modo semelhante, suas regras de conduta e opiniões mais corriqueiras podem esconder “absurdos” iguais. (SÜSSEKIND, 1993, p. 266)

No teatro de Nelson Rodrigues quebram-se as possibilidades de uma simples reafirmação do senso comum. E muitas vezes, através do mecanismo do exagero, da hipérbole, do acúmulo de imagens tragicamente humorísticas é que o autor provoca no leitor e ouvinte a suspeitar de suas certezas cotidianas.

Em Nelson, há um tipo de emissão e de articulação da frase que vem do burburinho, desse rumor jornalístico como de um coro grego. Essa fala da razão pública, disseminada no cotidiano, é inserida em seu teatro. Desde *Vestido de Noiva*, passando pelo texto de *A falecida*, toda a obra de Nelson tem uma espécie de pano de fundo sonoro, dessa voz pública, de um moralismo bem brasileiro, de um senso comum cruel, de fundo.

À medida que se consolida em *Vestido de noiva* a memória reconstruída, diluem-se as fronteiras entre o real e o irreal, entre memória, alucinação e realidade, impondo ao espectador/leitor a imprecisão dos limites.

No artigo intitulado “Nas trilhas da memória – um percurso pelos caminhos de *Vestido de noiva*”, a pesquisadora Elen de Medeiros escreve:

A obra rodriguiana, plural em sua proposta poética, dialoga não só com o expressionismo ou com o grotesco. É uma poética que está alicerçada nos questionamentos do aparentemente normal, apontando para seus fundos falsos e marcando a impossibilidade de rotular a própria obra. (MEDEIROS, 2015, p.108).

Na reconstituição de seu casamento, Alaíde encontrará respostas para seus questionamentos através de Madame Clessi que ajuda a direcionar seu pensamento quando a protagonista esbarra nas peças que a memória falha prega:

(*Entra mãe de Alaíde*)
 Alaíde (*com ar de sonâmbula*) — O bouquet, mamãe?
 Clessi — Sua mãe não pode ser.
 (*A mãe volta em marcha-à-ré.*)
 Clessi — Ela só apareceu depois! Você sozinha no quarto, sem ninguém, Alaíde? Uma noiva sempre tem gente perto. O quê? Você pode não se lembrar, mas devia ter alguém, sem ser sua mãe! Lembre-se. (RODRIGUES, 1981f, p. 126).

A partir das dubiedades na composição, a postura de questionamento acentua a noção de incerteza, na medida em que o estágio de decomposição aumenta. Em *Vestido de noiva* há falsas pistas rumo ao final ambíguo em que Alaíde, mesmo depois de morta, entrega o buquê para a irmã no plano da realidade. São falsos caminhos que surgem não em direção à uma resolução final, fechada como no drama convencional, mas abrindo um espaço de dúvida contínua que não termina quando o pano fecha.

O uso do entimema ou da demonstração imperfeita é uma construção que leva ao raciocínio silogístico. É um absurdo moral que está ali e, ao mesmo tempo, que desmonta o senso comum. Aquela articulação retórica aparece, mas o que está pontuado na fala dos personagens contraria o pensamento com o raciocínio acabado, prefigurado. Esse conceito atravessa todos os diálogos de Nelson e é da ordem do paradoxo: tem um modo de enunciar, mas a enunciação quebra com essa platitude moralista. O fundo falso das frases revela o absurdo moral, desmonta o senso comum, o raciocínio prefigurado. O enunciado quebra com essa platitude moralista e renova o olhar sobre Nelson.

1.3.4 Urgência e suspense

A pressão da redação do jornal está presente em toda a obra rodriguiana, assim como os motivos: atropelamentos, crimes passionais, suicídios, pactos de morte, traição. Essa urgência da redação permite a dinâmica de cortes secos, os comentários grotescos sobre o estado da acidentada (Alaíde) por parte dos repórteres. As observações maliciosas e abjetas dos jornalistas revelam o desejo da manchete

espetacular. A tensão do prazo, a urgência do tempo como insinuação de uma resposta ágil para a resolução do impasse, não permite o relaxamento, pois na redação do jornal o tempo urge.

A dinâmica é frenética: alterações bruscas de humor das personagens pressionadas por respostas, por soluções, as frases curtas, as nuances de estados de espírito e as sequências rápidas do final do texto dramático – como em *Vestido de noiva* – anunciam a tragédia final e reivindicam a poesia do cotidiano. O universo do autor desde o convívio no subúrbio carioca, no jornal, até as tragédias pessoais, o assassinato do irmão, doenças, solidão artística, (Nelson não fez parte de nenhum grupo ou movimento literário), a vocação polemista, a adoração por futebol, por ópera, a leitura de romances e folhetins do século XIX, a presença da loucura, crimes, tudo isso compõe o espectro policromático de suas criações.

A sua dimensão trágica e cômica derivada da leitura de Dostoiévski, a tragédia do ínfimo, sua visão trágica da existência, daquilo que é ridículo no homem e na mulher e a visão hiperbólica e apaixonada permite integrar a subjetividade de vozes narrativas, uma visão de mundo polifônica.

A contestação de Nelson Rodrigues está no vigor de sua linguagem. Ao abusar de recursos dos folhetins, Nelson revela uma realidade nascida de diversas camadas de realidades que se sobrepõe. “Teatro não tem que ser bombom com licor”, anunciou em uma entrevista.

Nos diálogos da peça, vemos os personagens em momentos de decisão agônica, como no começo do segundo ato de *Vestido de Noiva*, quando surge o plano da memória. Alaíde está vestida de noiva, retocando a *toilette*, mas a grinalda não está posta ainda. A voz de Madame Clessi no microfone faz perguntas que ajudam a recuperar os fragmentos anteriores ao acidente: “Não disse que tinha mais gente? Olha aí! A mulher de véu” (RODRIGUES, 1981f, p. 130). Ela é uma espécie de condutora de seus pensamentos e aponta os caminhos pelos quais Alaíde deve seguir para alcançar a recuperação da memória. A cena continua com inserções pontuais da voz de Madame Clessi para a recapitulação dos fatos, mesmo desviando e criando caminhos falsos, o que gera um vaivém constante, evidenciando trilhas interrompidas, fragmentadas, retomadas e abandonadas. O auxílio desse valioso fantasma dá as trilhas necessárias para recompor a memória de Alaíde, numa ação em constante confronto.

(Maquinalmente, Alaíde senta-se na banquetta, olhando, com espanto, a mulher de véu; esta mostra-se bastante excitada.)

Alaíde *(numa alegação ingênua)* — Mas eu preciso da linha branca!

Mulher de Véu — Primeiro, vamos conversar! *(sardônica)* Linha branca!

Alaíde — Você vai querer discutir agora! Agora!

Mulher de Véu *(exaltada)* — Então! Por que não será agora? Que é que tem de mais? *(noutro tom)* Eu nunca falei, nunca disse nada, mas agora você tem que me ouvir!

Alaíde *(gritando)* — Tem gente ouvindo! Fale baixo.

Mulher de véu *(excitada)* — Então você pensa que podia roubar o meu namorado e ficar por isso mesmo?

Alaíde *(entre suplicante e intimativa)* — Você não vai fazer nada!

Mulher de Véu *(com desprezo)* — Ah! Está com medo! *(irônica)* Natural. Casamento até na porta da igreja se desmancha.

Alaíde *(com mais coragem)* — Mas o meu, não.

Mulher de Véu *(aproximando-se)* — O seu não, coitada! *(noutro tom)* O seu, sim! Você não me desafie, Alaíde, não me desafie.

Alaíde *(erguendo-se)* — Então não fale nesse tom!

Mulher de Véu *(agressiva)* — Falo, falo — e se você duvida, faço escândalo agora mesmo. Aqui, quer ver?

(Silêncio de Alaíde)

Mulher de Véu *(ameaçadora)* — Se eu disser uma coisa que sei. Uma coisa que nem você sabe!

Alaíde *(baixo)* — O que é que você sabe?

Mulher de Véu — Se eu disser — Alaíde — duvido, e muito, que esse casamento se realize.

(Imobilizam-se mulher de véu e Alaíde. Depois, trevas.)

Clessi *(microfone)* — Você parou quando a mulher de véu disse: “Duvido muito...”

(Acende-se a luz. Só Alaíde e a mulher de véu, na mesma posição da cena anterior.)

Clessi *(microfone, continuando)* — ... que esse casamento se realize!”

Alaíde — Mas o que foi que eu lhe fiz — diga? Para você estar assim?

Mulher de véu — O que foi? Sua hipócrita! [...]. (RODRIGUES, 1981f, p. 131-132).

No segundo ato, a memória de Alaíde está em franca desagregação. As imagens do passado e do presente se confundem e se superpõem. As recordações deixam de ter a ordem cronológica. Na cena inicial do segundo ato, vemos Alaíde se arrumando para o iminente casamento, a mulher de véu surge e decide impedir a consumação do ato. Alaíde pede a linha branca, sinaliza que a mulher de véu está falando alto, teme um escândalo, mas a discussão é inevitável e cria um impasse, um suspense sobre a sua resolução.

Em *Vestido de Noiva*, a urgência está presente em todas as cenas e nos três planos alternados, pois há a urgência de Alaíde para recompor a memória, a urgência de Clessi em ajudar-lhe nessa trilha, a urgência de Lúcia em impedir o casamento, a urgência dos repórteres em anunciar a notícia de sua morte, a urgência dos pais em resolver a situação das filhas, a de Pedro em solucionar sua posição entre Alaíde e Lúcia e a dos médicos que estão na mesa de operação.

A peça se sucede em ritmo vertiginoso, pois segue uma trajetória de urgente reparação. Qualquer situação de fronteira é extenuante e as personagens imploram por uma solução.

Desde o som inicial de ambulância e batida de automóvel, Alaíde na mesa de cirurgia, sua busca por Madame Clessi, as cenas no bordel, o pacto de Madame Clessi com o estudante, (um menino de 14 anos que é ameaçado pela mãe no plano da memória por namorar Clessi) até a resolução final do triângulo amoroso seguido de morte, tudo nos mantém em estado de tensão. Até quase o final do segundo ato da peça a mulher de véu ainda guarda o mistério de seu nome assomando mais uma dúvida entre tantas.

Apreendendo fórmulas de folhetins, presentes inclusive em *Crime e castigo*, o enigma da obra rodriguiana não é o de quem cometeu o crime, mas por que cometeu. Atormentada com a desarticulação mental, onde sente a cabeça embaralhada, Alaíde diz: “Como eu matei? Nem sei direito. Estou com a cabeça tão embaralhada! Começo a me lembrar. Só esqueci o motivo. Naquele dia eu estava doida” (RODRIGUES, 1981f, p. 120).

O motivo é o mecanismo folhetinesco chave para manter o interesse do leitor e os percursos de Alaíde na reconstrução da memória.

1.3.5 Clichê paradoxal

O paradoxo é uma figura fundamental na obra rodriguiana; mais do que recorrente, ele é emblemático, sintomático e estrutural. Há inúmeros exemplos da aproximação de dois elementos comumente considerados como antagônicos, tanto em *Vestido de noiva* quanto em *Valsa nº 6*.

A linguagem paradoxal vai além do senso comum. É utilizada para dar mais expressão ao texto, através da incoerência e também pode ser usada para manifestar ironia.

São exemplos de expressões paradoxais muito usadas por Nelson: “o reacionário transgressor”, “anjo pornográfico”, “flor de obsessão”. Uma formulação poderia sintetizar o paradoxo rodriguiano: “todo casto é obsceno.” Ou “o pior devasso é ainda puro.”

A força estética está na vitalidade. Os romances vitais derivam de uma relação específica com a existência. É esse o real: *A vida como ela é* que importa para o texto dramático. Além da presença do mecanismo do paradoxo nas frases e expressões rodriguianas é possível encontrar exemplos na própria ação ou rubrica, como a da última cena da peça:

(Trevas. Luz sobre Alaíde e Clessi, poéticos fantasmas. Iluminam-se as duas divisões extremas do plano de realidade. À direita do público, sepultura de Alaíde. À esquerda, Lúcia, vestida de noiva, prepara-se no espelho. Arranjo da Marcha Nupcial e da Marcha Fúnebre). (RODRIGUES, 1981f, p. 167).

A celebração do casamento e da morte juntas, na mesma ação, cria uma imprevista polifonia musical. Em *Valsa nº6* a heroína está aos gritos e todos correm pela casa:

— Gritei.
Meus gritos se espalharam por toda parte. Meus gritos batiam nas paredes,
nos móveis, como pássaros cegos.
(*começa a correr, em círculo, como uma menina*)
Gente corria dentro de casa.
(*coro*)
Bacia!
Mas pra que bacia?
Claro! Bacia!
(*exortação de criadas*)
S. Jorge!
S. Benedito!
S. Onofre!
(*de novo, informativa*)
Eu própria me sentia adormecida... Adormecida entre gritos..." (RODRIGUES, 1981e, p. 177- 178).

Essa imagem é recorrente em *Valsa nº6* onde há a presença de gritos enquanto se dorme, "morta e em claro", marcha nupcial e fúnebre, essa presença antagônica de duas ações contrárias causando estranhamento e reforçando o estado dilacerado da personagem.

O paradoxo incentiva a multiplicidade das vozes, a ambiguidade da ação e a dissonância dos diálogos.

Quando o autor pretende afirmar o fracasso de certas ideologias, ou quando se recusa a consagrar *uma* visão de mundo, a unidade do ponto de vista desaparece em prol de uma estrutura polifônica. Nessa "estrutura de perspectiva aberta" (Pfister), os personagens propõem diversas perspectivas, não mais destinadas a convergir para um ponto de vista único, seja porque, deliberadamente, o autor não orienta o espectador (ausência de ponto de vista), seja porque o orienta em direções contraditórias (ponto de vista paradoxal). (SARRAZAC, 2012, p. 144-145).

Essa crise da forma dramática é abordada por Jean-Pierre Sarrazac no *Léxico* principalmente através das quatro crises importantes que ela inclui: crise da fábula, “que permite sobretudo a eclosão das dramaturgias de ‘fragmento’, do ‘material’, do ‘discurso’”; crise do personagem, que, apagando-se, retraindo-se, liberta a Figura, o declamador, a voz; crise do diálogo “que inventa um teatro cujos conflitos inscrevem-se no próprio âmago da linguagem, da fala” e a crise da relação palco-plateia. Este estudo vai em direção ao que Pirandello chamou de “sentido do contrário” e que, como aponta Sarrazac, “não deixa de ter analogia com essa tarefa de “decomposição dramática” à qual o autor de *Seis personagens à procura de um autor* dedicou toda a sua existência” (SARRAZAC, 2012, p. 33). A partir dessa abordagem da crise do drama, analisaremos a seguir como essas quatro crises permitem que as vozes dissonantes eclodam em Nelson.

CAPÍTULO 2 – SEGUNDO PLANO: NO TEMPO DA PASSAGEM

2.1 O tempo do desgoverno e o diálogo com a música e o cinema

Ao lidar com o universo da memória – e, mais especificamente, da memória em decomposição –, é preciso compreender que este é um lugar movediço e de incertezas. Para seguir os passos de Alaíde, é preciso ir com prudência, já que muitas vezes nos defrontamos com o delírio. A impossibilidade da afirmação e as falhas da memória lançam dúvidas acerca do que se passa. São falsos caminhos, que ora afirmam, ora negam o mesmo acontecimento. Nesse jogo de avanço e recuo da memória, a ação é dilacerada frente ao universo mnésico de Alaíde e as outras personagens são mostradas como desdobramento dela mesma ou de outros personagens que projetam seus medos e anseios.

Na primeira rubrica da peça, o autor descreve os planos: “Cenário — dividido em 3 planos: 1º plano: alucinação; 2º plano: memória; 3º plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. Trevas” (RODRIGUES, 1981f, p. 109).

Seria o óbvio ululante admitir que o primeiro plano da peça, o da alucinação, permite maior liberdade dramática, justamente pela liberdade que o delírio propõe; porém, é o terceiro plano, o da realidade, que nos parece o mais absurdo, por conta do desleixo exacerbado no tom dos repórteres da redação do jornal e dos médicos na mesa cirúrgica.

Em Nelson, a ideia fundamental que se oculta, mas fundamenta todo o seu teatro é a corrupção universal e a náusea decorrente. “Daí para a sensação de absurdidade da vida será um passo. Seria possível caracterizar a dramaturgia de Nelson como uma *teologia sem Deus*” (FRAGA, 1994, p. 95).

Como já vimos, no final da peça, Alaíde entrega o buquê para Lúcia no seu casamento com Pedro, depois de verificada a sua morte. O final permite uma reelaboração de tudo o que já foi visto ou lido. Sábato Magaldi na tentativa de justificar a cena final, sentencia que quem orchestra a última cena ainda é a mente de Alaíde. Leitura corroborada por Eudínyr Fraga, que se apoia na terminologia cinematográfica do *flashforward*.

Sempre me pareceu licença poética do dramaturgo, em texto que se desenvolve numa intensa atmosfera lírica, no qual o ser e o parecer nunca se delineiam com clareza. Mais tarde cheguei à conclusão de ser um *flashforward* projetado pela protagonista; uma espécie de precognição, técnica pouco usada em teatro e com frequência um pouco maior em cinema. (FRAGA, 1998, p. 70).

De fato, Nelson assumiu tardiamente, só em 1971, ter sido influenciado pelo cinema: “Meu teatro tem algo de cinematográfico: ações simultâneas, tempos diversos”. Alaíde reconstrói parte dos acontecimentos em cima de “E o vento levou” e a segunda parte de *Asfalto Selvagem: Engraçadinha depois dos 30*, tem o lemativ do polêmico *Os amantes* de Louis Malle. O cinema pulsava em suas criações, exercendo influência incomum em seus personagens. A inspiração para *Valsa nº6* surgiu ao ouvir a música de Chopin, fundo sonoro do filme *À noite sonhamos*, na ocasião exibido no Império. Ele chegou a escrever em suas crônicas sobre o elemento cinematográfico de suas peças, passagem que se encontra no livro *Nelson por ele mesmo*, organizado por Sonia Rodrigues.

Ações simultâneas, tempos diversos, o que, por exemplo, caracteriza *Vestido de noiva*. Fiz por intuição. Todo grande teatro inclui o elemento teatral e cinematográfico. Toda grande peça pode dar um grande filme. Alguns dos meus personagens seriam cinematográficos. A grã-fina de narinas de cadáver, o vago marxista, o Pallhares que é o canalha, o intelectual brasileiro socialista. (RODRIGUES, 2012, p.170).

Ao ouvir a música de Chopin enquanto lanchava no Alvalá, Nelson escreve ter sentido “uma euforia completa, um inexplicável bem-estar físico” (MAGALDI, 1981, p. 22). E acreditou ter nascido daí o desejo de transpor a experiência pessoal para o palco, atingir no teatro resultado semelhante: “o espectador, sem saber como e por que, sentiria profunda tensão e prazer estéticos, mesmo sem compreender a peça, nos elementos de lucidez e consciência” (MAGALDI, 1981, p. 22).

O desejo do autor em transpor para o palco o efeito sensorial que a valsa provocou nele e que operasse no espectador sensações não conscientes ou tangíveis, tocado instintivamente pela beleza poética, nos provoca a investigar o vigor de sua linguagem por um viés menos explorado. Como uma obra poética pode gerar outras camadas para aquém e para além da significação e dos significados, algo que não é da ordem racional e que toca em camadas do corpo e da sensação? Uma obra que opera em alta frequência poética explorando o tempo da passagem e do desgoverno através da linguagem. Seu saber intuitivo hoje, ou mesmo em sua época,

provoca estranhamento e não deixa de ser uma grande audácia de dimensão filosófica.

Para falar sobre a questão da construção da temporalidade nos textos rodriguianos, torna-se relevante mencionar as palavras do filósofo Peter Pál Pelbart no livro *A nau do Tempo Rei* que descreve no ensaio homônimo sobre o tempo da loucura que “a obsessão contemporânea, mais do que controlar o tempo, consiste em abolir o tempo” (PELBART, 1993, p. 34).

Tanto em *Valsa nº6* quanto em *Vestido de noiva* não há abolição de tempo, mas suspensão do tempo. São poucas as cenas em *Vestido de noiva* que compõem o plano da realidade, centradas em dois ambientes: na redação do jornal e na sala de cirurgia, e servem apenas para pontuar o mundo de fora. Mas quando a mente começa a desagregar, esse plano também sofre alterações. O tom displicente usado na “realidade” tanto pelos médicos como pelos jornalistas para narrar o acidente, é levado ao paroxismo. Esse tom desleixado chega ao absurdo tão característico do autor e nos faz suspeitar da credibilidade do real. O excesso de despojamento é uma armadilha, pois fruto de extrema elaboração, de estilização máxima, criando frases ambíguas numa aparência de facilidade.

De qualquer forma, em *Vestido de noiva* não se trata propriamente de loucura, no sentido patológico do termo, pois Alaíde – apesar de muitas vezes se sentir “doida” – está com a mente em franca decomposição devido ao acidente. No entanto, é preciso se perguntar, no final da leitura do texto dramático, se a estrutura em três planos, apenas despista – ou trilha um caminho em falso – para reivindicar no final, a condição integral de alucinação da personagem em todos os planos. Nas palavras de Eudinyr Fraga é “um *drama de farrapos* (ou de retalhos, como dizem os portugueses) no qual se processa a trajetória do protagonista rumo à destruição” (FRAGA, 1994, p. 92). Também se poderia reivindicar em *Vestido de noiva* e *Valsa nº6* um drama do fim (fins) de jogo, título de Beckett que remonta a um drama itinerante, do qual só restaria a última estação. É o tempo de uma agonia dramática que o ensaísta francês chama de drama-da-vida em *Poética do drama moderno*. A dramaturgia do “fim do caminho”, segundo Sarrazac, foi inaugurada por Strindberg em sua peça inacabada *A ilha dos mortos*. No centro desse fragmento inspirado pela filosofia budista, um Morto que “se levanta”. A obra de Nelson Rodrigues põe em cena “as vozes contraditórias de uma época, em sua permanente discordância” (SARRAZAC, 2017, p. 202). O diálogo aqui não está mais vinculado à ação falada e destinado à relação interpessoal, a relação

dramática não é mais lateral; ela não passa “mais diretamente de uma personagem à outra, mas indiretamente, seja pela mediação do ambiente (naturalismo), seja do cosmos ou de potências invisíveis (simbolismo)” (SARRAZAC, 2017, p. 201). No caso de *Vestido de noiva*, pode-se dizer que há um diálogo de Alaíde com os três planos: realidade, memória e alucinação, tornando como o seu interlocutor o universo espiritual das potências invisíveis, ou numa palavra, a Morte, o Destino. Nesse sentido é que acordamos não haver abolição do tempo, mas suspensão. É o tempo da última estação, o tempo de uma agonia dramática. Há aqui a mudança de “ponto de vista” do drama convencional para o drama moderno que passa ao regime do *infradramático*, ou seja, não há mais progressão dramática, nada de grande Catástrofe, mas uma série de (todas) pequenas catástrofes. “Não há mais heróis, porém personagens muito comuns, não há mais mitos, mas o imprevisível da vida, e sobretudo o *fait divers*, aqueles fatos do noticiário” (SARRAZAC, 2017, p. 53).

O *infradramático* “liga-se em parte à *subjetivação* [...] Em outros termos, muitas vezes é com um teatro íntimo e de conflitos intrassubjetivos, intrapsíquicos que estamos lidando” (SARRAZAC, 2017, p. 54). Segundo Kierkegaard “o movimento da angústia não é rápido como uma flecha, ele é sucessivo, ele não existe de uma vez por todas, ele está em perpétuo devir” (SARRAZAC, 2017, p. 54). Ao regime exterior e explosivo do antigo paradigma sucede o regime interior e implosivo do novo.

Sarrazac nos diz no *Léxico do drama moderno e contemporâneo* que a natureza mesma do ponto de vista do autor, bem como os objetivos, condições e técnicas, mudou drasticamente no drama moderno e contemporâneo.

Constatamos o surgimento de uma tendência inversa, que consiste em recusar de maneira sistemática a consagração de um *ponto de vista* e que, enquanto forma aberta, faz da ambiguidade ‘um fim explícito da obra, um valor a realizar de preferência a qualquer outro’ (Eco). (SARRAZAC, 2012, p. 142).

Podemos ver em *Vestido de noiva* essa forma aberta que parece recusar a consagração de um ponto de vista, pois este muda quando na última cena, Alaíde (já morta e no plano da realidade) entrega o buquê para a irmã em seu casamento, desestruturando assim o ponto de vista inicial. Os três planos correspondem a essa multiplicação de pontos de vista e o que parecia se encaminhar para uma resolução final revela-se como inacabamento já que supomos que depois do estado de choque e de sua morte, a heroína não apareceria mais. Nelson confunde assim a perspectiva do ponto de vista ser apenas de Alaíde. Para analisar esse ponto é preciso entender

que a proposta de ruptura se deve claramente às características expressionistas da peça.

2.2 O diálogo de Nelson Rodrigues com o movimento expressionista e o monodrama de Jean-Pierre Sarrazac

Em *O sentido e a máscara*, Gerd Bornheim descreve os pressupostos culturais, aqueles pressupostos que tornam o movimento expressionista culturalmente compreensível de um modo geral.

Através da história ocidental os movimentos culturais se sucedem, e tal sucessão obedece invariavelmente a uma regra básica: cada movimento reage contra o movimento imediatamente anterior, procurando superá-lo sem abandonar a imanência da evolução histórica. Também o expressionismo deve ser considerado um movimento de reação; mas neste caso ela se apresenta com uma característica nova e importantíssima, de consequências radicais. Porque o expressionismo não reage apenas contra este ou aquele movimento, contra o naturalismo, o neoclassicismo e o neo-romantismo (que eram os movimentos vigentes na Alemanha do princípio do século). O elemento novo da experiência expressionista é que ela reage, sem mais, contra o todo do passado; é o primeiro movimento cultural que deve ser compreendido, antes de mais nada, por uma rebelião contra a totalidade dos padrões, dos valores do Ocidente. Verifica-se, assim, no expressionismo, e pela primeira vez, um sentido de radicalidade absoluta, a vontade de um caminho que é precipuamente recusa. (BORNHEIM, 2007, p. 64).

Na obra de Nelson Rodrigues, como foi visto no primeiro capítulo, há um diálogo entre seus procedimentos literários e traços expressionistas da linguagem plástica do irmão, o ilustrador Roberto Rodrigues. Seus desenhos revelam dores pungentes. Em Nelson, além da agudeza dos diálogos, a atmosfera de sonho e mesmo de pesadelo exploram o mesmo viés.

No artigo de Eudinyr Fraga, “Nelson Rodrigues e o Expressionismo”, há uma enumeração feita por Styan no seu estudo sobre o expressionismo e o Teatro Épico que mostra algumas características e técnicas essenciais associadas às primeiras peças expressionistas. Entre elas, destaco quatro, essenciais para a análise porque estão presente em *Valsa nº6* e *Vestido de noiva*:

1. A atmosfera de sonho e mesmo de pesadelo, corroborada pela iluminação irreal, pelas distorções cenográficas e pela utilização de pausas e silêncios contrapondo-se ao texto falado;
2. A fragmentação da história e da estrutura da peça em episódios que, valendo por si mesmos, expressam a visão do protagonista, em geral do próprio autor;

3. Os caracteres perdem sua individualidade e visam a uma abstratização que os torna estereótipos caricaturais, grotescos, muitas vezes;
4. Diálogo febril, poético, tomando a forma de longos e líricos monólogos, ou às vezes, de frases telegráficas, com uma ou duas palavras, entrecruzando-se diálogos, estilizando (e artificializando) a linguagem. (FRAGA, 1994, p. 89-90).

Segundo Fraga, não há dúvida de que a obra de Nelson Rodrigues dialoga e expressa seu universo interior. A única forma de evitar a dor do viver é mergulhar na vertigem da inconsciência. Ao projetar suas perplexidades e sua perturbação no palco perante a contradição humana, o autor nunca se dissocia de uma ferina dose de humor, por mais paradoxal que pareça. “Humor corrosivo que desmistifica os exageros passionais” (FRAGA, 1994, p.103).

Ainda seguindo o diálogo do dramaturgo com o movimento expressionista, há no artigo intitulado “Nas trilhas da memória – um percurso pelos caminhos de *Vestido de noiva*”, de Elen de Medeiros, uma abordagem que segue no mesmo sentido:

O movimento, cujo nome principal em se tratando de dramaturgia é August Strindberg, foca sua representação na vida interior, chegando a ser denominada dramaturgia do ego (ou dramaturgia do eu). O que se vê em cena é a dramatização do espaço interno (LIMA, 2002). É essa intrasubjetividade que permite à estrutura uma liberdade, especialmente relacionada ao encadeamento dos fatos. [...] Ao propor a intrasubjetividade no lugar do intersubjetivo, o expressionismo tem importante papel nesse processo de modernização teatral, a partir do qual os elementos habituais do drama têm sua função primordial posta em questão. Com o expressionismo, ocorre em cena uma deformação da realidade representada: “O vazio formal do eu precipita e converte-se no princípio expressionista, na ‘deformação subjetiva’ do objetivo” (SZONDI, 2001, p. 125). Processo semelhante que acontece em *Vestido de noiva*. (MEDEIROS, 2015, p. 107).

A dramaturgia da relação interpessoal em *Vestido de noiva* e *Valsa nº6* é recoberta por uma dramaturgia do íntimo, cujo lar é a vida intrasubjetiva das diferentes personagens. Essa análise, claramente, contradiz o conceito de polifonia proposto por Bakhtin, pois nos gêneros polifônicos, há vozes tão polêmicas quanto as dos personagens dos romances de Dostoiévski, os quais funcionam como seres autônomos, com visão de mundo, voz e posição próprias. Ao contrário, como na monodinia musical, nos gêneros que tendem à monologia, uma voz domina as outras vozes, que se subordinam. O conceito de polifonia, é a “posição de distanciamento máxima” entre autor e personagens em um infundável diálogo. Os personagens estão sempre em embate com o outro, em relação ao outro, sendo cada um deles, um ponto de vista, uma ideia.

É nesse sentido que o conceito de polifonia no drama moderno e contemporâneo ganha outras nuances, uma nova leitura, pois tanto o conceito de drama se transformou radicalmente ao longo dos séculos quanto “o outro” da atualidade não se inscreve mais dentro da cena e sim fora dela. Com a crise do drama absoluto, o personagem se dirige ao público, a construção do sentido global da obra desloca-se radicalmente do palco para a plateia.

No expressionismo há um movimento que foca sua representação na vida interior, vê-se em cena a dramatização do espaço interno e assim ocorre uma deformação da realidade representada. Essa “inaptidão para entrar em contato” que também caracteriza o drama moderno nos reenvia a um mundo onde cada ser se encontra separado de outro. “A promiscuidade moderna é um fator de isolamento: ela vai ao encontro dessa proximidade que permite a confrontação, o conflito” (SARRAZAC, 2017, p. 198). Essa separação se inscreve no próprio diálogo. As réplicas jamais se encadeiam. Cava-se um abismo entre as réplicas, como entre os personagens. Mas “a esta perda da relação com o outro – o outro como antagonista – corresponde um ganho: a reaproximação da personagem com o espectador” (SARRAZAC, 2017, p.199). Nesse sentido o diálogo moderno é mais dialógico do que o do drama tradicional.

Assim, quando o monólogo torna-se o conjunto de um texto projetado para o público, o diálogo extrapola o espaço da cena onde o intercâmbio não é mais possível para procurar na plateia um interlocutor direto; o status do público torna-se aleatório, a ficção ganha terreno sobre o real e faz vacilar a ilusão teatral. O drama perde sua ancoragem intersubjetiva para encontrar outros pontos de apoio, alternâncias, como uma respiração. (SARRAZAC, 2012, p. 119).

Em *Valsa n.06* acontece fenômeno semelhante, pois a Mocinha se dirige à plateia em busca de uma resposta, de uma possível interlocução. Ela fala para o outro, integra-o em seu “monodrama”, ela necessita de outro ponto de vista mesmo que essa necessidade de diálogo fracasse. O monólogo se estilhaçou nessa psique múltipla. A crise da forma dramática é uma resposta às novas relações que o homem mantém com o mundo e a sociedade.

Essas novas relações instalam-se sob o signo da separação. O homem do século XX – o homem psicológico, o homem econômico, moral, metafísico etc. – é sem dúvida um homem “massificado”, mas sobretudo é um homem “separado”. Separado dos outros (em virtude, frequentemente de uma promiscuidade excessiva), separado do corpo social, que, não obstante, agarra-o como uma tenaz, separado de Deus e das forças invisíveis e simbólicas, separado de si mesmo, dividido, fragmentado, despedaçado. E

amputado, como serão muito particularmente as criatura ibserianas ou tchekhovianas, de seu próprio presente. (SARRAZAC, 2012, p. 23).

Ora, a obra de Nelson Rodrigues está dialogando com o seu contemporâneo, com um mundo onde não é mais possível uma interlocução “real”. Onde a separação se transfigura na linguagem poética. No teatro moderno, essa distância entre as personagens, que tornava possível o conflito dramático, se encontra desregulada.

A questão primordial é a da distância. As personagens dos autores da virada do século XX não se encontram mais à boa distância umas das outras, naquela distância que regulava a colisão dramática tal como visualizada por Hegel e, na sequência, por Lúkacs. A relação interpessoal converteu-se num engodo [...]. (SARRAZAC, 2017, p. 199).

O “diálogo errante” do drama moderno é um diálogo completamente aberto e descontínuo, que acolhe o silêncio e as diferentes formas narrativas que nele vêm interpolar-se.

A hipótese do presente trabalho situa-se na problematização da polifonia nos textos dramáticos *Valsa nº6* e *Vestido de noiva*, questionando-se se de fato é possível encontrar essa operação nos textos de Nelson.

Nos romances de Dostoiévski, vemos mundos diferentes que colidem, diversos pontos de vista de diferentes personagens num embate em isonomia com o autor. Em Nelson vemos o “outro diálogo” de que fala Sarrazac, o “diálogo errante” – e veremos, diálogo profundamente heterogêneo – “que encontra essa virtude da frontalidade, de direcionar-se e de comunicação direta com o espectador” (SARRAZAC, 2017, p. 199). Nesse sentido, o diálogo rodriguiano é dialógico, mas Bakhtin considera o dialogismo fora do alcance do teatro, que tem tendência a reduzir *in fine* todas as vozes a uma só, a do autor. De qualquer forma, é preciso salientar as diferenças entre ambos os autores porque são regimes diferentes. A operação não é a mesma. O que seria a polifonia em Nelson?

É significativo saber que é diferente ouvir muitas vozes de vários mundos colididos. Porém, a polifonia é uma visão de mundo que, em sua dimensão ética, pode operar em determinadas obras rodriguianas. O atravessamento de vozes se constitui em uma época de “separação” e por isso, em uma linguagem que incorpora novas dimensões em constante diálogo com o presente. Vejamos essa nova configuração em que o monólogo muda de status e torna-se o espaço aberto de uma fala em busca de um interlocutor, pois segundo o *Léxico* organizado por Sarrazac, essa mudança de paradigma ataca progressivamente o drama em suas raízes.

O drama é construído em torno de um conflito intersubjetivo (Szondi), numa forma dialogada que marginaliza o monólogo, fala estranhamente solitária. Na dramaturgia tradicional, o monólogo denota uma interrupção na cadeia dialética da ação dialogada que ele prepara, amalgama ou resume. Exerce, portanto, funções épicas e líricas a fim de comunicar informações que escapam seja no aqui e agora do ato enunciativo, seja na esfera “inter-humana”, trazendo à tona o estado interior do personagem. (SARRAZAC, 2012, p. 115).

O diálogo é por fim substituído por atitudes violentas, único meio de ainda estabelecer contato com o outro. Em situações decisivas, os personagens veem-se, então fadadas ao monólogo.

No monodrama, segundo Saint-Pol Roux, há a emancipação do monólogo para tornar-se “drama de um só”, mas com várias vozes.

Strindberg conduziu o teatro para o campo da intrasubjetividade e outros autores como ele, viram-se obrigados, no mesmo movimento, a inventar os meios formais de uma exploração da interioridade sem precedente no teatro, nas obras de natureza monodramática. A posteridade desse teatro na primeira pessoa (relacionada ou não à do autor) é considerável no século XX, e várias são as peças que podem ser vistas sob o ângulo do monodrama: do teatro expressionista a *O casamento* de Gombrowicz, de *A morte de um caixeiro viajante* de Arthur Miller a *A procura de emprego: peça em 30 trechos* de Michel Vinaver. [...] *Alex Roux* de Noelle Renaude, texto escrito originalmente para a leitura de um ator, este Christophe Brault, dando voz a centenas de personagens num monodrama falsamente monológico e tipicamente polifônico, que dissolve a forma dramática. (SARRAZAC, 2012, p. 114-115).

Ao que tange as diferenças e semelhanças com a estética expressionista, o fato é que Nelson dialogou com diversas linguagens e não podemos nos restringir a um único viés, pois isso limitaria a sua leitura. O que nos interessa investigar são as múltiplas influências que atravessam a sua linguagem e se isso de fato gera uma operação polifônica mesmo que em uma variação do conceito bakhtiniano.

A análise da desagregação mental para a construção de tempos narrativos fora do calendário serve não para articular o caos, mas sim dar consistência em um plano de composição. Tanto no campo da alucinação, ou seja, no estado de choque de Alaíde ou no estado de morte da protagonista de *Valsa nº6* há desordem, há tempo indeterminado, há imprecisão. Mas não é a abolição do tempo e sim uma “suspensão caótica” se seguirmos as palavras de Pelbart. Esse é o ponto que nos interessa investigar a partir de agora, o da narrativa não linear e desamparada das convenções tradicionais de tempo e espaço. São os procedimentos de escrita e de composição que constroem esse tempo outro na leitura com efeito de desnorteio. A primeira

hipótese é que esse tempo pode ser causado justamente pela composição da intrasubjetividade estrutural.

Segundo Elen de Medeiros no artigo mencionado, o processo que acontece em *Vestido de noiva* é semelhante ao da estética expressionista por conta da característica estrutural:

A partir dessa internalização da ação dramática, o que está à volta disso já não possui tanta clareza. O diálogo de Alaíde com Clessi, por exemplo, pode ser lido – no limite – como um extenso monólogo. A protagonista estaria apenas projetando a conversa que tem consigo mesma, exteriorizada pela duplicação do seu eu. Percorrendo esse argumento, toda a ação da peça, inclusive o plano da realidade, seria projeção do pensamento de Alaíde. Nesse sentido, a abertura do diálogo em uma proliferação de vozes do eu confronta imediatamente a estrutura mimética do drama, já que rompe em definitivo com a disposição dialógica dramática. Retomando a alteração das funções, no terceiro ato da peça as cenas do segundo ato se invertem: as lembranças do caso de Clessi se passam na memória, enquanto as cenas do casamento estão na alucinação. Mas as cenas lembradas por Alaíde neste momento também estão embaralhadas, evidenciando a nítida confusão de sua mente. Não seria possível, então, ler a última cena, no plano da realidade, como alucinação? (MEDEIROS, 2015, p. 107).

Em um contínuo gesto de desvario, vemos figuras do plano da memória se misturarem aos do plano de alucinação. Importante notar que, em nenhum momento, Alaíde e Clessi saem das cenas de realidade e essa invasão de elementos propõe uma dúvida, um questionamento do plano de realidade. A cena a seguir exprime a fundição entre os planos de memória e da alucinação.

(*Entra Pedro, de luto. Alaíde vai ao encontro, sorrindo.*)
 Alaíde — Dá licença, Clessi? (*para Pedro, de luto*) Então, meu filho? (*beijam-se*)
 Pedro (*admirado, confidencial*) — Quem é ela?
 Alaíde (*como quem se escusa*) — Ah! É mesmo! Me esqueci de apresentar!
 Clessi, Madame Clessi! Aqui, meu marido!
 Pedro (*amável*) — A senhora é uma que foi assassinada?
 Clessi — Pois não.
 Alaíde — Foi, sim. Em 1905. Aquela que lhe contei, Pedro.
 Pedro — Eu me lembro perfeitamente. O namorado era um colegial, não é? Deu uma punhalada?
 Clessi (*sonhadora*) — De dia, usava uniforme cáqui. De noite, não.
 Alaíde — Agora quer dar licença, Clessi?
 Clessi — Claro.
 Alaíde — Preciso falar com Pedro uma coisa. Depois chamo você.
 Pedro (*para Clessi, que sai, cínico*) — Apareça! (RODRIGUES, 1981f, p.158).

Nestes momentos finais os limites certos de cada plano acentuam a incerteza do que se passa em cena na medida em que o estágio de decomposição aumenta.

Após este momento, crucial para a concepção de uma confusão completa da mente de Alaíde, a protagonista – no plano da realidade – morre e os fatos

se sucedem rapidamente: Lúcia e Pedro discutem durante o velório, Lúcia volta de férias, e por fim, se casa com o ex-cunhado. (MEDEIROS, 2015, p. 108).

O autor confronta as barreiras do drama convencional e impulsiona a dramaturgia para outras direções ao pluralizar sua proposta poética.

2.3 O estado de desordem e o teatro dos possíveis: desvios

Nesse sentido é que os ensaios sobre o tempo da loucura de Peter Pál Pelbart nos auxiliam a buscar outros planos de análise do qual, em suas próprias palavras, poderíamos “apropriar-nos, desvirtuando-nos” (PELBART, 1993, p. 68).

Tanto Alaíde em *Vestido de noiva* quanto a heroína de *Valsa nº6* estão no espaço movediço da desagregação mental. A primeira está “entre” a vida e a morte e a segunda em um espaço desterritorializado, um espaço sem nome e sem rosto, a própria morte. O tempo da loucura investe pistas na direção de uma construção narrativa para “libertar o tempo” em sua “heterogeneidade rítmica” como veremos adiante.

Em *Vestido de Noiva* – considerado o marco do teatro moderno – já se insinua o princípio de expressão por diversas vozes e diversos planos. São os desdobramentos das vozes de Alaíde, a protagonista recém-atropelada que surge em estado de choque: os médicos, Madame Clessi, Pedro, Lúcia, Mãe, Pai.

No texto, as imagens são tão contundentes que parecem vida, mas é o imaginário. A multiplicidade de planos se perde porque esbarra na tortura da vida e não da morte. A personagem de Alaíde vivencia essa passagem do “entre” e nesse percurso todas as barreiras se rompem. A desagregação mental se aproxima dos estados de delírio. Como a loucura quebra o tempo e como se percebe o tempo nos estados alterados de consciência?

A hipótese que levantamos neste estudo é que nas obras escolhidas, a liberdade de vozes se expressa porque há o estado alterado de consciência. Esclarecendo, porém, que a multiplicidade de vozes não se dá exclusivamente através da loucura. De fato, muitas vezes pode se expressar assim, mas não necessariamente.

Tanto na dissociação mental, quer seja loucura ou estado de choque, quanto na morte, há aproximação porque a sequência temporal não tem mais importância. A loucura é uma espécie de morte, pois subverte a ordem cronológica e a sequência da vida tal como a conhecemos.

Como o estudo situa-se entre a análise de procedimentos da criação literária e a multiplicidade de vozes na escrita rodriguiana, não nos basta a demonstração dos procedimentos nas peças teatrais do autor, mas reivindicar outras dimensões dos mesmos. Como “amantes das formas, das ordens, dos projetos, do futuro já embutido no presente”, Pelbart nos faz perceber “que nossa valorização do acabamento impede a suspensão caótica, um caos-germe, de uma gestação a partir do informe, do indecيدido” (PELBART, 1993, p. 36). Captar “o diálogo de sua época” como propõe Bakhtin talvez esteja no esforço inimaginável que Pelbart descreve como a doação do tempo e não o da abolição do tempo. De acolher o que não estamos preparados para acolher.

Não é inútil lembrar que o tempo da criação artística ou do pensamento também exige algo dessa ordem. Do dar tempo e paciência para que o tempo e a forma brotem a partir do informe e do indecيدido. O desafio é propiciar as condições para um tempo não controlável, não programável, que possa trazer o acontecimento que nossas tecnologias insistem em neutralizar. Pois importa, tanto no caso do pensamento como da criação, mas também no da loucura, guardadas as diferenças, de poder acolher o que não estamos preparados para acolher, porque este novo não pôde ser previsto nem programado, pois é da ordem do tempo em sua vinda, e não em sua antecipação. É quase um esforço inimaginável, não da abolição do tempo, mas de sua doação. Não libertar-se do tempo, como quer a tecnociência, mas libertar o tempo, devolver-lhe a potência do começo, a possibilidade do impossível, o surgimento do insurgente. Trata-se aí de um tempo que escaparia à presença, à presentificação, à continuidade, dando lugar a outras aventuras temporais. (PELBART, 1993, p. 36).

Libertar o tempo e devolver-lhe a potência do começo requer outras aventuras temporais e talvez o “devir cênico” de que fala Sarrazac seja uma abertura para encarar essa tarefa nos textos escolhidos. Esse “tempo que escaparia à presença” como descreve Pelbart se revela mais nitidamente em *Vestido de noiva* no final da peça, quando a morta se levanta no plano da realidade para entregar o buquê à sua irmã. Essa atitude inesperada distorce o campo da realidade nos fazendo acolher a possibilidade do impossível, o surgimento do insurgente.

Na dramaturgia moderna e contemporânea, com seu teatro íntimo, de conflitos intrassubjetivos, dessa quase invisibilidade do drama, que Kiekegaard alcança tentando fixar “o reflexo do trágico antigo no trágico moderno”, compondo o retrato de

uma Antígona moderna, subjetiva, “reflexiva”, pode ser o aporte de que precisamos para acolher o que é da ordem do tempo em sua vinda, e não em sua antecipação, pois a “angústia é a forma do movimento pelo qual o tormento penetra no coração. Mas o movimento não é rápido como uma flecha, ele é sucessivo, ele está em perpétuo devir”, e compõe uma cena espiritual. A personagem situa-se pelo mesmo lance em um plano que a distancia com respeito à ação: “ela não está mais presa em seu drama: ela se reencontra fora/dentro, e mesmo totalmente no exterior, na beira ou simplesmente ‘ao lado’” (SARRAZAC, 2017, p. 54).

Para Sarrazac, Tchekov transpõe para o drama essa *escrita do tempo*. Ou dos vários tempos presentes, como, por exemplo, na peça *As três irmãs*:

O tempo, no sentido atmosférico, se alia à temporalidade para criar esse meio quase impalpável no qual as personagens evoluem. Desde a primeira réplica da peça, todos os tipos de tempo são convocados: tempo do calendário, tempo psicológico do luto, tempo do pêndulo, tempo linear do cotidiano, tempo cíclico da alternância de estações, tempo cerimonial das festas e aniversários, “tempo” meteorológico. [...] Antes de represar esse tempo, dominá-lo, canalizá-lo, ligando-o ao desenrolar de um conflito, de uma intriga, ou mesmo simplesmente de uma anamnese, como o faz O'Neill, Tchekhov o deixa aparecer bem livremente em toda a sua variedade e aparente vacuidade. (SARRAZAC, 2017, p. 90-91).

Tanto em *Vestido de noiva* quanto em *Valsa nº6*, vemos o dramaturgo “dar lugar a outras aventuras temporais”, utilizando situações de fronteira. Alaíde acaba de ser atropelada e está na mesa cirúrgica. Em *Valsa nº6* a protagonista, depois de morta, tenta montar o quebra-cabeça de suas memórias e reconstruir os acontecimentos de sua vida. Apesar do paralelo entre *Vestido de Noiva* e *Valsa nº6*, há uma grande diferença entre ambas que é o estado de morte, o que permite transitar em qualquer situação e libertar as vozes em um único intérprete. “Coloquei uma morta em cena porque não vejo obrigação para que uma personagem seja viva. Para o efeito dramático, essa premissa não quer dizer nada” (MAGALDI, 1981, p. 23).

Com essas palavras, o dramaturgo expõe a dimensão de teatralidade e emancipação artística da cena, que dispensa assim, explicações coerentes em relação ao mundo real. No texto, muitas coisas não são ditas e exigem do espectador uma atitude de decifração. Além disso, a constante suspeita paira sobre a veracidade de que é narrado. *Valsa nº6* recusa, assim, vários traços do drama convencional, mas apresenta algumas características que aparecem na evolução do drama. Jean-Pierre Sarrazac afirma sobre o drama moderno que “a obra dramática encontra-se isenta da

obrigação de seguir o encadeamento cronológico dos acontecimentos. Surge então um *teatro dos possíveis*” (SARRAZAC, 2012, p. 148).

Em *Valsa nº6*, o tempo cronológico é rompido pelo “tempo da passagem”. A personagem está no instante infinito em que a vida a abandona. E nesse instante é impossível retroceder porque a morte já está nela. Na peça, a morte é a expressão máxima do amor, como o encontro último e mais potente que ela tem consigo mesma. Nelson escreveu muitas vezes em suas crônicas que “a morte é anterior a si mesma” (RODRIGUES, 1993a, p. 31).

Como conta a lenda no famoso poema de Fernando Pessoa, “Eros e Psiquê”, o infante, de além do muro, que viria despertar a princesa encantada é, poderíamos supor, essa morte anterior, que todos nós carregamos, “pelo processo divino que faz existir a estrada” e pela qual não nos cansamos de buscar.

[...] A Princesa Adormecida,
Se espera, dormindo espera.
Sonha em morte a sua vida,
E orna-lhe a fronte esquecida,
Verde, uma grinalda de hera.

Longe o Infante, esforçado,
Sem saber que intuito tem,
Rompe o caminho fadado.
Ele dela é ignorado.
Ela para ele é ninguém.

Mas cada um cumpre o Destino —
Ela dormindo encantada,
Ele buscando-a sem tino
Pelo processo divino
Que faz existir a estrada.

E, se bem que seja obscuro
Tudo pela estrada fora,
E falso, ele vem seguro,
E, vencendo estrada e muro,
Chega onde em sono ela mora.

E, inda tonto do que houvera,
À cabeça, em maresia,
Ergue a mão, e encontra hera,
E vê que ele mesmo era
A Princesa que dormia. (PESSOA, 1985, p. 49).

Na última cena de *Valsa nº6*, a heroína passa a se chamar Sônia, a personagem que desde o início serve de interlocução para a protagonista. Esse nome a persegue, mas não possui um rosto. Ela busca – como o infante esforçado, de além

do muro, de Pessoa – por essa “princesa encantada” que percebe, ao final, ser ela mesma.

Se em *Vestido de noiva*, os diálogos exteriorizam os fantasmas da mente de Alaíde, em *Valsa nº6*, a protagonista é um fantasma e assume para si todas as vozes alheias: do pai, da mãe, do onipresente doutor Junqueira, do seu noivo Paulo que não sabemos se real ou imaginado. Mas toda tentativa de reconectar os elos perdidos termina em fracasso; o fio puxado pacientemente está constantemente quebrado. As imagens saltam, as sombras permanecem obscuras, as pistas desaparecem. Através dela passam todos os personagens que atravessaram seu coro de vida e que continuam a assombrá-la. Esse estado de desordem psíquica provoca na jovem o pavor da loucura, externado logo no início do solilóquio. Em *Dossier Valse nº6* (2014), o dramaturgo e teórico Cyril Desclés escreve:

Como em outras peças de Nelson Rodrigues, apenas pontos do presente parecem penetrar camadas espessas do passado e são, portanto, três planos que se misturam neste monólogo fragmentado: o presente (ilusório), a memória (que escapa), a alucinação (que complementa o real), de modo que na investigação realizada no coração do caleidoscópio louco, não podemos realmente desvendar o que é sonho, realidade, fantasia ou exagero. A travessia dos estados emocionais extremos dessa personagem perdida passa do riso às lágrimas, da alegria à raiva e indignação em uma fragilidade permanente, por vezes, à beira da loucura. (DESCLÉS, 2014, p. 6, tradução nossa).

Um rosto a acompanha. Afirma-se o alheamento, a perda no tempo. Sônia é um dos poucos nomes retidos na memória, mas a peça não confirma que a heroína tenha esse nome, mesmo quando a nomeia ao final. É possível dizer que na solidão, constata a heroína, “não se está só” – como conclui o Desconhecido de *Rumo a Damasco* (1997) de Strindberg. A solidão libera seres fantasmagóricos. “Para Strindberg e vários outros autores, herdeiros do romantismo, esses seres são, principalmente, duplos, dotados de certa autonomia” (SARRAZAC, 2017, p. 206).

O fato de o anonimato ser terrível para a morta é o conflito motriz e não deve ser menosprezado ou amansado ao tentar colocar um ponto final na questão batizando-a de Sônia como fez Magaldi.

Nessa peça, não há certezas, apenas dúvidas. É uma “peça valsa”, uma peça música, sem boia salvadora. A radicalidade é essa. Não existe nem mesmo um nome para a personagem. Ela está morta e sem rosto, sem nome, sem endereço, sem motivo, sem fatos, sem teto. Suas primeiras palavras são justamente a busca por um nome próprio, um rosto, um interlocutor, uma memória, um lugar.

Mocinha (*aumentando progressivamente a voz, até ao grito*) — Sônia!...
 Sônia!... Sônia!...
 (*para si mesma*)
 Quem é Sônia?... E onde está Sônia? (RODRIGUES, 1981e, p. 173).

A nossa dificuldade em aceitar o caos e a tentativa desesperada em remediar o assunto não pode acudir a protagonista nesse momento. O estudo não pretende colher uma resposta como se colhe um atropelado na rua. Trata-se de fazer um percurso pelas trilhas do inconsciente e respeitar as lacunas de uma morta. A menina é um vestígio do que foi, do que é, do que poderia ter sido. Não seria total despautério ver Sônia como um duplo da Mocinha, já que, “com o passar do século XX, esses duplos se incorporam à personagem dos quais se presume serem o reflexo” (SARRAZAC, 2017, p. 206). Como se tratasse de sublinhar que não se trata mais de personagens distintas, mas de vozes imbricadas umas nas outras. Em *Valsa nº6* é registrada a ausência de fatos. O desejo da heroína em matar Paulo. E entre os dois atos a menina se transforma em mulher depois do beijo.

— Por isso, muitos têm medo de mim... E ninguém me contraria... Porque estou num mundo... Sim, num mundo em que tudo que resta das pessoas são os nomes... Por toda a parte...
 (*aponta em todas as direções*)
 Nomes por todas as partes... Descem pelas pernas da mesa... Se enfiem nos cabelos...
 (*feroz*)
 Eu esbarro neles, tropeço neles, meu Deus! (RODRIGUES, 1981e, p. 187).

Nelson descreve o medo do próprio leitor ou ouvinte dessa heroína sem fatos, que tropeça em nomes vazios, sem dono, em nomes suspensos no ar. O que tememos mais do que a falta de lembranças ou de história?

No trecho a seguir, ainda do início do primeiro ato, a fala da heroína expressa uma instabilidade constante. No movimento de vaivém da memória estilhaçada, muitas vezes é a imaginação que preenche as lacunas. A mocinha não sabe que lugar é esse e nem o que está fazendo “aqui”.

Mocinha — O vestido me persegue... De quem será, meu Deus?
 (*corre, ágil, para a boca de cena. Atitude polêmica*)
 Mas eu não estou louca! (*já cordial*) Evidente, natural!... Até pelo contrário, sempre tive medo de gente doida!
 (*amável e informativa, para a plateia*)
 Na minha família — graças a Deus — nunca houve um caso de loucura...
 (*grita exultante*)
 Parente doido, não tenho!
 (*sem exaltação, humilde e ingênua*)
 Só não sei o que estou fazendo aqui...

(*olhando em torno*)
 Nem sei que lugar é este...
 (*recua, espantada; aperta o rosto entre as mãos*)
 Tem gente me olhando!
 (*olha para os lados e para o alto. Lamento maior*)
 Meu Deus, por que existem tantos olhos no mundo?
 (*sem transição, frívola e cordial*)
 Depois eu me lembro de tudo o que fui, de tudo o que sou. (RODRIGUES, 1981e, p. 174-175).

Esse “aqui” é a desterritorialização de tempo e de espaço. O vestido que a persegue, de quem é? Sua insistência em negar qualquer possibilidade de loucura é a demonstração cabal da dificuldade em lidar com esse outro tempo. Ela questiona a presença de “tantos olhos no mundo”, olhos voltados para ela, olhos da plateia – reafirma-se aqui a quebra da quarta parede – olhos que emergem de dentro de si mesma, vigilantes e vazios de significado, pois o que surge na peça são variações musicais e não seguem a ordem nem do relógio, nem de uma conceptualização racional. O risco é o de perder-se e para acompanhar sua trajetória é preciso antes de tudo, perdemo-nos numa valsa sem rosto e sem norte.

No percurso dos desdobramentos dessas visões esfaceladas, incomunicáveis, a menina procura um fio que ligue a sua vida exterior e a interior, ditas em língua estrangeira, numa cadência poética misteriosa. E ela finaliza dizendo que depois se lembrará de tudo o que foi um dia e de tudo o que é agora, entrelaçando o tempo passado e o presente em urgente descontinuidade para confirmar a crença de Nelson de que a memória é perpassada de morte:

[...] as nossas lembranças estão debruçadas sobre velórios e sobre cegos. E eis o que me pergunto, ainda hoje: — o que é a memória senão um pátio de milagres? Um pátio de agonias, e de gemidos, e lágrimas de pedra? (RODRIGUES, 1993a, p. 49).

As obsessões do autor, como ele já declarou diversas vezes são o amor e a morte. “A morte é solúvel, porque desemboca na eternidade. O amor é insolúvel. Esta é a desgraça humana. Daí a infelicidade carnal da criatura, na qual vejo a mais pura substância dramática, tudo na vida tem solução, menos o problema da carne” (RODRIGUES, 2012, p. 193).

Para o autor o problema da carne existe para aquele que perdeu a inocência, por isso, ao escrever o solilóquio seu desejo era realizar “um ideal de pureza e teatralidade absolutas” (MAGALDI, 1981, p. 22). A morte da heroína em *Valsa nº6* é também metáfora da morte de certo ideal de pureza, da condição de meninice para a

maturidade quando se concretiza a relação carnal. São várias camadas de morte, entre elas a passagem da adolescência para a vida adulta.

Outra camada que se justapõe é que a loucura é a morte do eu, uma perda de si. E o que aproxima uma da outra é a ausência da cronologia temporal.

A heroína se lembra de nomes, mas não de rostos. Como se estivesse cega e apenas ouvisse os sons. Quem nos fala é um fantasma. A heroína assassinada tenta coletar os fragmentos de memória que permanecem pra ela. Ao buscar elementos que consigam restaurar a coerência do passado, surgem estilhaços que ninguém, nem mesmo ela, pode dizer se são verdadeiros ou inventados.

Valsa nº6 conta a história de uma jovem que não sabe quem ela é, onde está, que procura a si mesma e que, nessa busca, reinventa cada personagem que passou pela sua vida. Ela até reinventa Sonia. Ela passa pelas muitas identidades que a assombram para encontrar a sua própria. O jogo com a ambiguidade é a marca deste texto de Nelson Rodrigues. *Valsa nº6* toca o espaço da transição, o espaço da passagem: a menina que se transforma em mulher, a passagem da vida à morte, o espaço entre a realidade e a ficção. E não é possível favorecer um desses níveis, porque o entrelaçamento faz com que eles coexistam no palco. Este monólogo *post mortem*, que mistura realidade, memória e alucinação, pontuado pelo retorno obsessivo da *Valsa nº6 de Chopin*, é acima de tudo a busca de um significado que está constantemente escapando. (DESCLÉS, 2014, p. 4, tradução nossa).

Em um universo particularmente flutuante, o autor nos revela a experiência da perda: perda de referências, perda de identidade, perda de memória. O incidente já aconteceu e a partir de então, esse monólogo *post mortem* acontece em um tempo suspenso, onde tudo permanece aguardando resolução. “Longe de representar um lugar realista, a cena estará relacionada sobretudo a um espaço mental, uma espécie de sala de espera do além” (DESCLÉS, 2014, p. 6, tradução nossa).

Valsa nº6 é um poema dramático e surge de um encontro intempestivo com o próprio eu dilacerado. Espaço em branco, com apenas um piano branco, eco de um passado desaparecido. É nesse espaço mental que a morta começa seu solilóquio quebrado, às vezes diretamente para o público.

Para o dramaturgo espanhol Borja Gendra, o poeta dramático tem algo de visionário e do profeta, carregando apenas dúvidas e intuições, ele deve captar “a dor muda” de nossa sociedade para exprimi-la através da fala poética. Uma primeira forma de poema dramático conhece uma desestruturação da forma tradicional, em razão do desaparecimento da decupagem cênica (ato ou cena únicos, peça-monólogo), ou mesmo diálogo, da fábula, ou ainda de personagens identificáveis. Ele progride segundo uma lógica de repetição ou do *leitmotiv*, e pode, comportar rubricas abundantes. (SARRAZAC, 2012, p. 140-141).

Em *Valsa nº6* os personagens não são identificáveis, começando pelo anonimato da heroína. Como diz Gondra, o poeta dramático carrega apenas dúvidas e intuições. A peça progride segundo uma lógica de repetição: a presença da valsa de Chopin tocada diversas vezes pela protagonista, o nome de Sônia repetido exaustivamente, o insistente medo da loucura perpassando a tentativa de reconstituição dos fatos. Além disso, como foi evidenciado em alguns trechos, a peça comporta rubricas abundantes.

Há ainda uma espécie de fenômeno da coralidade, mas o que é de se notar nesse tratamento das diferentes vozes da peça é que ele não se destaca do monólogo tanto quanto do diálogo tradicional, e que conviria melhor qualificá-lo de *polílogo*, quer dizer, “de palavra solitária a diversas vozes. Ou ainda de polifonia limitada a uma só personagem, de dialogismo insular” (SARRAZAC, 2017, p. 207). Ainda segundo o ensaísta, o círculo dialógico do polílogo pode alargar-se para além do diálogo das idades ou do diálogo entre as partes de um eu clivado. “É o caso do diálogo entre o que se poderia chamar de “os visitantes do eu”. Entendamos se tratar das imagens familiares que assombram a psique do sujeito” (SARRAZAC, 2017, p. 208). O polílogo é o modo de enunciação que corresponde estreitamente ao que o ensaísta chamou de “monodrama polifônico.” Mesmo quando toma a aparência de puro diálogo – como em *Vestido de noiva* – não demora a confessar que procede apenas de uma nuvem de vozes interiores de uma mesma psique. Palavra solitária polifônica, o polílogo de Nelson é o resultado da perda da vida e da comunidade e do desejo contrariado de reconstituí-las.

Neste ponto, cabe destacarmos o termo “monodrama polifônico”, na tentativa de encontrar diálogos de tendências contemporâneas com esse projeto rodriguiano. O termo parece-nos bastante adequado, sobretudo no caso de *Valsa nº6*, um modo de abordar uma subjetividade porém fragmentada em vozes múltiplas criando contrapontos rítmicos e sonoros:

Do *Caminho de Damasco* aos dramículas de Beckett, passando por Gombrowicz, o monodrama polifônico, baseado na captação do mundo pela psique de uma só personagem, aparece e se radicaliza. O polílogo é sua modalidade senão a mais acabada, ao menos a mais atual. Mas o polílogo contemporâneo não se limita forçosamente a um teatro íntimo e de intrasubjetividade. Em *Vinaver* ou em *Danis*, por exemplo, ele se desdobra sobre uma vertente mais objetiva, mais épica. A palavra utilizada como polílogo permite então concentrar no discurso de uma só personagem, ou de poucas, as intervenções de múltiplos locutores. Uma voz agrega outras. Na

voz portadora, ou nas vozes portadoras, se implantam vozes que são levadas. (SARRAZAC, 2017, p. 210).

É assim que, em *Valsa nº6*, numerosas vozes, as dos principais interlocutores da heroína no curso de sua breve existência, se encadeiam na voz da personagem. O fato de que uma só atriz assuma a diversidade de todas as personagens que povoaram a vida da Mocinha permite uma intensificação dramática do seu relato de vida, mas, sobretudo, evita-se a relação lateral entre a personagem e um reforço da direção ao público e do dialogismo. “A esse uso do polílogo corresponde uma economia restrita do mimético, que agora se concentra sobre uma única figura, que absorve as diferentes vozes diegéticas” (SARRAZAC, 2017, p. 211). Para o ensaísta francês em *Poema do drama moderno: de Ibsen a Koltès*, o polílogo é um dialogismo de menor dimensão, compatível com esse homem separado. “Cada homem é um diálogo, todo monólogo é um diálogo, afirmava Mallarmé. E é bem essa pluralidade de vozes no interior de um mesmo solilóquio que confere sua dimensão dialógica”. (SARRAZAC, 2017, p. 205).

O certo é que graças ao jogo de sonho strindberguiano a dramaturgia moderna da subjetividade encontra uma base. Toda peça que adere a essa forma, a esse tipo de desvio para abordar a realidade no teatro, constitui-se em um monodrama polifônico. Por isso entendemos que ela nos dá acesso – com um contraponto mais ou menos desenvolvido sobre o meio, a realidade – à visão do protagonista, e até à do autor. (SARRAZAC, 2012, p. 101).

Valsa nº6 é uma sinfonia de cegos que ativa esse jogo de sonho strindberguiano aderindo a esse tipo de desvio para abordar a realidade no teatro, constituindo-se em um monodrama polifônico. Temos uma peça orquestrada para a elevação dos sentidos, para se tatear no escuro, uma peça bruma, criada de um ponto de vista onírico e não para se cortar com bisturi em busca de escavações clínicas. É peça para se ver de olhos fechados, pois os motivos não discorrem de uma exposição de caracteres, mas de estados da alma.

Esse tipo de linguagem abre-se a outros desafios dramáticos e nos remete à ideia de “escrita rapsódica” formulada pelo Grupo de Estudos de Sarrazac, preconizando a *irregularidade* contra a uniformidade e a unidade, sendo aquela que não apenas conduz a uma crise salutar do drama, como cria “esse espaço privilegiado de confronto e tensionamento onde lutam e se superpõem as formas” (SARRAZAC, 2012, p. 154), passando pelo pressuposto da *hibridização*, do *inédito* e do *entre-deois*.

Logo, o que está em jogo na constelação rapsódica do drama contemporâneo é a instauração de um teatro em busca perpétua, que nunca se basta, que se reinventa incansavelmente, sob o ímpeto fundador de uma pulsão sempre recomeçada: a *pulsão rapsódica*, ao mesmo tempo fundadora e inaudita. É por fim, um *desafio*, formulado por Jean-Pierre Sarrazac: aquele talvez que o autor-rapsodo dirige, “por cima da cabeça do aluno-dissidente Aristóteles”, ao iniciador da forma rapsódica, ao “mestre Platão”, a fim de que “se inaugure a época de um drama que, com toda a ligeireza que cabe a uma arte, integraria a filosofia”. (SARRAZAC, 2012, p. 154-155).

O estado de morte – assim como o estado da loucura –, essa perda de si, possibilita uma reavaliação poética das palavras. As pessoas, os rostos, as máscaras que usamos não importam mais. “Sei que as pessoas usam rosto.” Não é mais possível reconhecer o perfil que, possuindo duas faces, aloja um avesso. São apenas os nomes, os ecos, as sombras que se pretende atingir. Se não existem mais pés nos sapatos, o que existe, afinal? E o que seria esse existir? *Valsa nº 6* é peça filosófica musical. No trecho a seguir, a menina pede para ser salva pelo médico e vemos como a ruptura do tempo e do espaço importa para a construção da desagregação mental, para a alteração de um estado de elementos.

— É por isso que, às vezes, eu mesma, me julgo doida...
 (num lamento)
 Porque as coisas, as pessoas deslizam e fogem de mim, como cobras...
 (baixo)
 Sei que naquela noite, o Dr. Junqueira acudiu de pijama e, por cima, a capa de borracha...
 (ergue-se, apontando)
 Mas eu só vejo o pijama, a capa e nada mais...
 (desce para a plateia)
 Agora mesmo. O senhor, que está aí...
 (escolhe um espectador)
 Sim, senhor! Estou vendo seu paletó... E seus sapatos... Eles estão aqui...
 (ri)
 Posso tocá-los... Mas não vejo mais nada... (irritação) Como se não existissem pés nos sapatos..
 (grita)
 Mas o senhor precisa ter um rosto!
 (para si mesma)
 Sei que as pessoas usam rosto...
 (sobe a escadinha, fazendo as contas)
 Cada perfil tem dois lados e...
 (vira-se, feroz, para a plateia e interpela o mesmo cavalheiro)
 Então, como é que o senhor não usa duas faces?
 (ri)
 Vamos salvar a menina, Dr.? (RODRIGUES, 1981e, p. 179-180).

A morta se dirige à plateia. Nelson desnaturaliza o palco com detalhes da encenação através do rumor do bumbo, da cortina vermelha e o transformar o público em personagem. “A linguagem acompanha a natureza fragmentada do drama” (FRAGA, 1994, p. 28).

Outra forma de desvio apontada por Sarrazac no *Léxico* é o “jogo do sonho”, em referência à peça *O sonho* de Strindberg para remontar essa forma teatral. Essa forma híbrida, quase monstruosa, diverge e se pluraliza, e às vezes se combina com outras formas, outros modos de desvio. E como foi mencionado anteriormente, “toda peça que adere a essa forma, a esse tipo de desvio para abordar a realidade no teatro, constitui-se em um monodrama polifônico”.

“Nesse drama onírico”, escreve Strindberg a respeito de *O sonho*, “o autor procurou imitar a forma incoerente, aparentemente lógica, do sonho. Tudo pode acontecer, tudo é possível e verossímil [...] Os personagens se duplicam, desdobram, evaporam e condensam. Mas uma consciência os domina a todos, é a do sonhador”. (SARRAZAC, 2012, p.101-102).

Nesse sentido, mencionaremos a poética do “sonho” em Dostoiévski, que apesar de tratar-se de regimes diferentes em épocas distintas, alguns elementos de sua escrita dialogam com esse tipo de desvio que desembocará no monodrama polifônico do drama moderno e contemporâneo.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin descreve a importância do sonho na obra dostoiévskiana que, pela essência do gênero, não só remonta à menipeia, mas a outras variedades desta, como a “sátira do sonho” e as “viagens fantásticas”, com elemento utópico.

Aqui o sonho é introduzido precisamente como *possibilidade* de outra vida totalmente diferente, organizada segundo leis diferentes daquelas da vida comum (às vezes diretamente como “mundo às avessas”). A vida vista em sonho afasta a vida comum, obriga a entendê-la e avaliá-la de maneira nova (à luz de outra possibilidade vislumbrada). E em sonho o homem se torna outro, descobre em si novas potencialidades (piores e melhores), é experimentado e verificado pelo sonho. Às vezes, o sonho se constrói diretamente como coroação-destronamento. [...] Dostoiévski aproveitou amplamente as possibilidades artísticas do sonho em quase todos os seus matizes e variações. Talvez em toda a literatura europeia não haja um escritor em cuja obra os sonhos tenham desempenhado papel tão importante e essencial quanto em Dostoiévski. (BAKHTIN, 2010a, p. 170).

Assim como o sonho, o estado de morte da protagonista da Valsa afasta a vida comum e obriga a avaliá-la de maneira nova. A menipeia é o gênero *universal das últimas questões* e se aproxima do mistério. “Em Dostoiévski, os participantes da ação se encontram no limiar (no limiar da vida e da morte, da mentira e da verdade, da razão e da loucura)” (BAKHTIN, 2010a, p.168). E no conto *Bobók* eles são apresentados como “vozes que ecoam, que se manifestam ‘diante da Terra e do céu. Aqui também a ideia central da imagem oriunda do mistério” (BAKHTIN, 2010a,

p.169). Essa imagem oriunda do mistério que se manifesta tanto na *Valsa nº 6* quanto em *Vestido de noiva* revela que os participantes da ação também se encontram no limiar e são apresentados como vozes que ecoam. Assim como ocorre no sonho, esse homem que se torna outro é experimentado na poética rodriguiana das últimas questões. O jogo de sonho de que nos fala Sarrazac liberta suas vozes através de personagens que se duplicam, desdobram, evaporam e condensam.

Esse estado do limiar está presente na própria figura da heroína da *Valsa nº 6* que é uma adolescente. A perda da inocência implica em naufrágio. Esse estágio de transfiguração acarreta em si mesmo a morte. Quando a menina menstrua, em torno dos quinze anos, idade da protagonista, há uma mudança central que é a possibilidade de converter-se em mãe. Não é preciso entrar em questões psicanalíticas para observar as dinâmicas do processo de transição que surgem nos interstícios do texto para anunciar a morte da infância. Tampouco é possível excluir alguns elementos que oferecem outras camadas de leitura para esse estado múltiplo de morte.

Na meninice há “milhões de gotas, uma catástrofe de gotas”, já na vida adulta, depois do primeiro beijo, há frustração e morte. O estado movente da transição de uma fase à outra é essencial para compreender a linguagem poética do texto em suas motivações internas e em sua cadência poética. Alguém que morre em idade de transição, é alguém que experiencia uma morte dupla: a da menina e a do sonho interrompido em tornar-se da mulher. O adolescente é o estado do limiar constante, um vir a ser que não se completa. Há na peça a alusão entre as duas figuras em forma de solilóquio.

— Até outro dia... Outro dia, é modo de dizer... Há coisa de um ano...

(*ri, feliz*)

... Sônia ainda brincava de amarelinha. Que ótimo.

(*estaca*)

Margarida... Onde está...

Olé...

Margarida...

Oli...

(*lenta e desconfiada*)

Olá.

(*frívola e ágil, começa a jogar amarelinha*)

Sônia de meias curtas... E os cabelos rolando sobre o silêncio das espáduas...

(*cordial*)

Sônia era menina, tão menina, que até, nós duas tomávamos banho juntas...

(*amável ainda*)

Perfeitamente.

E a toalha era só felpuda.

Eu gostava de ver as gotas, milhares, sim, milhões de gotas nas costas, nos braços, de Sônia.

Cada gesto...
 (*ri, divertidíssima*)
 ... era uma catástrofe de gotas.
 (*corta o riso*)
 Pois eu só gosto de namorado de minha idade.
 Ou pouco mais velho, só.
 (*terror*)
 Mas súbito a menina...
 (*estaca*)
 O que foi que houve com a menina?
 (*paródia materna*)
 Hem, Dr. Junqueira? Que foi?
 (*pigarro, andar de perna dura*)
 Nada, nada. Coisa à-toa.
 (*mãe aflita*)
 Mas Sônia anda triste.
 Chora sem motivo...
 Ou ri demais!
 (*baixa a voz*)
 Deu pra ter vergonha de tudo.
 De tudo, doutor!
 Uma coisa por demais!
 (*pigarro*)
 A idade, minha senhora, a idade. A transição...
 Idade?
 (*informativa*)
 Sônia tinha 14 para 15 anos.
 15.
 Ou 15.
 Começou a ter vergonha de tudo. Dos próprios pés.
 Seu coração palpitava, se ela via os próprios pés.
 (*doce*)
 frios e nus, sem meias e sem sapatos.
 (*pudor*)
 Pés despidos, meu Deus!
 (*excitada*)
 Tem mais, tem mais!
 (*vem fazer a revelação na boca de cena*)
 Tinha vergonha dos móveis.
 Digo dos móveis descobertos, sem nenhum pano, nenhuma toalha. Portanto
 móveis nus. (RODRIGUES, 1981e, p. 202-203).

O martírio da mocinha de *Valsa nº6* e de Alaíde está na brusca interrupção da existência e na tentativa desesperada em reconstruir as ações que as levaram à queda diante do estado alterado de consciência. Segundo Fraga: “ao sentimento de revolta associa-se o de impotência. Assumindo a fúria de viver, esses seres de exceção jamais poderão retroceder e compactuar com o *status quo* que abominam” (FRAGA, 1994, p. 28).

No trajeto alucinado em deslindar os motivos de sua ruína, as personagens rodriguianas saltam no abismo da incerteza sem rede de segurança. Se não existe a possibilidade de retroceder, então o que se abre é a vertigem da descoberta. No fim das contas, o que percebemos nas personagens de ambas as peças é uma dilacerada

solidão frente ao vazio da existência. O paroxismo da solidão está no instante da morte e da loucura. Ninguém está mais só do que um morto ou um doido. A inevitável incomunicabilidade decorrente desses estados limítrofes dá o tom paroxístico da maioria dos dramas rodriguianos.

No ensaio de Pelbart intitulado “Rapsódia Húngara” do livro *A Nau do Tempo Rei* (1993), o filósofo nos convida a fazer algumas perguntas abertas, inacabadas, que não visam “entender” a loucura, nem a suspensão do tempo que o desnorтеio oferece, mas fazê-lo proliferar.

Ao narrar o caso de uma acompanhante terapêutica, intrigada com a imobilidade ilhada do paciente diante de um monumento da cidade, Pelbart nos instiga a desdobrar ou multiplicar um sentido sobre a gagueira de Lászlo, esse judeu-húngaro, refugiado de guerra, que encontra-se nas cercanias de um parque de grande afluência e, de repente, se vê ilhado junto ao monumento erigido em homenagem à São Paulo e pode enxergar, “dessa ilha plantada no meio da avenida, no formigamento humano circundante, apenas uma estranha afobação.”

Em que medida podemos nos construir um olho de Lászlo, subir com ele ao mirante da ilha, não para conseguir acompanhá-lo “terapeuticamente”, mas também para poder usufruir desse panorama que supomos ser o seu, para alcançar um novo estranhamento, um alheamento, como aquele que um pintor, um cineasta, um escritor, um estrangeiro nos oferecem, quando estranham nossa própria cidade, quando a diabolizam, ou colorem, ou deformam, ou ignoram, ou simplesmente a poetizam? E depois, quando trajados e ultrajados com essas novas cores, palavras, imagens ou traços, já não a reconhecemos, ficamos gratos pois conhecemos nela algo para além daquilo que nos devolve nossa espetacular familiaridade. (PELBART, 1993, p. 66-67).

A menina da valsa parece possuir esse olhar de Lászlo que alcança, do mirante da ilha, um novo estranhamento ao colorir e deformar a própria cidade. Ela não reconhece a própria cidade, nem seu rosto e nem suas feições. A menina está para além da “espetacular familiaridade” porque ela é a cidade, seu vaivém constante, suas interrupções, suas diversas vozes e coros, ao mesmo tempo em que singulariza a sua potência transitória de menina.

Achei, sempre, que um dos problemas práticos do teatro é o do excesso de personagens. Entendo, no caso, por excesso, mais de um. Pensei, por isso, há muito tempo, na possibilidade de tal simplificação e despojamento, que o espetáculo se concentrasse num único intérprete. Um intérprete múltiplo, síntese não só da parte humana como do próprio *décor* e dos outros valores da encenação. Uma pessoa individuada – substancialmente ela própria – e ao mesmo tempo uma cidade inteira, nos seus ambientes, sua feição psicológica e humana. (NELSON RODRIGUES apud MAGALDI, 1981, p. 22).

É do ponto de vista de um encontro intempestivo que a elaboração da *Valsa nº6* se guia. Para o dramaturgo, esse encontro ocorre quando ele escuta a música de Chopin e sente um “inexplicável bem-estar físico”. Para a personagem é quando ela vê a sua passagem de menina para mulher depois de morta. Pelbart escreve sobre a possibilidade de resgatar um “olhar louco” através de uma dimensão estética:

Como ver nele, nessa imobilidade repentina, o ponto de apoio fixo que o *cameramen* escolhe para fazer repousar seu visor, ou que o pintor escolhe para seu cavalete, ou que o escritor escolhe para narrar uma cena, e que o louco escolhe para desconstruir/reconstruir sua cidade, e assim exprimi-la sob um certo ponto de vista? Como resgatar essa dimensão estética de um olhar louco sobre a *pólis*, portanto olhar político, sem perder de vista o que está em jogo, do ponto de vista clínico, no acompanhamento? Como aderir e explorar o olhar surrealista de Lászlo, ao invés de considerar surrealista sua imobilidade? (PELBART, 1993, p. 67).

Resgatar a “dimensão estética de um olhar louco” é a verdadeira aventura para a pesquisa dos desdobramentos da linguagem poética em *Valsa nº6*. A maior angústia da menina, além de tentar reconstruir a própria história, é o pavor da perda de si, o pavor da loucura. Esse medo, que é também o da perda do controle, se torna ironicamente paradoxal, já que ela está morta. Mesmo morta, a menina continua apavorada com a abertura infinita para um descaminho, para o desvio, para a multiplicidade de tempos.

A estratégia do “desvio (desvios)” proposta por Jean-Pierre Sarrazac dialoga com algumas proposições rodriguianas realizadas na *Valsa nº6*:

A estratégia do desvio visa nada menos do que abandonar a escrita dramática do “zoológico de Hagenbeck”. Em outras palavras, ela desnaturaliza, liberta a invenção teatral do jugo – da ideologia – do “vivo”, emancipa a dramaturgia moderna e contemporânea do que Heidegger denunciava como o “rotineiro”. [...] À análise desse *patchwork* de formas – parábola, alegoria, sainete humorístico, revista de music-hall etc. –, não poderíamos deixar de constatar que esse “agenciamento de situações caricaturais” ou “experimentais”, essa “deformação que informa” de que fala Anders a respeito das parábolas kafkiana ou brechtiana, constitui de fato uma boa abordagem da questão do desvio. Com efeito, a arte do desvio não deixa de se relacionar com o distanciamento brechtiano: afastar-se da realidade, considerá-la instalando-se a distância e de um ponto de vista estrangeiro, a fim de melhor reconhecê-la. [...] O desvio permite um retorno perturbador – estrangeirificante – a essa realidade que queríamos testemunhar. (SARRAZAC, 2012, p. 64-65).

O desvio constitui a estratégia do escritor realista moderno tanto no teatro quanto na literatura romanesca, segundo Sarrazac. Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio*, ao falar do realismo, enaltece a visão indireta, “à qual associa a figura

mitológica de Perseu: o mundo é igual à Medusa, se o escritor quiser explicá-lo escapando à paralisação, deve evitar olhar o monstro de frente” (SARRAZAC, 2012, p. 63). O ensaísta francês esclarece que não se trata do realismo fundado na imitação do vivo, estritamente figurativo, mas o realismo do desvio assemelha-se antes a um realismo *menor*, no sentido deleuziano do vocábulo. Sarrazac menciona o “realismo ampliado” de que fala Brecht ou definido por Gunther Anders como “realismo experimental”.

A estratégia do desvio escapa ao rotineiro, escapa a reciclagem extemporânea do grande conflito dramático ainda privilegiado do século XIX ou ainda escapa de ceder a um psicologismo atemporal a pretexto de reproduzir, numa peça, uma visão de mundo completa. Tanto a parábola quanto o jogo de sonho, criado por Strindberg, a peça satírica e mesmo o teatro-narrativo constituem alguns desvios. Sarrazac diz que em uma época em que a noção de gênero codificado parece ter-se tornado obsoleta ou paradoxal, “talvez pudéssemos visar uma tipologia dos desvios – essas formas que deformam, essas deformações que informam – no teatro moderno e contemporâneo” (SARRAZAC, 2012, p. 66). As peças rodriguianas correspondem uma combinação, um cruzamento de vários desvios: jogo de sonho, o polílogo do monodrama polifônico, a ironia, humorismo e grotesco e o poema dramático.

Vemos na imersão da heroína da *Valsa nº6* em busca de si mesma, a iminência de um encontro de efeito diabólico, o encontro com um eu múltiplo, desconhecido, instintivo. Esse atravessamento é, de certa forma, extremamente violento. Interromper a atribulação cotidiana, se libertar do “rotineiro” para ver a passagem do dia, do entardecer ou de um luto nos convoca à difícil tarefa de entrar em contato com uma dimensão de outra ordem que não a da tarefa em cumprir algo, nos convoca a vivenciar um outro tempo. E nos afasta da realidade para considerá-la de um ponto de vista estrangeiro permitindo um retorno perturbador.

É com demasiado esforço, que tentamos compreender um tempo que não é o da espera, como se “a única medida de um acontecimento fosse o deslocamento”, como Pelbart diz ao narrar o episódio com Lászlo:

Então, caberia perguntar-se sobre o estatuto do acontecimento, numa cena em que está claro que se em algum lugar está acontecendo alguma coisa, não é onde tudo se agita, mas precisamente ali, entre uma imobilidade de um louco e a de uma estátua, no alheamento, numa espécie de suspensão. É possível que justamente nessa suspensão do tempo, da velocidade, é que algo estivesse efetivamente se movendo. Esse então seria um acontecimento discreto, rarefeito, mas cheio de iminência, de suspense. Não o suspense de

James Bond, e sim o suspense próprio a essa suspensão do tempo. (PELBART, 1993, p. 67-68).

Então, como ver nessas interrupções da Valsa, nessa travessia de estados emocionais extremos em que a heroína salta de um assunto ao outro, de uma voz a outra, devires silenciosos? “Como acolher esses buracos temporais? Segundo Deleuze essas interrupções, esses buracos em geral, são o que há de mais interessante na vida das pessoas, pois é aí que o movimento acontece” (PELBART, 1993, p. 67-68). No coração desse caleidoscópio louco que é a *Valsa nº6*, existe o suspense próprio dessa suspensão do tempo, a queda em um buraco vertiginoso do instante derradeiro em que não é possível adentrar sem um olhar louco, aquele que mira para o próprio vazio.

Em *Valsa nº6* percebemos a iminência, o suspense próprio da suspensão do tempo nas interrupções cheias de devires e com buracos de ser. A heroína está dentro de um grande buraco e o movimento da peça gira em torno de sua aproximação com a descoberta, em conscientizar-se da própria queda. As inúmeras rubricas de Nelson, indicando sentimentos contraditórios ou pedindo que se faça a passagem de um estado a outro “sem transição”, revelam essas interrupções, essas quebras de ritmo e de intensidade. Nesse sentido, a leitura do texto da Valsa não se dá na chave exclusiva do dramático que reduziria a peça apenas em termos psicológicos. Acreditamos ser oportuna a leitura do texto que valorize mais sua estrutura do que a fábula. É nesse lugar de atrito entre os princípios narrativos e dramáticos que empreendemos este estudo.

Artaud escreveu uma carta para Jean Paulhan no livro *A perda de si* (2017) que fala sobre os índios e o “surto murmurante da vida” do qual nos esquecemos o que era porque somos muito inteligentes. De forma crítica, Artaud nos lembra do nosso medo da desrazão, o medo de nosso impulso primitivo, de nossas potencialidades primeiras porque desejamos controlar tudo através da inteligência e da racionalidade, através do tempo do relógio.

Nelson Rodrigues também reivindicava o surto murmurante da vida e, se enaltecia a sua prodigiosa intuição e ria dos eruditos não era para desmerecer a leitura, mas sim, o nosso gradual aviltamento pessoal através do culto da objetividade. A erudição pura e simples pode ser mais árida do que três desertos e para adentrar em seu teatro, nas vísceras do seu imaginário, é preciso antes suspender o tempo e não querer organizá-lo com conceitos a priori.

Para os índios a vida é um surto murmurante, quer dizer, um fogo que ressona, e a ressonância do viver esposa todos os graus do diapasão. Há um barulho que faz morrer as plantas e esse barulho segundo o qual morrem algumas plantas acompanha a alma do homem no momento de sua consumpção. É por isso que os padres Evangelistas de Marx riem. Curar primeiro a vida, dizem eles, e assim o Estado Social renascerá com seus quadros sussurrantes. É no barulho do fogo que a vida enlaça suas forças. Essa ideia, superior ou central, que vive nos aborbulhamentos de sangue, é recebida, muitas vezes pelos Mestres de Escolas com golpes de fuzis. (ARTAUD, 2017, p. 76).

A dimensão na Valsa é mais poética do que informativa ou impulsionadora da ação. O universo da peça abre-nos um universo de possibilidades. Há essa ressonância de um viver que se apaga. A valsa surge de um fogo que ressona e esposa todos os graus do diapasão. O que mata a menina da valsa é o mesmo barulho que faz morrer as plantas e esse barulho acompanha a sua alma no momento de sua destruição.

Mocinha — Então o Dr. Junqueira chamou mamãe e disse...
(anda como um desses veteranos que têm uma perna de pau, numa imitação de médico)
(em aparte) No tempo de mamãe usava-se espartilho, róseo e de barbatana...
(frívola)
 Mamãe está chorando... Papai, ao lado, nervosíssimo!
(novamente, apavorada)
 Mas que foi que aconteceu, ora essa?
(frívola)
 Dr. Junqueira diz...
(imitação de velho)
 Desequilíbrio mental — he! he! Desequilíbrio mental!
(novo pavor)
 De quê? Desequilíbrio mental de quem? Não meu!
(numa revolta)
 Não quero ser a primeira doida da família!
(feroz)
 Já sei por que o Dr. Junqueira descobriu que eu estava doida! *(incerta)*
 Quem? Dr. Junqueira?
(para a plateia, bruscamente doce)
 Dr. Junqueira, nosso médico, sabe? (RODRIGUES, 1981e, p. 175).

As imagens se sucedem fragmentárias e a morte não encerra o devaneio. A personagem incorpora todas as vozes que constituem sua família que, aos poucos, vai se recompondo. Uma a uma, as figuras de seu breve percurso vão tornando-se mais nítidas, mas a ameaça da loucura é uma constante. Na busca por reconstruir a memória, a mocinha teme se perder no caos dos delírios e das imagens sem saber para quê ou para quem serve tudo isso.

Segundo Pelbart: “A loucura tal como ela se apresenta hoje certamente é também isso: a recusa de determinado regime de temporalidade, o protesto em forma

de colapso frente ao império da velocidade, e a reivindicação de um outro tempo.” (PELBART, 1993, p. 43) A habilidade de cortes nos diálogos revelando as mudanças de humor para a intérprete de *Valsa nº6* revela a poética delirante de Nelson e revela esse protesto em forma de colapso de que fala Pelbart em busca de um outro tempo:

— Eu sentia uma dor cravada na minha fronte!
(fazendo coro para si mesma)
 Chamem a Assistência!
 Médico!
 Assistência!
 Dr. Junqueira!
 Nossa Mãe!
 Dr. Junqueira vem já! Evém! Evém! (RODRIGUES, 1981e, p. 177).

Essa reivindicação, “a possibilidade de resgatar o jorrar do tempo é uma necessidade para o pensamento e para a arte, mas principalmente para a loucura” (PELBART, 1993, p. 40). Tanto na menina de *Valsa nº6* quanto em Alaíde de *Vestido de noiva*, Nelson nos convoca a mergulhar no jorro de sensações que a quebra do tempo pode nos fazer imergir. A seguir um trecho da *Valsa nº6* no qual podemos notar o jorrar do tempo em que não há transição de uma emoção à outra a não ser de uma perspectiva poética:

— Uma virgem morta entre flamas.
(feroz, sem transição)
 Larga minhas pernas, Sônia.
(lenta)
 Tu já morreste.
 Teus olhos estão cegos dentro de mim.
 Maldita!
(num aparte melífluo, para a plateia)
 É feio falar mal dos mortos.
(feroz)
 Teu vestido, sim, teu vestido de lantejoulas prateadas, já não me persegue mais!
(na boca de cena)
 Escondeste tua maldade de todos! Teu rosto, ninguém o conheceu.
(hírt)
 Usaste uma face doce e altiva que não era a tua.
(mais paixão)
 Só a morte viu o teu rosto verdadeiro e último. (RODRIGUES, 1981e, p. 211-212).

Em Nelson, só no delírio é possível recusar determinado regime de temporalidade e protestar frente ao império da velocidade. Na morte e na desagregação mental podemos resgatar o jorrar do tempo através de fragmentos da memória e de sensações que o preenchimento das lacunas feito pela imaginação provoca. No terceiro ato os jornalistas não possuem mais nomes e são identificados

como “1º e 2º fulano” se igualando a personagens como a Mulher Inatural e o Homem de Barba de caracterização pouco realista. Essas descontinuidades temporais refletem o estado interior das personagens em franco declínio. Um ponto da construção poética que nos pede atenção é o ritmo próprio do diálogo entre a sucessões de imagens evocadas. No seguinte trecho de *Vestido de noiva* vemos esse modo fragmentário de montagem da memória, marcado aqui pelas orações curtas e entrecortadas.

(Luz no plano da alucinação. A mulher inatural, junto ao esquife, levanta o lenço para ver a fisionomia da morta invisível. Faz uma mímica de piedade. Alaíde e Clessi aparecem no alto de uma das escadas laterais, sentadas num degrau. Penumbra de velório.)

Clessi — Você parece maluca!

Alaíde *(ao lado de Clessi)* — Eu?

Clessi — Você está fazendo uma confusão! Casamento com enterro!... Moda antiga com moda moderna! Ninguém usa mais aquele chapéu de plumas, nem aquele colarinho!

Alaíde *(agoniada)* — Tudo está tão embaralhado na minha memória! Misturo coisa que aconteceu e coisa que não aconteceu. Passado com presente. *(num lamento)* É uma misturada!

Clessi *(impaciente)* — Você fala tanto nessa mulher que morreu! Ela é o que, afinal?

Alaíde *(agoniada)* — Pois é, não posso me lembrar. Não consigo! Só me lembro que estavam fazendo quarto a uma senhora com um chapéu de plumas, espartilho, e dois homens com bigodes, pastinha e colarinho alto.

Clessi — Essa moda é antiga. Então isso foi há muito tempo.

Alaíde *(fazendo um esforço de memória)* — Estou vendo se me lembro de mais alguma coisa...

(O homem de barba fala, agora, sentado no chão com a mulher inatural, em franco idílio.)

Homem de Barba — Clessi nem podia pensar que hoje estaria morta!

Clessi *(do alto da escada, levantando-se e descendo)* — Clessi...

(com espanto e medo) Clessi!...

Alaíde *(triunfante, levantando-se também e descendo)* — Agora me lembro! E tudo, tudinho! Seu nome! É você — a morta é você! (RODRIGUES, 1981f, p. 143-144).

Clessi aponta a confusão da mente de Alaíde ao misturar enterro com casamento, moda antiga com moda moderna. E Alaíde percebe que preenche as lacunas da memória com a imaginação, misturando “coisa que aconteceu com coisa que não aconteceu”, mas em uma inversão de papéis é Alaíde quem se lembra, no final do diálogo, que Madame Clessi está morta. Como nos revela Pelbart talvez o ritmanalista, aquele que provoca o ato analítico do ponto de vista do tempo, seja o próprio “paciente”. Pelbart nos fala em pensar o acompanhamento terapêutico enquanto um acompanhar o sujeito através de sua heterogeneidade rítmica, em conexão com os ritmos da cidade.

Talvez o acompanhamento seja justamente isso, uma espécie de ritmanálise em que a cidade se oferece com seus milhões de ritmos, para que ritmos estrambólicos e a-ritmias frágeis dos milhares de Lászlo não sejam sufocados, nem orquestrados, mas conectados, ou simplesmente possíveis. Talvez nesse caso o ritmanalista, aquele que provoca o ato analítico do ponto de vista do tempo, da velocidade, do ritmo, seja o próprio paciente. (PELBART, 1993, p. 68-69).

Há na desagregação mental de Alaíde uma heterogeneidade rítmica. Para ser possível conectar os ritmos estrambólicos e a-ritmias frágeis dos milhares de Lászlo talvez precisemos buscar por Madame Clessi no lupanar para nos conduzir aos passos de Alaíde pelas trilhas da memória, porém muitas vezes é ela própria quem nos conduz. Através desses caminhos tortos, seguindo as pistas falsas, Alaíde percorre os meandros de seus desejos escondidos e traz à luz os aspectos sórdidos em que está imersa. Ao adentrar nas profundezas da memória, os recuos e desvios são inevitáveis ao trajeto porque tropeça-se nas falhas da memória. Se aceitarmos que a escrita é feita de recuos e desvios, de lacunas e interrupções, talvez alcancemos uma escuta maior aos ritmos estrambólicos de Lászlo, de Alaíde e da Mocinha para:

[...] explorar também essa possibilidade, a de que paradas temporais, se são irrupções afetivas do passado, não sejam obrigatoriamente prisões ou refúgios, mas eventualmente grandes janelas futuristas, com excepcionais poderes de expressão, conexão, evocação. (PELBART, 1993, p. 70).

Ao escrever uma peça inspirado por uma sensação de euforia completa por conta da música de Chopin, Nelson nos conduz a um ritmo novo. E frente ao espaço regulado do drama convencional, o autor questiona as barreiras do tempo e do espaço, convidando seus fantasmas a nos guiarem em outras direções da linguagem poética manifestada por sua densidade singular.

Uma cidade é, por excelência, o espaço da regulação e ordenação dos fluxos, fluxos de pessoas, viaturas, palavras, mercadorias, ondas de rádio e TV, dinheiro, etc. Como conseguir que Lászlo, na sua insubordinação contra o sentido e a velocidade habitual desses fluxos, não só sobreviva, mas também manifeste sua densidade singular? Talvez entendendo que ele está tocando outra música, ou compondo um ritmo novo, ou inventando um instrumento inusitado. E aí, por mais que ele soe desafinado na orquestra da cidade, seria preciso “acompanhá-lo”, musicalmente. (PELBART, 1993, p. 70).

No prefácio de *Senhorita Júlia*, Strindberg nos previne de que “vai a aventura”. A partir de então, trata-se de deixar os espíritos trabalharem livremente. O diálogo tradicional feito de réplicas que se encaixam umas nas outras, “é denunciado como uma camisa de força: diálogo fechado sobre si mesmo, limitado à relação interpessoal e sem outra função além de fazer o conflito progredir” (SARRAZAC, 2017, p. 198). Em

Nelson, o diálogo não é mais a expressão geométrica do *ethos* e do *telos* do personagem. Ele não mais traduz; ele trai. “Deixar os espíritos trabalharem livremente” é engajar o diálogo nos caminhos de fato “aventurosos”, da errância e da divagação. Dessa forma, como nos lembra Pelbart é preciso “acompanhá-lo” musicalmente, entendendo que ele está compondo um ritmo novo.

2.4 O diálogo entre o texto dramático *Valsa nº 6* e o romance *O homem proibido*.

No romance *O homem proibido*, escrito no mesmo ano que *Valsa nº6* – a peça foi escrita poucos meses antes – é possível compreender o enredo textualmente, sem fragmentação. Essa analogia não nos serve aqui para explicar ou simplificar a construção poética do texto dramático, ao contrário, é mais uma possibilidade de leitura e atesta a multiplicidade de vozes presente na peça. A inserção do narrador modifica o ponto de vista e cria um distanciamento das personagens por parte do leitor, porém, em Nelson “o narrador praticamente se ausenta” (ARMONY, 2002, p. 48) o que resulta no caráter dramático da escrita, essa exterioridade de vozes que substituiria uma interioridade psicológica dos personagens.

Se na peça *Valsa nº6* a protagonista dialoga com o espectador rompendo assim, com o drama convencional, destituindo a fábula de seu lugar de privilégio, no romance a fábula surge em primeiro plano.

Se tomamos como perspectiva de estudo o paralelo entre as duas obras, veremos que a personagem da menina morta pode ser um duplo de Sônia e Joyce, coincidindo mais com a personagem adolescente de Joyce no romance.

Publicado originalmente entre junho e setembro de 1951, nas páginas do *Última Hora*, sob o pseudônimo de Suzana Flag, o romance reúne os elementos clássicos do universo rodriguiano. Duas primas se apaixonam pelo mesmo homem, o jovem e belo médico Paulo. Sônia, sete anos mais velha, é a mansa e abnegada figura materna para a espetivada e quase cruel Joyce. Disposta a abrir mão de seu grande amor em favor da mulher que ama como filha, Sônia descobre, no entanto, que esse estranho triângulo amoroso está cada vez mais próximo de um desfecho trágico.

Em algumas passagens, vemos como Nelson convoca as vozes para o romance, geralmente quando Joyce está em estado febril e alucinatório ou quando o

pai de criação, Dr. Dário, descobre que a filha ficou cega. Os trechos selecionados do romance dialogam explicitamente com a poética de turbilhão da peça:

Mais tarde, ao reconstituir a cena com o médico, Dr. Dário contou que sua impressão foi de que, de repente, tudo aluía aos seus olhos, que o próprio edifício da Assistência parecia desmoronar, com um desabamento de paredes, teto, luzes. Até os rostos que passavam, eventualmente, pelo corredor alvo e imenso, como que se estilhaçavam. Imediatamente, foi como se nascessem gritos em toda parte. Como se os gritos crescessem do chão, subindo até o teto. Era ele próprio que estava gritando, ele próprio que estava se debatendo. (RODRIGUES, 2007, p. 139).

Em *Valsa nº 6* vemos o mesmo processo de desintegração: “Meus gritos se espalhavam por toda parte. Meus gritos batiam nas paredes, nos móveis, como pássaros cegos” (RODRIGUES, 1981e, p.177).

Outros trechos marcam o grau de semelhança, como na narração da conversa entre Joyce, antes do acidente, com o objeto de sua adoração, o jovem médico Paulo, no romance *O homem proibido*: “Joyce não compreendera ainda. Todavia, teve a sensação de abismo. Uma voz interior repetia aquele nome: ‘Sônia! Sônia’” (RODRIGUES, 2007, p. 93).

Novamente, em *Valsa nº 6* vemos a desintegração da consciência e a busca desesperada da protagonista em reconstituir o rosto e a pessoa integral para os nomes citados obsessivamente, os mesmos do romance:

— Há uma grinalda, em mim, que eu não vejo? Nos meus cabelos?
(*maior desespero*)
Uma grinalda atormentando minha fronte?
(*desespero contido*)
Mas, então, terei de ser noiva de alguém!
(*riso*)
E se eu fosse noiva de ninguém?
(*desesperada*)
Paulo e Sônia... Quero-me lembrar dos dois... E...
(*senta-se ao piano e começa a tocar a Valsa nº6. Depois, breve trecho da Marcha Nupcial*)
Paulo é apenas um nome...
(*ergue-se e faz um gesto como se fosse apanhar um nome no ar*)
... um nome suspenso no ar, que eu poderia colher como se fosse um voo breve.
(*colhe o voo*)
Mas um nome vazio, sem dono. (RODRIGUES, 1981e, p. 186-187).

E novamente, o estado de delírio, a obsessão pela reconstituição do rosto e o sentimento perturbador de uma voz ouvida em algum lugar irrompe dentro da febre de Joyce no romance *O homem proibido*:

Assim como uma estrela rompe a treva da noite mais espessa, assim aquele nome subia do fundo do seu delírio. E o que ninguém ali, nem o médico, nem a enfermeira, nem o próprio Paulo podiam perceber é que havia um farrapo de consciência, um vestígio de memória, naquela vida quase extinta. Sim, uma voz atravessava todas as sombras da agonia – uma voz ouvida em algum dia, em algum lugar – e que repetia: “... olhos bonitos... olhos bonitos...” (RODRIGUES, 2007, p. 142).

Nos trechos seguintes de *Valsa nº6*, vemos o diálogo entre a peça e o romance ecoar imagens e sensações de um em outro:

— Ele disse que eu estava doida porque comecei a ver coisas...
E ouvia vozes...
Vozes caminhando no ar...
(*apontando*)
Via mãos, rostos e pés boiando no ar...
(*corre para a boca de cena, quase feliz, na ânsia de fazer a confidência divertida*)
Uma noite, foi até interessante. De repente, descobri na parede do meu quarto, um rosto, sempre o mesmo. Um rosto que não saía dali!
(RODRIGUES, 1981e, p. 176).

[...]

— Uma Sônia translúcida e um Paulo esgarçado...
(*cobrindo o rosto e rindo*)
Dr. Junqueira é doido pela Valsa nº6!
(*dramatizando um velho*)
Ah, toca a valsa, minha filha, pelo amor de Deus!
(*avança, até à boca de cena*)
Paulo, eu te odeio, e por que, Paulo?
(*num apelo*)
Que fizeste de mim, do meu rosto e dos meus 15 anos?
(*feroz*)
Se eu pudesse enterrar as unhas na carne macia do teu pescoço!
(*suplicante*)
Dize, ao menos, o que eu sou de ti?
Noiva?
Prima?
Cunhada?
(*exasperada*)
Que sou eu de ti?
(*triunfante*)
Esperem, esperem!
(*corre ao piano, e toca a Valsa nº6*)
Estou-me lembrando! Aos poucos...
(*para a plateia*)
Paulo cresce como um lírio espantado... (RODRIGUES, 1981e, p. 190 – 191)

No romance *O homem proibido* encontramos uma situação parecida da passagem do angustiante delírio de Joyce diante do enevoadado triângulo amoroso que se forma gradualmente, porém, no caso do romance, há a voz do narrador:

O que Paulo não podia saber é que não havia em Joyce senão restos de memória, lembranças estilhaçadas. Entre a vida e a morte, entre o sonho e a incerta realidade, ela se lembrava apenas dele e nada mais. Sônia, os pais

de criação, os conhecidos surgiam na sua memória e se diluíam, sem nenhuma realidade. (RODRIGUES, 2007, p. 151).

Em *Valsa nº6*:

Aposto que Sônia anda por aí.

(doce)

Mas, Paulo, eu me lembro de ti e de mim. E de mais nada. Porém, duas pessoas não podem existir sem fatos. (RODRIGUES, 1981e, p. 191).

Outra vez, imagens semelhantes às da peça estão expressas no romance *O homem proibido* só que separados em réplicas, em forma dialogada:

— Ela!

— Quem?

Joyce, porém não dizia nenhum nome. Repetia só, atormentada:

— Ela!

Paulo percebeu que era o delírio e não quis desconfiar da verdade. A febre de Joyce criara um estranho e doce mundo, povoado apenas por suas criaturas: ela própria e Paulo. Todos os espelhos, todos os rios, só refletiam suas imagens. Eis que, de repente, alguém surgia entre os dois. E era uma mulher que Joyce conhecera algum dia e que se tornara subitamente desconhecida e hostil. A menina pedia:

— Não deixe, Paulo!

Ele, beijando as mãos de Joyce:

— Não deixarei. Mas não se mova.

Mas a “outra” se obstinava. Desaparecia e, pouco depois, voltava. Esse sofrimento sem consolo e sem remédio, em que Joyce se consumia, tornou mais aguda a pena de Paulo. Já suas palavras não a aquietavam mais. Ela se insurgia. Seu desejo agora era fugir para bem longe, para um mundo onde a “outra” não pudesse aparecer. (RODRIGUES, 2007, p. 153)

[...]

“Dentro de Joyce crivara-se a palavra ‘cega!...’ E, súbito, foi como se muitas vozes, rompendo de toda parte – do chão, das paredes, do teto –, dissessem ou gritassem, em todos os tons: ‘Cega!...’” (RODRIGUES, 2007, p. 229)

São inúmeras as recorrências de imagens, sensações e nomes semelhantes – ou mesmo iguais – nas duas obras. É como se os personagens do romance estivessem todos na peça, mas nesta eles são internalizados na fala da personagem. Na *Valsa nº6*, a menina dramatiza essas vozes, dá vida a elas, por recurso de liberdade incomparável: o estado de morte. Nessa peça há verdadeira explosão polifônica da obra de Nelson Rodrigues.

— Mas o senhor precisa ter rosto!

(para si mesma)

Sei que as pessoas usam rosto...

(sobe a escadinha, fazendo as contas)

Cada perfil tem dois lados e...

(vira-se, feroz, para a plateia e interpela o mesmo cavaleiro)

Então, como é que o senhor não usa duas faces?

(ri)

Vamos salvar a menina, Dr.?

(informativa)

Agora, o médico vai aplicar a injeção intramuscular, indolor... Região glútea...

(jogo de cena necessário e faz a aplicação)

Pimba!

(para a plateia)

Sedol. Calmante daqui.

Efeito rápido. Tiro e queda. (RODRIGUES, 1981e, p. 180).

A personagem ora fala com o médico, ora com a plateia, ora com o pai, a mãe, com o Dr. Junqueira, com Paulo e Sônia e outras vezes encarna os personagens sem nenhuma transição. A menina salta de uma emoção a outra com a mesma habilidade da criança, sem explicação psicológica, nem necessidade de degraus emocionais. Aqui não há o tempo psicológico, a dinâmica da peça transita em terreno desconhecido.

A personagem também faz as vezes de coro, esse personagem coletivo que desempenha diversos papéis de intermediário, na peça representado pelas vozes das vizinhas que narram o acontecimento contornando as ações, num paralelo, posto que atualizado, da estrutura nascida das manifestações teatrais e rituais da Grécia arcaica e clássica.

No teatro, a presença dos coros cria invariavelmente, sobre a representação, feixes de efeitos convergentes visando modificar a relação do espectador com a fábula. O trabalho operado pelo coro no interior da forma dramática desestabiliza as categorias usuais da representação segundo as quais opomos o inteligível ao sensível, o palco à plateia, a fala ao canto: ele impõe ao espectador um regime de representação multiforme, orientado para o espetáculo total participativo e dionisíaco outrora pressentido por Nietzsche e Artaud. (SARRAZAC, 2012, p. 61-62).

Em Nelson, a coralidade produz recorrências, repisamentos, repetições – “o tempo escatológico das esperanças, sempre vãs, sempre reiteradas”. O espaço teatral assume a mescla das temporalidades convocadas por essa fala coral.

A coralidade, que afeta a escrita dramática desde o fim do século XIX, corresponde a um questionamento da concepção do microcosmo dramático e da dialética do diálogo, tradicionalmente organizadas em torno do conflito. No nível da palavra, a coralidade manifesta-se como um conjunto de réplicas que escapam ao enunciado lógico da ação, e que podem estruturar-se de forma melódica, qual um canto em várias vozes; no nível dos personagens, corresponde a uma comunidade que não está mais propensa ao desafio do confronto individual. A coralidade desfaz assim o que Ricoeur designa como “configuração lógica” característica do *mythos* aristotélico, privilegiando estruturas de irradiação e fragmentação do discurso. [...] A coralidade, portanto, não implica apenas um novo questionamento do personagem e do diálogo dramáticos tradicionais, mas motiva também uma refundação radical do espaço-temporal teatral. (SARRAZAC, 2012, p. 62-63).

Nesse ponto do estudo, torna-se importante diferenciar o monólogo de um solilóquio. Nelson preocupava-se com o envolvimento do público e escreveu sobre a peça: “Valsa nº6 é menos parecida com outro monólogo do que uma máquina de escrever com uma de costura” (RODRIGUES, 1981e, p. 23).

Em um monólogo uma personagem está sozinha em cena e fala para ninguém. Em um solilóquio, uma personagem está sozinha em cena e fala com alguém. Eis aí a diferença fundamental. A protagonista-narradora da Valsa fala ora com a mãe, ora com o médico, com o pai, com Sônia, Paulo e com a plateia. A intérprete está “sozinha” em cena, mas não está falando para ninguém. Ela não só dá vida às personagens com quem dialoga como os convoca à realidade. Uma realidade fraturada, mas ainda assim, com interlocutores “reais”, através dessa multiplicidade de vozes, pois que estão todos dentro de sua lógica interna, de seu devaneio lúgubre, de seu tortuoso labirinto. Mas é esta a sua realidade de agora, de um tempo fragmentário, de desnorтеio. Ela conversa com as personagens que vê envoltas numa espécie de nuvem. Quando fala com a mãe isso fica claro. A menina é a narradora da própria história, é o coro e é a personagem principal: “Mamãe onde a senhora vai? Volte! Uma neblina, uma espécie de nuvem envolveu mamãe! Ela se debatia dentro da neblina!” (RODRIGUES, 1981e, p. 177).

Não seria total despautério afirmar que aqui se apresenta o discurso indireto livre, mesmo em um texto dramático, pois o que caracteriza o discurso indireto livre é que o texto permite que os acontecimentos sejam narrados em simultâneo, estando as falas das personagens direta e integralmente inseridas dentro do discurso do narrador. Não há marcas que indiquem a separação do narrador da fala da personagem, uma vez que o mesmo está inserido dentro do discurso do narrador, confundindo-se com este.

Valsa nº 6 é um solilóquio por esses motivos, Nelson desnatura o palco e transforma o público em personagem, a heroína está sozinha em cena e fala para alguém.

2.5 A polifonia em *Vestido de noiva* e em *Valsa nº6*: o romance dramático e a rede dos possíveis

Segundo Adriana Armony em sua tese de doutorado intitulada *Nelson Rodrigues, leitor de Dostoiévski*, o modo dramático, o texto feito para ser proferido diante de uma plateia, caracteriza-se por:

[...] sua exterioridade, que é uma consequência do seu modo de enunciação, e pelo fato de não haver monopólio dos discursos. Há textos, porém, que embora não feitos para serem encenados, conservam algo do modo de enunciação próprio do drama de palco, abrigando a tensão e o ritmo dramáticos. O modo dramático, com sua economia e sua pluralidade de enunciações, pode se transferir para a superfície narrativa, assim como o modo narrativo pode estar presente no palco. (ARMONY, 2002, p. 33).

No romance, a exteriorização e o embate de ideias característicos do modo dramático aparecem sob a forma da polifonia romanesca conforme o conceito de Bakhtin. Dostoiévski teria sido o criador desse tipo novo e original de romance, em que os elementos mais heterogêneos são subordinados ao movimento em turbilhão dos acontecimentos.

Em Dostoiévski a consciência nunca se basta por si mesma, mas está em tensa relação com outra consciência. Cada emoção, cada ideia da personagem é internamente dialógica, tem coloração polêmica, é plena de combatividade e está aberta à inspiração de outras; em todo caso, não se concentra simplesmente em seu objeto, mas é acompanhada de uma eterna atenção em outro homem. [...] Cada ideia dos heróis de Dostoiévski (“O homem do subsolo”, Raskólnikov, Ivan e outros) sugere desde o início uma *réplica* de um diálogo não concluído. Essa ideia não tende para o todo sistêmico-monológico completo e acabado. Vive em tensão na fronteira com a ideia dos outros, com a consciência dos outros. É a seu modo episódica e inseparável do homem. (BAKHTIN, 2010a, p. 36).

Segundo Armony, os cadernos de anotações de Dostoiévski mostram que seus romances frequentemente eram concebidos em forma de peça teatral, conservando muito de sua forma. Os sentimentos e pensamentos nos primeiros capítulos de *O idiota* de Dostoiévski sempre se exprimem em forma de discurso, de fala patética para um personagem ou para o leitor, em completa exterioridade. Sua poética caracteriza-se pela multiplicidade de vozes e consciências independentes, pela polifonia de vozes plenivalentes. Em meio a todas essas vozes, a voz do narrador (ou mesmo a do autor) é apenas mais uma. Armony pontua um dado necessário ao presente estudo:

Poderíamos nos perguntar se, em romances dramáticos, o leitor faria de certa forma o papel de coro da tragédia. No romance dramático, caberia ao leitor o “elemento moral” antes encarnado no coro. E nessa narrativa dramática, o

discurso indireto livre, situado entre dois modos, será uma forma de enunciação privilegiada: pois é um lugar ambíguo entre narrador e personagem. (ARMONY, 2002, p. 33).

Nesta pesquisa, uma das leituras que empreendemos é ver a Mocinha da valsa como narradora de seu próprio relato, dessa forma, o discurso narrativo e dramático se alternam sucessivamente. A heroína tenta narrar os fatos de sua história para, em seguida, atuar personificando as vozes alheias: as do médico, as do pai e as da mãe. Ela se torna mais acessível ao leitor do que alguns personagens dostoievskianos que são vistos pela ótica dos outros personagens, são os outros que falam sobre ele, e por isso, não são atingidos pelo discurso indireto livre – que abre uma fresta da consciência do personagem ao leitor (ou espectador) . Em *Valsa nº6*, podemos acompanhar a consciência da heroína em desagregação, seus conflitos e disparates, suas tentativas de recomposição da memória em que se mesclam as vozes de sua existência.

É sobretudo no plano do discurso dos personagens cujas subjetividades estão em decomposição que se imprimem os deslocamentos. Adotando a forma da confissão, as falas desses personagens-narradores, frequentemente na forma do discurso indireto livre, se movem as mais das vezes por associações livre de ideias disparatadas (quase ao modo surrealista), de paradigmas e tempos diversos. (ARMONY, 2002, p. 138).

A análise de Armony centra-se nos romances *O casamento* e *Asfalto selvagem* de Nelson Rodrigues, onde é mais evidente o recurso do discurso indireto livre, por conta do gênero romance se constituir, no caso das obras citadas, através de um narrador. Porém, neste estudo, sua análise nos auxilia tanto para analisar *Valsa nº6* quanto para o estatuto da criação literária presente na segunda parte desta pesquisa. O discurso indireto livre coloca o texto no meio do caminho entre o narrador e o leitor, o sujeito e o confessor. Esse procedimento é uma zona privilegiada, e enganosa, entre o eu e o outro. Em *Valsa nº6* o eu é a Mocinha (mas não apenas); o outro é ora outro personagem (ou voz) do pai, do médico, de Paulo, da mãe e até mesmo de Sônia, ora é o espectador. Parecemos acompanhar todos os movimentos da alma da heroína, todos os seus desejos, mas algumas vezes o espectador é surpreendido, como no efeito surpresa da descoberta de seu assassinato e quando ela se nomeia como Sônia no último ato.

Segundo Armony, estrutura dramática, tom patético, personagens sob a forma de ideias, organização polifônica e linguagem hiperbólica são elementos que configuram uma escrita dramática em sua exterioridade, para além da psicologia.

Nessa escrita, tudo aparece na superfície do discurso – não há propriamente motivações ocultas de uma subjetividade a serem desvendadas, mas atos e discursos explicitamente enunciados sob a forma de um “confessar tudo”. A confissão aparece aí como um modelo de escrita rodriguiana. (ARMONY, 2002, p. 33).

A teatralidade do romance dostoiévskiano é notável. Nelson Rodrigues considerava Dostoiévski o mais teatral dos romancistas, e o inclui entre seus mestres de drama. Esse estudo, porém, oferece apenas uma aproximação inicial entre os dois autores, guardando as devidas diferenças, e seguindo o ângulo da polifonia, com seus regimes e variações distintos.

O filósofo da linguagem, Mikhail Bakhtin, na década de vinte do último século, lançou a ideia de polifonia, empregando o conceito na análise da ficção dostoiévskiana e sugerindo que a mesma colocava em jogo uma multiplicidade de vozes ideologicamente distintas, as quais resistiam ao discurso autoral. Bakhtin estendeu o conceito a todo gênero romance, no qual, para o filósofo da linguagem, ora se orquestram, ora se digladiam linguagens sociais que se impõem ao autor do romance como expressão da diversidade social que este quer representar na sua escrita.

A nova posição artística do autor em relação ao herói no romance polifônico de Dostoiévski é uma *posição dialógica seriamente aplicada e concretizada até o fim*, que afirma a autonomia, a liberdade interna, a falta de acabamento e de solução do herói. Para o autor, o herói não é um “ele” nem um “eu”, mas um “tu” plenivalente, isto é, o plenivalente “eu” de um outro (um “tu és”). O herói é o sujeito de um tratamento dialógico profundamente sério, presente, não retoricamente *simulado* ou literariamente *convencional*. E esse diálogo – o “grande diálogo” do romance na sua totalidade – realiza-se não no passado mas neste momento, ou seja, no *presente* do processo artístico. (BAKHTIN, 2010a, p. 71).

Assim, para Bakhtin, a polifonia é parte essencial de toda enunciação, já que em um mesmo texto ocorrem diferentes vozes que se expressam, e que todo discurso é formado por diversos discursos.

Em cada obra de Dostoiévski verificamos em diferentes graus e em diferentes sentidos ideológicos casos em que a voz do outro cochicha ao ouvido do herói as próprias palavras deste com aspecto deslocado e uma resultante de combinação singularmente original de palavras e vozes orientadas para diferentes fins numa mesma fala; num mesmo discurso, verificamos a confluência de duas consciências numa consciência. Essa combinação contrapontística de vozes orientadas para fins diversos nos limites de uma consciência é aplicada pelo autor, como base, como terreno no qual ele introduz outras vozes reais. (BAKHTIN, 2010a, p. 256).

O trágico como tema antropológico e poético está presente tanto na obra teatral como na romanesca, ao mesmo tempo como referência à tradição e como sua

desconstrução. Lírico, épico e dramático; tragédia, comédia, romance – todas essas classificações de gênero fazem parte da tradição com a qual tanto Dostoiévski quanto Nelson Rodrigues dialogam. Um dos modos dostoiévskianos de concretizar a polifonia de que fala Bakhtin é a mistura de gêneros, em que a inteligência e a sede de leituras tornam-se um carnaval: tragédia, drama, comédia, folhetim, crônica de costumes, diário. Boris Schnaiderman, tradutor e pesquisador da obra do autor russo, no livro *Dostoiévski prosa e poesia* (1974), examina outras possibilidades das vozes se manifestarem:

Em meio da polifonia detectada por Bakhtin, adquire particular importância a relação de um texto com outros textos, a multiplicidade de vozes numa obra tem muito a ver com outras obras literárias, mesmo que elas não sejam citadas explicitamente. O dialogismo se manifesta, também, por vozes que vêm de outras obras. (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 93).

E ainda sobre a questão da tragédia na obra dostoiévskiana, Schnaiderman nos provoca a aceitar uma outra visão da obra sob a perspectiva da relação entre Dostoiévski e o mundo da poesia:

Mas foi certamente o poeta Viatchesláv Ivanov, dentre os simbolistas, quem deu contribuição mais consistente para a compreensão da relação entre Dostoiévski e o mundo da poesia. Segundo Ivanov, o que Dostoiévski trouxe para a literatura foi uma visão peculiar do romance, o romance-tragédia. “... sob a sua pena o romance torna-se uma tragédia em vestes épicas, como a *Ilíada*. O poema homérico é, para o poeta simbolista, na realidade, o protótipo da tragédia. O livro de Ivanov foi muito elogiado por Grossman e criticado por Bakhtin, o que é compreensível. Realmente, a visão que Ivanov nos dá, é completamente diversa da aproximação que faz Bakhtin entre a obra dostoiévskiana e a sátira menipeia. Mas, aceitando-se a teoria bakhtiniana, não se poderá, ao mesmo tempo, aceitar a visão de certas obras de Dostoiévski, sobretudo os seus romances mais longos, como algo que tem um profundo sopro trágico e um andamento de epopéia, uma epopeia complexa e múltipla, na qual ecoam as diferentes vozes que Bakhtin detectou? (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 111).

Nos termos de hoje, poderíamos dizer que Dostoiévski era um *blog* ambulante, caleidoscópio da alma russa. O narrador *dialoga* com as suas personagens em vez de lhes impor um ponto final. Tudo se passa como se as personagens dostoiévskianas nunca tivessem fim, ou pelo menos nunca devessem ter fim. O episódio de *O Grande Inquisidor* é um bom modelo de diálogo dostoiévskiano.

Todas as evasivas do discurso de Ivan, todas as suas miradas em torno para a palavra do outro e a consciência do outro, todas as suas tentativas de contornar essa palavra do outro, de substituí-la em sua alma por sua própria afirmação de si mesmo, todas as ressalvas da sua consciência, que criam dissonância em cada uma de suas ideias, em cada palavra e emoção comprimem-se, condensam-se aqui nas réplicas acabadas do diabo. Entre

as palavras de Ivan e as réplicas do diabo há uma diferença não de conteúdo, mas apenas de tom, de acento. Mas essa mudança de acento lhes muda todo o último sentido. O diabo como que transfere para a oração principal o que em Ivan estava apenas na oração subordinada e o pronuncia à meia voz sem acento independente, enquanto faz do conteúdo da oração principal uma oração subordinada sem acento. Resulta daí uma combinação de vozes profundamente tensa e sumamente circunstancial, mas, simultaneamente, sem base em qualquer oposição entre enredo e conteúdo. (BAKHTIN, 2010a, p. 255-256).

Sobre *O duplo*, novela que condensa diversos elementos da criação poética da obra posterior de Dostoiévski, ainda que não seja propriamente considerada polifônica por Bakhtin, mas um modelo chave para desdobramentos futuros, o teórico escreve que “toda a obra é construída como um diálogo interior de três vozes nos limites de uma consciência que se decompõe.” Cada um de seus momentos essenciais se situa no ponto de cruzamento dessas três vozes e de sua angustiante e acentuada dissonância. “A mesma palavra, a mesma ideia e o mesmo fenômeno já são aplicados por três vozes e em cada uma soam de modo diferente” (BAKHTIN, 2010a, p. 253-254).

Consideramos o diálogo interior de que fala Bakhtin um possível elo de ligação para *Valsa nº6* de Nelson, no sentido de que o diálogo interior ou o microdiálogo se situa no ponto de cruzamento de três vozes voltadas umas para as outras e sua acentuada dissonância. Na *Valsa nº6*, vemos mais de três vozes eclodirem dessa consciência que se decompõe, logo, não seria uma operação análoga, só que realizada em forma dramática? E diria mais: exteriorizada na voz da personagem que será audível, na peça.

É uma hipótese que se abre no presente estudo. Apesar de Bakhtin não considerá-la ainda polifônica, há ressonâncias do termo. O diálogo interior ou monólogo interior dialogado, segundo Bakhtin, se mostra também no discurso de Raskólnikov no início de *Crime e Castigo* e é um magnífico protótipo de microdiálogo; nele todas as palavras são bivocais, em cada uma delas há vozes em discussão.

Nessas palavras ecoam simultaneamente duas vozes, a de Raskólnikov e a de Dúnia. Em seguida, já ecoam a voz da mãe com suas entonações de amor e ternura e simultaneamente a de Raskólnikov com as entonações de uma ironia amarga, de indignação (provocada pelo sacrifício) e de um melancólico amor recíproco. Em seguida, ouvimos nas palavras de Raskólnikov a voz de Sônia e de Marmieládov. O diálogo penetrou no âmago de cada palavra, provocando nela luta e dissonância de vozes. É o microdiálogo. (BAKHTIN, 2010a, p. 85).

Ora, também nas palavras da Mocinha ecoam simultaneamente diversas vozes com suas entonações específicas de pai, mãe, doutor, noivo e Sônia e o diálogo penetra no âmago de cada palavra provocando luta e dissonância de vozes. As personagens já estão refletidas em sua consciência e fazem parte do seu monólogo interior inteiramente dialogado e penetram com todas as suas “verdades”, com suas posições na vida, travando com elas um diálogo interior tenso, “o diálogo das últimas perguntas e das últimas posições vitais” (BAKHTIN, 2010a, p.85).

Neste estudo, compreendemos a distinção entre ambos os autores – algumas já citadas – e sabemos que em Dostoiévski há personagens ideólogos, autoconscientes, mas isso não impede de vislumbrarmos operações semelhantes, mesmo que em graus diferentes de aprofundamento da ideia, afinal são gêneros, autores e épocas diversos. Senão, haveria uma estagnação do conceito: a polifonia só acontece no romance de Dostoiévski e ponto. Acabou o assunto. São regimes diferentes, mas com ressonâncias. Façamos um empreendimento dialógico nesse sentido.

Bakhtin considera que o dialogismo está fora do alcance do teatro, que tem tendência a reduzir todas as vozes a uma só, à do autor. Para o teórico russo, a verdadeira multiplanaridade destruiria o drama, pois a ação dramática baseada na unidade do mundo já não poderia relacionar e resolver essa multiplanaridade.

As réplicas do diálogo dramático não subvertem o mundo a ser representado, não o tornam multiplanar; ao contrário, para serem autenticamente dramáticas, elas necessitam da mais monolítica unidade desse mundo. No drama, ele deve ser constituído de um fragmento. Qualquer enfraquecimento desse caráter monológico leva ao enfraquecimento do dramatismo. (BAKHTIN, 2010a, p. 17-18).

Esta convicção pode ser questionada. Primeiro, pela complexidade do termo “drama” e segundo porque o drama moderno e contemporâneo rompeu com o drama absoluto, de encadeamento linear e fechado em si mesmo. O “outro” do contemporâneo também mudou de estatuto e se inscreve, muitas vezes, fora da cena, o que já é uma mudança significativa de ponto de vista. Outro fator é o drama ser o espaço da polifonia, se não pensarmos o teatro por uma via textocentrista. A luz, o cenário, a música, as concepções de montagem que solicitam outros dispositivos cênicos para compor o todo teatral também dialogam entre si. Nesses termos, o “outro” se multiplica nos níveis do diálogo. Isso é alteridade. Isso é dimensão ética dialógica. A teoria que não considera a prática corre o risco de se engessar ou de se

cristalizar em racionalidade estéril. Um trabalho coletivo, de equipe, de embate face a face e de divergências políticas e sociais que reverberam na cena artística, participa do “grande diálogo”.

A polifonia é particularmente operante no teatro, em razão da multiplicidade dos níveis do diálogo ou de dialogismo: entre o texto dialogado e o texto-rubrica, a fábula e seu comentário, o texto e a encenação, o enunciador e os profissionais do palco, o enunciador e o espectador, e os profissionais e o espectador. (SARRAZAC, 2012, p. 189).

Segundo Sarrazac em *Poética do drama moderno*, para o teórico do dialogismo, a romancização do drama constitui o antídoto possível a essa inclinação monológica do teatro, mas o ensaísta rebate dizendo que a romancização e a “epicização” são as características dessa crise do drama que se produz no final do século XIX.

O teatro se abre então a essa dimensão polifônica que Bakhtin identifica no romance de Dostoiévski: “captar o diálogo de sua época”, “entender sua época como num grande diálogo”, “ali apreender não só as diferentes vozes, mas, antes de tudo, as *relações dialógicas* entre elas, sua *interação dialógica*”. (SARRAZAC, 2017, p. 200).

O ensaísta francês nomina essa “aventura”, que começa com Strindberg e alguns outros autores de seu tempo, como a *redialogização do diálogo*. “No limiar da modernidade, os dramaturgos têm a presciência de um outro tipo de diálogo que não aquele vinculado à ação falada e destinado à relação interpessoal” (SARRAZAC, 2017, p. 200). É possível perceber essa tendência a reconstruir *um outro diálogo* nas obras de Nelson Rodrigues. A insularidade da personagem de *Valsa nº6* abre espaço para uma verdadeira polifonia, pois a relação dramática não é mais lateral; “ela não passa mais diretamente de uma personagem a outra, mas indiretamente, seja pela mediação do ambiente, do cosmos ou de potências invisíveis” (SARRAZAC, 2017, p. 201). Além disso, *Valsa nº6* e *Vestido de noiva* possuem elementos que dialogam com o “infradramático”, regime este em que não há mais heróis, porém personagens muito comuns, não há mitos, mas o imprevisível da vida e, sobretudo o *fait divers*, aqueles fatos do noticiário, dos quais Roland Barthes dizia que contêm “o inexplicável contemporâneo.” Não há mais progressão dramática, nada de envolvimento e desenvolvimento. Nada de grande Catástrofe, mas uma série de (todas) pequenas catástrofes. Principalmente, o “infradramático” liga-se em parte à subjetivação, e, portanto, à relativização que marca todos esses microacontecimentos e microconflitos.

O devir dialógico das peças modernas encontra-se ligado, de Zola a Tchekhov e O'Neill, à produção desses quadros de época no contexto de um drama que consente em ser “não dramático” mas, como vimos no capítulo precedente, “infradramático”. (SARRAZAC, 2017, p. 201).

Nelson Rodrigues encontra o acesso dialógico no sentido de Bakhtin ao pôr em cena as vozes contraditórias de uma época, em permanente discordância. Não é mais o mundo material que aqui é convocado e escolhido como interlocutor de personagens isoladas entre si, “mas o universo espiritual das potências invisíveis”. No caso de Nelson, essas potências são: A Morte, o Destino. “A palavra se põe a escuta não do outro, do próximo, mas desse silêncio primordial que revela a presença de um grande Outro, regendo os destinos” (SARRAZAC, 2017, p. 203). Esse grande Outro pode ser a “personagem sublime” que em *Valsa nº6* imanta as palavras das diferentes personagens regidas pelo estado de morte.

“O diálogo no drama-da-vida é movido por uma força incontida que o leva a sair da gaiola da cena para se dirigir diretamente ao espectador” (SARRAZAC, 2017, p.205). Nelson aspirou reencontrar no diálogo essa frontalidade que caracteriza a tragédia antiga e está presente no drama moderno.

Dito isto, voltemos à Bakhtin para prosseguirmos com a nossa perspectiva em diálogo ao teórico russo, ao dramaturgo francês, ao ensaísta brasileiro Schnaiderman e à pesquisadora Armony.

Segundo Bakhtin, Dostoiévski é o criador do romance polifônico, embora elementos deste já fossem evidentes na literatura, desde a Antiguidade. Boris Schnaiderman, tradutor e pesquisador da obra do autor russo, no seu ensaio “Prokharitchin em face da ‘polifonia’”, do livro já citado, examina bem esse ponto:

[...] a maioria dos romancistas do século XIX construía suas obras em torno de uma ideia central. A variedade de opiniões e sentimentos das personagens, a diversidade de ambientes, os matizes mais diversos, apareciam sempre em torno de um eixo central, estabelecido pelo autor. Este podia expor uma ideia diferente da sua, mas, neste caso, ela ficava bem definida como tal. A própria estrutura da obra literária obrigava a isto. Dostoiévski, porém, entra em choque com a ideologia das personagens, expõe-na sem dar predomínio à sua própria, faz o leitor penetrar num mundo em que nenhuma ideia tem primazia sobre as demais, enfim num mundo *dialógico*, em oposição ao mundo *monológico* de tantas obras. *Crime e Castigo* é um romance totalmente construído segundo este princípio dialógico, mas de final monológico: no desfecho, o autor leva o leitor para a esfera de sua própria ideologia, de sua própria visão de mundo. (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 68).

Segundo Schnaiderman sendo o livro de Bakhtin uma revisão completa da obra de Dostoiévski, sob o ângulo da dialogização e da polifonia, e implicando esta numa revisão abrangente de todas as relações estruturais existentes nessa obra, a noção de tempo e espaço em Dostoiévski não poderia ficar de fora.

São muito boas suas observações no sentido de que Dostoiévski não utiliza quase nunca o tempo biográfico, mas “concentra as ações nos pontos de crise, fraturas e catástrofes. E é realmente muito aguda sua observação, a partir de uma alusão ao famoso sonho de Raskólnikov, no sentido de que o fato de evitar o tempo biográfico leva Dostoiévski a concentrar a ação em determinadas porções do espaço. (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 84).

De fato, Bakhtin repete em diversas passagens do livro sua observação sobre os “pontos” onde sobrevém a crise, a transformação radical, a inesperada reviravolta: o limiar, o alto, o baixo, a escada e seus lanços, as portas abertas para a escada, os portões dos pátios, o corredor, o umbral, a antessala, o patamar, e fora disso, a cidade: as praças, as ruas, as fachadas, as tabernas, os covis, as pontes, a sarjeta.

Dostoiévski nunca foi um escritor de ambiente rural-caseiro-familiar. No espaço interno já gasto, longe do umbral, os homens vivem uma vida biográfica num tempo biográfico: nascem, passam a infância e a juventude, casam-se, geram filhos, envelhecem e morrem. Também este tempo biográfico é “saltado” por Dostoiévski. No umbral e na praça, é possível unicamente o tempo das crises, em que o instante se iguala aos anos, aos decênios e até ao “bilhão de anos” (como no *Sonho de Homem Ridículo*). (BAKHTIN, 2010a, p. 196).

Da mesma forma, podemos dizer que são esses mesmos “pontos” em que as personagens rodriguianas se instalam em momentos de decisão agônica. Nelson, mesmo vivendo em outra época e país, também não foi um escritor rural-caseiro. Tanto em seus romances quanto em seus textos dramáticos, o tempo biográfico é saltado para o momento das crises. O instante em *Valsa nº 6* se iguala aos anos, ao “bilhão de anos”, pois que a personagem não pertence ao tempo da folhinha como expressou o próprio dramaturgo.

O fato de que as personagens dostoiévskianas apareçam nos momentos culminantes da existência, e que isto se relacione sempre diretamente com o espaço da ação (como fica bem indicada, deste modo, a íntima conexão existente entre espaço e tempo!) não as exclui do fluxo histórico. (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 86).

Schnaiderman oferece uma prodigiosa análise entre polifonia e sequência temporal, distinguindo diversas modalidades de tempo na obra dostoiévskiana fundamentais para o presente estudo. Algumas das características dos romances de Dostoiévski dialogam com alguns procedimentos rodriguianos analisados no primeiro

capítulo, mas a divergência de Schnaiderman ao que tange a análise bakhtiniana da questão do tempo se revela um achado precioso para esta pesquisa.

Bakhtin afirma que Dostoiévski via e pensava o seu mundo essencialmente no espaço e não no tempo. Schnaiderman concorda com ele sobre a importância, no romancista, da “coexistência” e “interação”, mas não acha correto afirmar que ele “quase nunca apela para a história como tal, e toda a questão social e política é tratada por ele no plano da atualidade” (BAKHTIN, 1974, p. 303 apud SCHNAIDERMAN, 1982, p. 86).

Não acredito que ele anule o tempo. O que ele anula é a sucessão linear dos acontecimentos. Como elemento importante deste processo está a superação da estrutura do conto, tal como foi teorizada por Edgar Poe: uma sucessão de acontecimentos, narrados em função do desfecho, o que torna possível a “unidade de sentido”. Em “O senhor Prokharitchin”, sabemos quase desde o início que a personagem central vai morrer no fim, e isto desloca o centro de interesse do desfecho para o deslindamento da relação de Prokharitchin com os demais e para o que significava sua posição perante o mundo. Ora, semelhante deslocamento influi em toda a sucessão dos acontecimentos narrados. (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 86).

Schnaiderman sugere que Dostoiévski não anulava o tempo, os personagens não deixavam de estar no tempo, porém um tempo concebido de forma diferente.

A simultaneidade e disparidade dos fatos, tão comuns na obra de Dostoiévski, a concentração em determinados momentos, a aceleração a que alude Bakhtin, tudo isto me parece líquido e certo em relação à obra dostoiévskiana. Mas anulará acaso o fato de que Dostoiévski também colocava suas personagens no tempo e não apenas no espaço, mas com uma concepção de tempo completamente estranha na época (embora tivesse os seus precursores, entre os quais Santo Agostinho), e que se aproxima de certas concepções modernas? Há relatividade, há indeterminação, mas o tempo não é anulado. É um tempo próprio, o desordenado da vida subjetiva torna-se muito mais importante que a repetição dos minutos no relógio, não é o tempo histórico de *Guerra e Paz* por exemplo, mas nem por isto o fator temporal perde a sua importância. (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 86-87).

A análise de Schnaiderman parece operar dentro do mesmo viés acerca do modo temporal analisado em *Valsa nº6* e *Vestido de noiva* no presente estudo relativo à não abolição do tempo.

No conto “O senhor Prokharitchin” de Dostoiévski, há um processo de desagregação mental vivenciado pelo protagonista. Depois que esse estranho senhor de sessenta e cinco anos, taciturno e de poucas palavras volta para casa, carregado por um bêbado que encontrou na rua, ao testemunhar um incêndio, acompanhamos o declínio de sua consciência até a morte. Um parêntese: Dostoiévski investigou o tema da loucura em vários contos, novelas e romances e destaco aqui o conto “Um

coração fraco” (2017b) e a novela *O duplo* pela semelhança de procedimentos narrativos e vertical desagregação mental das personagens que coincidem com o estado de desvario das protagonistas rodriguianas.

Retornamos ao senhor Prokhartchin quando este se encontra acamado. De volta à pensão depois da crise, ele entra em processo de franco declínio mental fragmentando-se em vertiginosa velocidade: as imagens oníricas saltam da febre (sonho) e se interpenetram aos ruídos da casa e aos sussurros dos inquilinos (realidade) justapostas às cenas do incêndio que o protagonista testemunhara, horas antes (memória). Essa simultaneidade de planos: memória, realidade e alucinação na prosa narrativa de Dostoiévski se assemelha à estrutura dramática de *Vestido de noiva* e causa no leitor o mesmo efeito de desnorteio. A simultaneidade de planos engendra uma desordem narrativa de efeito poético delirante. Por isso, o paralelo entre as análises de Schnaiderman sobre este conto russo e as análises dos textos dramáticos de Nelson Rodrigues possuem um estranho parentesco. Bom, nem tão estranho assim, já que o dramaturgo brasileiro leu e releu a obra de Dostoiévski como um possesso. Não nos esqueçamos que “a multiplicidade de vozes numa obra tem muito a ver com outras obras literárias, mesmo que elas não sejam citadas explicitamente” (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 93).

Dessa forma, assim como sabemos que Alaíde está entre a vida e a morte desde o início da peça e que a menina da valsa surge morta em cena, também sabemos de antemão da morte do senhor Prokhartchin. Suas motivações internas e seus sentimentos, porém, só são revelados através de vozes alheias, as vozes dos inquilinos da pensão e da senhoria. Nesse ponto, é necessário voltar ao estudo de Adriana Armony onde a pesquisadora discorre sobre o caráter dramático da escrita:

A oscilação no debate trágico, seu ritmo precipitado traduzido na troca rítmica de insultos e acusações (como golpes) revelam a alternância dos altos e baixos dos personagens. Aqui não há maniqueísmo. Édipo e Creonte travam um debate ocupando sucessivamente posições opostas; Fiódor, Dmitri e Ivan Karamazov, nos contínuos escândalos em que se precipita a ação, mudam de atitude frequentemente, muitas vezes de forma intercambiável, surpreendendo o leitor. (ARMONY, 2002, p. 48).

Também Alaíde, a heroína de *Valsa nº6*, Sônia e Joyce, do romance *O homem proibido*, são exemplos de personalidades oscilantes que revelam a alternância dos altos e baixos e efetuam essas troca rítmica praticamente sem transição. E podemos acrescentar entre eles o senhor Prokhartchin do conto russo.

Essa oscilação se traduz em uma escrita que esconde os sentimentos e revela as falas, procedimento adequado às estranhas reviravoltas, cada vez mais rápidas. Aqui praticamente não há interioridade psicológica, mas uma completa exterioridade. É curioso que Dostoiévski e Nelson Rodrigues tenham sido associados a uma “profundidade psicológica” – quando o que temos são os discursos, muitas vezes contraditórios e enganosos, dos personagens, mais do que a descrição dos seus sentimentos e motivações. Isso difere bastante do fluxo da consciência de Joyce ou Proust ou de uma literatura mais “intimista” (como em Clarice Lispector). O narrador praticamente se ausenta. É o leitor que, olhando o caleidoscópio dos discursos e ações dos diversos personagens, deve relacioná-los para chegar a uma verdade sobre eles; é o leitor que deve se lembrar dos vários estados dos personagens e tentar explicá-los, e não o narrador. Esse caráter dramático da escrita (o próprio drama poderia ser mais ou menos dramático, com mais ou menos vozes diversas presentes no texto) exige a atenção constante do leitor, com todos os riscos de incompreensão que traz. (ARMONY, 2002, p. 48-49).

Armony tenta reverter essa questão da profunda psicológica que é constantemente relacionada a ambos os autores e que tem a ver com o sujeito autocentrado. A escritora propõe uma leitura em que ambos os autores têm uma escrita marcada por diversas vozes na qual “o narrador praticamente se ausenta.” Para ela isso resultaria no caráter dramático da escrita, essa exterioridade de vozes que substituiria uma interioridade psicológica dos personagens.

Como vimos no item anterior, tanto em *Valsa nº6* quanto em *Vestido de noiva* a presença das diversas vozes é numerosa. Porém, o que importa neste ponto do estudo, é a compreensão do “caráter dramático da escrita”, para avaliarmos em que medida a proliferação de vozes se concretiza nos textos dramáticos analisados.

O senhor Prokharitchin também se mostra um ótimo exemplo desse “caráter dramático da escrita”, pois ele nunca revela seus sentimentos e nem seus estados são explicados pelo narrador. O que acontece é uma convocação de vozes alheias ao drama, tanto a do leitor quanto as dos inquilinos.

Se examinamos o conto à luz do que se convencionou chamar os diferentes tempos que há numa narrativa não linear, vemos que Dostoiévski maneja, e muito bem, justamente esta diversidade. Não se trata apenas da maior ou menor condensação temporal, do retardamento ou concentração da ação, mas também pela maior velocidade, na sucessão dos acontecimentos. E depois que Prokharitchin passa pelo sonho e pela alucinação, tudo no conto adquire um ritmo mais veloz. Não aparecem mais as intromissões do narrador, os acontecimentos como que se precipitam, um clima de alucinação é transposto também para a realidade empírica. E os próprios fatos narrados como reais fazem parte de uma realidade tão absurda, que o sonho anteriormente descrito parece menos alucinado que o novo cotidiano. Tudo isto se relaciona com o fato para o qual Mendilow chama a atenção, de que “o tempo no relógio, pelo qual coordenamos nossas atividades como membros da sociedade, não tem validade nos níveis mais profundos em que nossa vivência pessoal é conduzida”, fato que se relaciona também com as palavras de Virginia Woolf, citadas pelo crítico, sobre os “sessenta ou setenta

diferentes tempos que pulsam simultaneamente em todo sistema humano normal". (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 87-88).

Também em *Vestido de noiva*, os próprios fatos narrados como reais, a realidade presente tanto nos diálogos com os médicos, quanto nas cenas dos jornalistas, nos parece tão absurda, que o sonho/morte de Alaíde, seu estado de desvario, parece menos alucinado do que o cotidiano.

Segundo Schnaiderman, o tempo de Prokhardtchin é muito diferente do tempo dos inquilinos. Há um ritmo peculiar na vida deste homem de sessenta e cinco anos com a regularidade de suas ações ao se levantar de manhã, ir à repartição, tomar as suas parcas refeições e ficar deitado atrás dos biombos. Já os inquilinos, jovens de vinte anos, possuem o ritmo avesso: saem, bebem, jogam baralho.

Os três diferentes Prokhardtchins que aparecem na história (além do Prokhardtchin defunto, com sua personalidade própria e muito expressiva) têm cada um seu próprio tempo, medidos não pela sucessão das horas no relógio, mas pelos acontecimentos, ora mais, ora menos concentrados (a vida cotidiana, o sonho, a insônia). A loucura e o delírio acarretam condensação. O tempo de Prokhardtchin e o tempo dos inquilinos tornam-se menos separados justamente quando o clima de loucura projeta-se de Prokhardtchin sobre o ambiente. (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 88-89).

Aqui o ensaísta brasileiro nos auxilia a compreender os procedimentos desse tempo na loucura dividindo o personagem em três figuras, tendo cada uma delas seu ritmo próprio. Também a narrativa de *Vestido de noiva*, conforme a desagregação mental de Alaíde aumenta, aproximando-a da morte, sofre uma sucessão frenética de acontecimentos concentrados. A heroína de *Valsa nº6* não só se divide em várias personalidades, como também possui tempos diferentes para cada uma delas, em uma demonstração cabal dos procedimentos acima explicitados por Schnaiderman.

Em seu livro Mendilow, que provavelmente o escreveu sem conhecer a teorização de Bakhtin, trata da polifonia como multiplicidade de vozes, ligada à multiplicidade de tempos.

[...]

Se examinamos "O senhor Prokhardtchin" à luz da noção bergnosiana de *durée*, verificamos que Dostoiévski parece justamente ter frisado a descontinuidade com que nossa atenção se fixa nos acontecimentos, o que não elimina o fluxo interior, do qual eles são destacados artificialmente por nós. A narrativa, com seu ir e vir, com a passagem do exterior para o interior e vice-versa, como que alude àquela camada mais profunda, na qual estão inseridos os fatos descontínuos. (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 91).

Ora, é justamente àquela camada mais profunda na qual estão inseridos os fatos descontínuos que se apresentam em ambas as peças de Nelson Rodrigues como foi demonstrado anteriormente. Cada personagem se encontra emparedada em

seu próprio silêncio, “prisioneiro de seu próprio solilóquio, mas a confrontação, a orquestração e a fricção dessas palavras solitárias produzem um dialogismo à altura da época” (SARRAZAC, 2017, p. 204).

A narrativa da febre e do delírio do Senhor Prokhartchin antes de seu derradeiro suspiro ultrapassam três páginas do conto e revelam a habilidade extraordinária do jovem Dostoiévski em narrar um episódio de loucura em que os tempos se alternam e a ordem cronológica se esfacela numa cavalgada vertiginosa rumo ao nada. Entressonhos e semidelírios pressionam a cabeça pesada e febril do doente, mas Semión Ivánovitch permanece inerte na cama, calado atrás do biombo, ouvindo os ruídos da casa, “a batida ritmada dos sapatos gastos da empregada Avdótia por toda a casa”, arrumando e alisando para deixar tudo em ordem.

Assustado, começou a correr, pois teve a impressão de que o homem calvo tinha voltado para pegá-lo, queria revistá-lo e pegar seu pagamento, com base em seu inalienável número sete e negando em definitivo qualquer relação que pudesse haver entre alguma cunhada e o Semión Ivánovitch. O senhor Prokhártchin correu, correu, perdeu o fôlego... ao seu lado corria também um número enorme de pessoas com os pagamentos tilintando nos bolsos traseiros de seus fraques apertados; enfim, toda a gente corria, soaram as trombetas dos bombeiros e ele foi carregado nos ombros por uma onda de pessoas para o local do incêndio, onde esteve da última vez com o pedinte beberrão. O beberrão, ou seja, o senhor Zimoviéikin, já estava lá; deparou-se com Semión Ivánovitch, ficou preocupado ao extremo, pegou-o pela mão e o conduziu para o meio da multidão. Exatamente como antes, quando estava acordado, uma imensa multidão de pessoas ribombava e bramia ao redor deles, apinhada entre as duas pontes, em todas as ruas e travessas das redondezas; da mesma forma, Semión Ivánovitch fora arrastado com o beberrão para o muro, contra o qual foram esmagados como carrapatos, num pátio enorme, cheio de espectadores que vinham das ruas, do mercado de pulgas e de todos os prédios, tavernas e bares da vizinhança. Semión Ivánovitch via e sentia tudo como da outra vez; em meio ao turbilhão de febre e delírio surgiam diante dele todo tipo de rostos estranhos.

[...]

Enfim, o senhor Prokhartchin sentiu que estava começando a ser tomado de pavor, pois viu claramente que tudo aquilo não estava acontecendo por acaso e não passaria em branco para ele. De fato, não muito longe dele empoleirou-se sobre a lenha um mujique com um longo casaco esfarrapado e aberto, com os cabelos e a barba chamuscados, que começou a incitar todo o povo de Deus contra Semión Ivánovitch. A multidão engrossava, o mujique gritava, e o senhor Prokhártchin, congelando de pavor, lembrou-se de repente que o mujique era o cocheiro que ele, há exatos cinco anos, trapaceara de modo extremamente desumano, fugindo sorrateiramente por um portão para não pagar, pisando nos calcanhares como se estivesse correndo descalço sobre um forno em brasa. O desesperado senhor Prokhártchin queria falar, gritar, mas sua voz sumira. Sentiu como se estivesse cercado por uma multidão enfurecida, que, como uma cobra colorida, o espremia e sufocava. Fez um esforço inacreditável – e acordou. Viu então que estava pegando fogo, todo o seu canto estava pegando fogo, seus biombos, todo o apartamento, com Ustínia Fiódorovna e todos os inquilinos, sua cama estava em chamas, o

travesseiro, o cobertor, o baú e até seu valioso colchão. (DOSTOIÉVSKI, 2017a, p. 62-63).

Aqui vemos a alternância entre sonho, delírio e memória sem movimento de transição, numa condensação temporal evidenciada na cena do mujique: ele incita o povo contra Prokhártchin, e este reconhece o cocheiro a quem deixara de pagar uma corrida, cinco anos antes. Episódios de cinco anos atrás chamuscam no instante presente. O narrador cria falsas pistas quando relata o acordar de Semión Ivánovitch, sendo que ele não acordou de fato e continua delirando, o que percebemos ao se concretizar na imaginação um incêndio na casa.

A voz de Prokhartchin no sonho e a voz de Prokhartchin na realidade empírica têm ainda uma subdivisão, pois quando ele faz um esforço e acorda, ainda não sai do mundo da alucinação: volta à sua cama, atrás dos biombos, mas ela está ardendo, arde a casa e ardem a cama, o travesseiro e o “precioso colchão” (o “precioso”, aqui, é uma sugestão sobre o final da estória, mas o leitor dificilmente percebe isto, e o suspense em torno do dinheiro que Prokhartchin escondia não é interrompido). É uma esfera diferente daquela em que os inquilinos o veem correr descalço e de camisola para o quarto da senhoria, onde o agarram para arrastar de volta à cama.

[...]

As vozes dos inquilinos podem ser reduzidas, nos trechos que se seguem, à voz do bom senso comezinho em face da tragédia interior de um alucinado. Isto aparece particularmente sublinhado pela ironia do narrador, cuja voz não desaparece, embora por alguns momentos parecesse ter-se fundido com as vozes dos pensionistas. (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 101).

Da mesma maneira, em *Vestido de noiva* e *Valsa nº6* a presença de pistas falsas criam caminhos enganosos na tentativa desordenada de alcançar os fatos da realidade. Alaíde acredita, durante boa parte da peça, que matou seu marido e chega a carregar o corpo com a ajuda de Madame Clessi no plano da alucinação. Ela só compreende que se trata de engano quando o fantasma do Homem no lupanar insinua que “há homem no meio.” E então, Alaíde convoca uma nova camada de realidade.

Também a menina da valsa preenche as lacunas da memória através do uso da imaginação. Esse procedimento recorrente em ambos os autores aumenta o grau de suspense e tensão da trama, elaborando uma escrita fragmentada onde a realidade soa ilusória. No fim da leitura, o leitor suspeita das ações do plano da realidade e pode concluir que no subterrâneo da memória e do delírio trata-se sempre de incerteza e de dúvida e que talvez não exista a tal realidade.

A sucessão alucinada dos acontecimentos, no final do conto, transpõe a loucura do íntimo do velho para o ambiente da pensão. A avareza de Prokhartchin tem eco na ganância dos demais, e tudo é contaminado pela

loucura ligada ao dinheiro.

[...]

O dialogismo se manifesta, também, por vozes que vêm de outras obras. Ora, é evidente que há um diálogo Dostoiévski-Balzac, tão complexo e fluido como o diálogo Dostoiévski-Gógol, tantas vezes referido pela crítica. A diferença mais marcante entre a maneira dostoiévskiana e a de Balzac consiste no tratamento do problema do tempo.

[...]

Para se perceber o quanto Balzac está ligado à lógica vigente basta comparar o delírio de Goriot com o de Prokharitchin, pois no caso do primeiro, as contradições e o tom alucinado não chegam a desarticular a linguagem e a subverter a lógica, como ocorre em Dostoiévski. (SCHNAIDERMAN, 1982, p.93-95 e 101)

O que se compreende da passagem acima em que Schnaiderman convoca Balzac é que em Dostoiévski – diferente do romancista francês – há o tom alucinado que provoca uma desarticulação na linguagem, assim como Nelson Rodrigues consegue exprimir desarticulação e subverter a lógica nos textos dramáticos escolhidos e no romance *O homem proibido* quando da febre e delírio de Joyce.

No livro, *Estética da criação verbal*, Mikhail Bakhtin escreve que o homem “não tem território interior soberano, está todo e sempre na fronteira, ao olhar para dentro de si mesmo ele olha o outro nos olhos ou pelos olhos do outro” (BAKHTIN, 2003, p. 341).

Esse lugar de fronteira é essencial na leitura de ambos os autores e acarreta nos procedimentos literários que desembocam na explosão de múltiplas vozes.

Uma análise importante para o presente estudo diz respeito ao uso indevido do conceito de polifonia ao longo do tempo. É preciso ressaltar algumas reservas acerca do conceito por ter sido utilizado em diversos gêneros. Segundo Cristovão Tezza no ensaio “A polifonia como categoria ética” é preciso cuidar sobre seu uso indiscriminado.

Transformada em moda, a polifonia bakhtiniana perde o seu sentido de origem e se torna exatamente aquilo que negava: uma instância narrativa estrutural da literatura ou da linguística, confundindo-se, muitas vezes, com simples intertextualidade; tornada um conceito reiterável, passa a ser um modelo a se aplicar em qualquer narrativa com dois ou três pontos de vista gramaticais distintos. (TEZZA, 2006, p. 24).

Desse ponto de vista, a nossa pesquisa atenta para o fato de que empregar o termo em textos dramáticos de Nelson Rodrigues é algo polêmico, porém não se esquivava em reavaliar o conflito. Não é o caso de ter uma “moldura à mão” para “começar a caça à polifonia” no dramaturgo brasileiro, como descreveu Tezza, mas

de conectar alguns procedimentos inerentes à libertação de vozes, que inegavelmente tem origem no conceito bakhtiniano de polifonia, mas se desdobram no drama moderno e contemporâneo ao verbete “monodrama polifônico” desenvolvido por Jean-Pierre Sarrazac e seu grupo de estudos.

Como o escritor e ensaísta brasileiro pontua, há duas questões envolvidas nesta incompreensão de princípio e a primeira é de responsabilidade dos próprios teóricos, pois não se deve pensar as categorias literárias de Bakhtin fora do quadro da filosofia da linguagem do grupo de estudiosos mais tarde conhecido como “Círculo de Bakhtin”. Para Tezza isso significa lhe tirar a escada. A categoria de dialogismo fundamentalmente é uma categoria de linguagem, não da literatura, segundo o ensaísta brasileiro. Um dos pontos diz respeito justamente à intertextualidade, pois quando Bakhtin diz que em cada enunciado concreto há inescapavelmente pelo menos duas vozes, num sentido constitutivo primeiro isso não se confunde com a superfície da intertextualidade. E a categoria da polifonia – a guerra das vozes romanescas em grau de igualdade, no caso de Dostoiévski – não soará tão absurda se a virmos pela categoria da linguagem.

A segunda questão é responsabilidade do próprio Bakhtin (e não apenas pelo fato de que ele passou a vida inteira praticamente impedido de publicar). No momento em que ele transforma a sua magnífica representação teórica da catedral dostoiévskiana num gênero romanesco novo, ele armou a arapuca em que os estudiosos foram caindo uns depois dos outros. Sim, se há um gênero chamado “romance polifônico”, onde diabos estão os exemplares dessa família, além da obra de Dostoiévski? Há um detalhe esquecido a considerar: Bakhtin jamais usou de novo a categoria “romance polifônico” ao longo de sua obra, incluindo os manuscritos dos anos 1930/1940, que tratam justamente do discurso romanesco. Nesses textos, ele preferirá dividir a história da linguagem romanesca em duas grandes famílias, uma estilisticamente centralizadora e outra descentralizadora (da qual faria parte Dostoiévski), sem fechá-la como um gênero à parte. (TEZZA, 2006, p. 24-25).

O conceito de “polifonia” não se confunde com o de “dialogismo”, ainda que com ele possua relações. O termo polifonia, tomado da linguagem musical, em que significa o conjunto harmônico de instrumentos ou vozes que soam simultaneamente, indica a presença de novos e múltiplos pontos de vista de vozes autônomas, que não são submetidas a um centro. As vozes são equipolentes, ou seja, elas coexistem, interagem em igualdade de posição. Nenhuma delas está submetida a um centro único, que dá a palavra final sobre os fatos. Ao contrário, as personagens são ideias e ideias inconclusas e, por isso, são personalidades inconclusas. Todas as consciências são autônomas e igualmente significantes. O dialogismo é o princípio

dialógico constitutivo da linguagem, enquanto a polifonia se caracteriza por vozes polêmicas em um discurso. Em *Introdução ao pensamento de Bakhtin*, José Luiz Fiorin, esclarece:

Para precisar teoricamente o conceito bakhtiniano de dialogismo, deve-se entender o princípio da heterogeneidade ou a ideia de que a linguagem é heterogênea, isto é, de que o discurso é construído a partir do discurso do outro, que é o “já dito” sobre o qual qualquer discurso se constrói. O sujeito de Bakhtin, construído pelo outro, é também um sujeito construído na linguagem, que tem um projeto de fala que não depende só de sua intenção, mas depende do outro: primeiro é o outro com quem fala; depois o outro ideológico, tecido por outros discursos do contexto; ao mesmo tempo, o sujeito é corpo, são as outras vozes que o constituem. Não há sujeito anterior à enunciação ou à escritura. O sujeito de Bakhtin se constitui na e pela interação e reproduz na sua fala e na sua prática o seu contexto imediato e social. Mas “não se pode dizer que haja dois tipos de dialogismo: entre enunciados e entre o locutor e seu interlocutor. Na verdade, o interlocutor é sempre uma resposta, um enunciado e, por isso, todo dialogismo são relações entre enunciados. (FIORIN, 2006, p. 32).

A preocupação do presente estudo em voltar à obra de Dostoiévski e analisar – mesmo que superficialmente por uma questão de extensão e recorte – o conto “O senhor Prokhardtchin” – que apesar de pertencer ao gênero conto, possui características inegáveis com o romance polifônico, segundo Schnaiderman – é o fato de que a polifonia se define rigorosamente como a estrutura romanesca criada por Dostoiévski e que só com relação a ela faz sentido.

Porém, o jovem Bakhtin, como salienta Tezza no ensaio, foi fundamentalmente um filósofo e em seu manuscrito inacabado de juventude intitulado “Para uma filosofia do ato” escrita em 1920 e publicada somente sessenta anos depois, ele esboçava o projeto de uma “filosofia moral que suplantasse o que ele chamava de cisão “irreparável” entre o mundo da cultura e do pensamento e o mundo da vida concreta” (TEZZA, 2006, p. 26).

Tezza finaliza o ensaio dizendo que nas últimas linhas do manuscrito, Bakhtin propõe, para descrever o evento da vida sem dele se afastar e sem transformá-lo em abstração teórica, “analisar o mundo da visão estética – o mundo da arte.”

O manuscrito filosófico restou inacabado – mas nossa hipótese é a de que ele vai encontrar em seguida, na obra de Dostoiévski, a perfeita ilustração de seu projeto de juventude: uma linguagem capaz de descrever o evento da vida em toda a sua polifônica realidade, numa arquitetura que mantém a multiplicidade de pontos de vista, presentificados e necessariamente incompletos. A ficção de Dostoiévski será, para Bakhtin, uma representação concreta do limiar perpétuo que vivemos na vida cotidiana, não redutível a um olhar centralizador ou a uma abstração teórica. (TEZZA, 2006, p. 26).

É justamente por essa via que nos propomos aqui a analisar a obra de Nelson Rodrigues, como “o evento da vida em toda a sua polifônica realidade, numa arquitetura que mantém a multiplicidade de pontos de vista.” Rodrigues e Dostoiévski em seus constantes diálogos com o jornal e com as pulsões da vida cotidiana foram irredutíveis a um olhar centralizador ou de abstração teórica. Seus personagens incompletos estavam sempre na representação do limiar perpétuo e jamais deixaram de ser atravessados pelo instante presente. Nelson Rodrigues, como já foi demonstrado anteriormente, participa do “grande diálogo de sua época” através de uma escrita perpassada pelas angústias do homem moderno e contemporâneo e, principalmente, daquela angústia que cerca a im(possibilidade) do drama hoje.

Em que medida a tese de Bakhtin acerca da polifonia poderia nos ajudar a ler os textos dramáticos de *Valsa nº 6* e *Vestido de noiva*? Não se trata no presente estudo de “aplicar” a teoria, mas o conceito nos auxilia a enxergar as mudanças de tom, a fragmentação de tempos no processo de desagregação mental que liberta as vozes nos textos.

Ainda seguindo a trilha deixada por Schnaiderman: “Em seu livro sobre Dostoiévski, no estudo sobre Rabelais e em vários ensaios, Bakhtin afirma a importância do gênero sério-cômico para a gênese da ficção moderna” (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 72).

Ora, a leitura tanto de *Vestido de noiva* quanto de *Valsa nº6* logo mostra tratar-se de obra sério-cômica, sendo neste sentido, uma característica fundamental da obra dostoiévskiana presente nas peças de Nelson Rodrigues. Em todas ou quase todas as suas passagens pode ser notada a mistura do tom elevado e do baixo. E, no decorrer de todo o texto, o sério-cômico se desenvolve passo a passo com a multiplicação de vozes da teoria bakhtiniana.

Em *Vestido de noiva* observamos essa passagem:

Madame Clessi — Vou botar um samba. Esse aqui não é muito bom. Mas vai assim mesmo.

(*Samba surdinando*)

Está vendo como estou gorda, velha, cheia de varizes e de dinheiro?

Alaíde — Li o seu diário.

Madame Clessi (*céptica*) — Leu? Duvido! Onde?

Alaíde (*afirmativa*) — Li, sim. Quero morrer agora mesmo, se não é verdade!

Madame Clessi — Então diga como é que começa. (*Clessi fala de costas para Alaíde*)

Alaíde (*recordando*) — Quer ver? É assim... (*ligeira pausa*) “ontem, fui com Paulo a Paineiras” ... (*feliz*) É assim que começa.

Madame Clessi — É assim mesmo. É.

Alaíde (*perturbada*) — Não sei como a senhora pôde escrever aquilo! Como teve coragem! Eu não tinha!
 Madame Clessi (*à vontade*) — Mas não é só aquilo. Tem outras coisas.
 Alaíde (*excitada*) — Eu sei. Tem muito mais. Fiquei!... (*inquieta*) Meu Deus! Não sei o que é que eu tenho. É uma coisa — não sei. Por que é que estou aqui? (RODRIGUES, 1981f, p. 115).

Esse trecho está presente no primeiro ato da peça. Alaíde acaba de sofrer o acidente e foi levada para a mesa cirúrgica no plano da realidade. Em seguida, temos no plano da alucinação, a protagonista já em busca de Madame Clessi. Finalmente, ao encontrá-la, depois das cenas com as mulheres e o homem no bordel, vemos a personagem de Clessi constituir-se em uma única fala: “vou botar um samba”. A sua apresentação se dá assim, com um simples movimento de vitrola e nessa especificidade revela-se todo o caráter idiossincrático e a vocação popular de Clessi. Ao mesmo tempo, vemos Alaíde excitada em encontrar seu ídolo, de quem leu os diários no sótão da casa.

Em Nelson Rodrigues, o paradoxo que aproxima o elevado e grandioso do trivial e ínfimo se combina com a figura retórica da hipérbole como vimos no primeiro capítulo. “As impressões mais cotidianas ganham uma insuspeitada e cômica dimensão” (ARMONY, 2002, p.146). “Li, sim. Quero morrer agora mesmo, se não é verdade!” O exagero da hipérbole chega ao absurdo cômico quando aplicado aos menores atos, menores gestos. Uma simples leitura de um diário ou um movimento de vitrola gera atos com uma dimensão estranha, comicamente grandiosa, e é fonte de uma angústia a um tempo profunda e ridícula: “Vou botar um samba. Esse aqui não é muito bom. Mas vai assim mesmo. Está vendo como estou gorda, velha, cheia de varizes e de dinheiro?”

Em *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia* (1979), Ronaldo Lima Lins descreve a palavra rodriguiana – o linguajar carioca, com suas gírias e distorções de sintaxe – como uma nova arma:

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. (LINS, 1979, p. 84).

Em uma conversa aparentemente banal, cotidiana, surge ao final nova dimensão plástica: “não sei o que tenho. É uma coisa – não sei. Por que estou aqui?” que nos lembra da gravidade da situação, ao mesmo tempo, que evoca uma dimensão mítica, filosófica para a cena.

Em *Valsa nº6* também vemos o mesmo choque entre imagens líricas e outras grosseiras, numa polifonia do sério-cômico como explicitou Schnaiderman:

— Vejo também pedaços de mim mesma por toda parte...
(numa revolta)
 — Meu deus, como era mesmo o meu rosto, meus cabelos, cada uma de
 minhas feições?
(para uma espectadora)
 Minha senhora, esqueci meu rosto em algum lugar.
(feroz)
 Mas não saio daqui, antes de saber quem sou e como sou.
(ensaia um retorno à infância)
 Onde está a Margarida...
(estaca. Insiste)
 Onde está a Margarida,
 Olé,
(estaca novamente)
 Acho que sou menina!
(incerta)
 Não, não...
(chega à boca de cena)
 Olé, Oli, Olá... Acho que sou mulher...
(atitude)
 fumando numa piteira de âmbar...
(num crescendo de angústia)
 Ou, então, uma senhora gorda que sofre dos rins, do fígado e se queixa de
 azia! (RODRIGUES, 1981e, p. 197).

Entre a canção da infância e frases líricas sobre não ter um rosto, surge a imagem poderosa e fatal da mulher que ela pode ter se tornado depois do beijo do final do primeiro ato: “fumando numa piteira de âmbar” e súbito, a imagem derradeira, como possibilidade grotesca: “uma senhora gorda que sofre dos rins, do fígado e se queixa de azia!”. Novamente, surge o mesmo procedimento de efeito sério-cômico que desencadeia a polifonia bakhtiniana.

Em *Valsa nº6* a voz da protagonista é de uma morta, portanto, ela não tem a clausura da vida. O maior exemplo do conceito de polifonia na obra teatral de Nelson Rodrigues está em *Valsa nº6* justamente porque há uma explosão de vozes. Todos os personagens estão lá: o galã, o médico mutilado, a mãe, a rival, a outra. A personagem está no deslimite. Ela ganha liberdade para se expressar por meio da morte. Não há um teto. A morte impregna a liberdade de vozes. Cada um dos personagens que ela dá vida tem um ponto de vista que o leitor confere e lhe empresta.

Nelson Rodrigues, em uma de suas entrevistas, disse: “A vida não concorda consigo própria porque morre.” Em Dostoiévski, Bakhtin afirma que o homem não coincide consigo mesmo, por isso a inconclusibilidade da obra. A morte é um

heterônimo da vida. A morte é onde se eterniza o amor. Como você trata a vida com alegria? O autor responde: “com a serenidade da morte.” Nesse sentido, o dramaturgo enxerga a beleza com morbidez. A morte não possui a barreira da vida.

Além de uma opção estética, a morbidez é um procedimento literário. O dramaturgo escreve a partir das vísceras do imaginário.

E é através desse olhar dissociado tanto de Alaíde – entre a vida e a morte, na passagem – quanto da protagonista de *Valsa nº6* – morta – que revelamos os procedimentos literários da quebra do tempo e da multiplicidade de vozes do autor. Schnaiderman escreve no ensaio “O senhor Prokharitchin” em *Dostoiévski prosa e poesia* sobre os procedimentos literários que coincidem com os revelados na obra de Nelson Rodrigues:

Mas esta preocupação social, que o aproximava dos autores dos “ensaios fisiológicos”, estava aliada a uma busca insistente dos meios mais adequados de expressão. E essa busca era tão diferente de tudo o que se fazia em literatura que só podia provocar perplexidade, e continua muitas vezes a provocá-la. O real empírico mistura-se em Dostoiévski ao simbólico, a realidade aparentemente chã é, muitas vezes, paródia, estilização de uma outra realidade, mas não apenas para iludir a censura, e sim num jogo de máscaras, de duplicação do mundo, de fragmentação da imagem numa oposição de “espelhos”, enfim, na inserção da novela ou romance numa totalidade múltipla e variada ao infinito, dinâmica e fluida, em que o real é a máscara de outro real, em que nada é definitivo ou estratificado - conforme tem sido apontado por alguns estudiosos mais sérios da obra de Dostoiévski. (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 67)

A polifonia é o conceito chave que nomina e arquiteta a explosão de vozes, mas o objetivo do presente estudo foi o de revelar os procedimentos poéticos do autor que tangenciam essa transgressão da linguagem. A quebra da sequência temporal, a alternância de sério-cômico, a fragmentação da voz, o fundo falso, o caráter ambíguo da escrita, a morbidez, o inacabamento e a desarticulação da linguagem estão no cerne da escrita de Nelson Rodrigues.

O conceito de polifonia serve principalmente para apontar a potência do texto de Nelson Rodrigues no que estamos chamando de linguagem do desvario.

O trecho a seguir do ensaio “O senhor ‘Prokharitchin’ e a loucura” de Boris Schnaiderman elucida este ponto acerca da obra dostoiévskiana:

Racional e irracional, razão e loucura, coexistem em sua obra na totalidade fluida que ele consegue criar, e que está na raiz da polifonia estudada por Bakhtin. Geralmente, não é a apologia pura e simples do irracional, como encontramos, por exemplo, num conto de Tolstói. O que se tem, é realmente um diálogo, ou melhor, multiplicidade de vozes. Se o autor, explicitamente, em suas manifestações públicas, se voltou contra o racionalismo ocidental,

em sua obra de ficção o que se encontra realmente é aquele diálogo a que se refere Foucault, e que fora rompido no Ocidente. O que há de loucura no racional Ivã, de *Os irmãos Karamazov*! Como traçar a fronteira? – parece perguntar a todo passo o escritor, em meio da polifonia por ele criada. Com alguma frequência, sua simpatia pende para o louco, o epilético, a histérica. Mas, assim mesmo, tudo fica englobado no mundo contraditório e dialógico de sua obra. (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 100).

É sob essa luz, também, que temos de examinar *Valsa nº6* e *Vestido de noiva*. Evidentemente, o coro de vizinhas representa a atitude moral ocidental, repressiva, cruel até, em relação ao desvario. É o triunfo dos “donos da vida”, dos acomodados à sociedade, dos que nem percebem “que são porcas e parafusos da grande máquina” (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 100).

Mas, ao mesmo tempo, aquele desvario é mostrado tão forte que há contaminação nessas vozes sociais pelo atordoamento tanto de Alaíde quanto da Mocinha que narra a valsa. Ela é um elemento do grande diálogo a que se refere Foucault. A sucessão alucinada dos acontecimentos, no final das peças, transpõe a loucura do íntimo de Alaíde, por exemplo, para o ambiente em torno, confundindo o espectador sobre a veracidade dos acontecimentos, embaralhando os pontos de vista e deslocando a figura central de Alaíde para Clessi e Lúcia.

Quanto à possível falta de consciência de Alaíde e Mocinha, que poderia justificar a negação da polifonia em ambas as obras, pois, afinal, uma está entre a vida e a morte e a outra morta, revela outra problematidade. Apesar do desregramento, há em ambas personagens a consciência do processo que ocorre com elas, diferente do coro de vizinhas, da voz do pai, da mãe ou do médico que eclodem na mente decomposta da menina.

Os “torvelinhos desarticulados” a que se referiu Natália Nunes têm sua função específica no relato: eles marcam o clima de paroxismo e desarticulação, num mundo desarticulado e paroxístico. (SCHNAIDERMAN, 1982, p.106).

O fato que dá veemência ao relato é da mente decomposta de ambas, de alguém esmagado pelo processo, e não de uma das vozes sociais que tenta vencer na competição pelo *status quo*.

2.6 Multiplicidades e criação literária

Devir é nunca imitar ou agir, como tampouco é conformar-se a um modelo, ainda que seja o de justiça ou verdade. Não existe um termo do qual partimos, nem um ao qual chegamos ou devemos chegar. (DELEUZE apud SARRAZAC, 2012, p. 19).

Para Jean-Pierre Sarrazac, interrogar-se hoje sobre o devir cênico de um texto, sobre a multiplicidade de suas linhas de fuga, é levar em conta o grau de abertura desse texto. Um texto aberto, que não responde às perguntas senão com novas perguntas e “que toma o partido de seu próprio inacabamento” tem todas as possibilidades de perdurar. É porque ele constitui um chamado ao palco” (SARRAZAC, 2012, p. 68). Para esclarecer o que seria essa abertura do texto ao palco, convém hoje opor a ideia de um trabalho de superfície, ou melhor, de *interface*: “deslizamento da estrutura-texto e da estrutura-representação uma sobre a outra; sobreposição graças à qual o texto se vê posto em movimento por sua própria teatralidade, que lhe permanece exterior.”

Nesse sentido, o devir cênico – reinvenção permanente do palco e do teatro pelo texto – é o que liga mais proximamente, mais intimamente esse texto ao seu “Outro” exterior e estrangeiro. A saber: o teatro, o palco. (SARRAZAC, 2012, p. 68-69).

Ítalo Calvino, no último capítulo do livro *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), intitulado “Multiplicidades”, diz que gostaria de ver desenrolando-se ao longo do próximo milênio, um fio que ata as obras maiores, tanto do que se vem chamando de modernismo quanto do que se vem chamando de pós-modernismo, um fio que – para além de todos os rótulos – aceita o conhecimento como multiplicidade.

A excessiva ambição de propósitos pode ser reprovada em muitos campos da atividade humana, mas não na literatura. A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização. Só se poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar é que a literatura continuará a ter uma função. No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo. (CALVINO, 1990, p. 129).

Neste ensaio, Calvino faz a apologia do romance como grande rede. E organiza as propostas de multiplicidade, dividindo-as em quatro exemplos: Na primeira, há o texto unitário: “que se desenvolve como discurso de uma única voz, mas que se revela interpenetrável em vários níveis.”, na segunda, o texto múltiplice:

[...] que substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo, segundo aquele modelo que Mikhail Bakhtin chamou de “dialógico”, “polifônico” ou “carnavalesco”, rastreando seus antecedentes desde Platão a Rabelais e Dostoiévski. (CALVINO, 1990, p. 134).

Há a obra que, no anseio de conter todo o possível, não consegue dar a si mesma uma forma nem desenhar seus contornos, permanecendo inconclusa por vocação constitucional. E por último, há a obra que corresponde em literatura ao que em filosofia é o pensamento não sistemático, que procede por aforismos, por relâmpagos punctiformes e descontínuos e cita Paul Valéry como expoente máximo desta multiplicidade.

Como vimos, há diversos exemplos de multiplicidades. Se as obras escolhidas do presente estudo se aproximam a um destes exemplos ou a mais de um, e neste estudo propomos que as obras se ligam aos conceitos de dialogismo e de polifonia, contando com os diferentes graus de variações e regimes, isso não é o mais importante. No final de uma pesquisa acadêmica, o essencial são os caminhos percorridos, a preparação de um voo possível e principalmente, a tentativa de diálogo. Esse “saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo”, de que nos fala Calvino. Pois “que é o Belo senão o grau do Terrível que ainda suportamos e que admiramos, porque, impassível, desdenha destruir-nos?” (RILKE, 1984, p. 3).

A rede de possíveis de Calvino dialoga com o “teatro dos possíveis” de Jean-Pierre Sarrazac; a polifonia de Bakhtin entra em choque com a perspectiva da mesma no drama moderno e contemporâneo, como nos salienta o dramaturgo francês; a visão de Schnaiderman provoca o conceito no que tange o tempo em Dostoiévski, visão esta em diálogo com os *Sete ensaios sobre a loucura* de Pelbart e o romance dramático de Nelson sob a perspectiva da tese de Adriana Armony dialoga com o conceito de “romancização” de Sarrazac. As obras de Nelson dialogam em diversas instâncias com todos eles, sem necessariamente estar filiado a nenhuma delas.

Calvino ressalta que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis menos se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade, pois quem somos nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? “Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis” (CALVINO, 1990, p. 140).

Em relação ainda ao teatro de Nelson, precisamos levar em conta que no drama moderno e contemporâneo vivenciamos a crise da fábula e uma nova partilha das vozes institui-se: “sobrepondo-se à voz dos personagens, uma voz meta ou

paradialógica, a do sujeito épico ou rapsódico, infiltra-se em todas as brechas da ação, em todos os interstícios da fábula” (SARRAZAC, 2012, p. 83) na exploração de um real por meio de fragmentos e microconflitos que uma grande fábula, solidamente articulada, não seria capaz de encadear sem esmagar.

Todas essas mestiçagens e hibridizações parecem corresponder a uma vontade comum: emancipar o diálogo dramático da univocidade, do monopólio, do monologismo (todas as vozes dos personagens reabsorvendo-se em definitivo na única voz do autor) que tanto recrimina Bakhtin: instaurar, no seio da obra dramática, um verdadeiro dialogismo, “captar o diálogo de sua época como um grande diálogo”, “apreender não apenas as vozes diversas, mas acima de tudo, as relações dialógicas entre essas vozes, sua interação dialógica. (SARRAZAC, 2012, p. 72-73).

Sarrazac escreve que Peter Szondi pensou globalmente a crise das formas dramáticas do final do século XIX e o teatro contemporâneo não pode mais ser concebido como um “evento interpessoal do presente.” Ele não pode continuar a produzir personagens que são meras entidades psicológicas ou sociais. Trabalhado tanto pela massificação da sociedade quanto pelas forças do inconsciente, a escrita dramática é então sujeita a uma ruptura ou a uma desconstrução. Ou torna-se subjetiva e tende para uma espécie de monodrama polifônico (Strindberg, Pirandello) ou, ao contrário, ela opta pelo teatro épico (Brecht). A menos que combine os dois, como na dramaturgia expressionista e, até certo ponto, como Tchekhov. Mas em todos os casos, as noções de microcosmo dramático e conflito interpessoal têm sobrevivido.

Em *Valsa nº 6*, o plano da voz da heroína nos parece fraturado em vários planos diferentes. Ela muda o que deveria ser um plano único: por exemplo, quando menciona o doutor Junqueira, falando e comentando ao público. Isso também cria polifonia, mas diferente da polifonia de Dostoiévski, segundo Bakhtin. O que se poderia dizer é que existe uma dimensão polifônica na obra de Nelson Rodrigues como hipótese de trabalho. O falatório transpõe para o teatro a fala oralizada inscrita no cotidiano que transcende ao invocar as falas múltiplas de um mundo. A heroína se agarra à narrativa que tenta controlar, mas que lhe escapa de todos os lados.

O monólogo torna-se menos uma ferramenta de comunicação do que o suporte único para reconstituir uma identidade minada. O monólogo em sua dimensão épica e lírica explode, legando ao dramático pontos de apoio aleatórios. (SARRAZAC, 2012, p. 119).

Como resultado da pesquisa, chegamos à conclusão de que os personagens de Dostoiévski ou os pontos de vista, os mundos de cada personagem, colidem não

necessariamente no âmbito dos afetos familiares. Não é o ciúme na relação de pai e a filha, nem na relação do marido e da amante. Em Dostoiévski são questões mais metafísicas, mais teológicas, mais filosóficas ou doutrinas sobre o que move os homens ou a liberdade. Na obra de Nelson Rodrigues, o autor abre as chagas da sociedade e explode as fronteiras da linguagem no drama, além de fazer essa eclosão reverberar socialmente, se pensarmos que a família é o núcleo de uma sociedade como a brasileira, ou seja, sem a família muita coisa se desagrega. Em Nelson Rodrigues está sendo escancarada a dimensão dessa desmontagem. Porém, em *Vestido de Noiva* e *Valsa nº 6* há uma dimensão polifônica, entram outros elementos que não estão presentes na maioria da obra do autor: esse limiar ou o “tempo de passagem” sugerido neste estudo como delírio de ambas as personagens, estruturando a obra em uma perspectiva mais aberta. Nas duas peças está presente a visão polifônica: propiciar a multiplicidade de planos ativada em detrimento do achatamento das coisas, da psicanalização ou do reducionismo sociológico.

Considerando essas ressalvas no todo do Nelson não há um pensamento polifônico na radicalidade de Dostoiévski, nessa heterogenia. Mas essas duas peças possibilitam a circulação de vozes, porque existe o plano *post mortem* que possibilita emergir a polifonia. Não é só o familiar que está em pauta. É a morte vista ainda na vida. Pontos de vista são também isso: o ponto de vista da morte sobre a vida. O ponto de vista da vida sobre a morte. São tempos diferentes, mas também são pontos de vista distintos. Aí tem a colisão de pontos de vista. O ponto de vista não é só o do sujeito, é um estado do mundo.

O interesse do conceito de *sujeito* para a análise do drama advém, precisamente, do fato de permitir melhor circunscrever as questões da polifonia de um texto – a multiplicação do *sujeito* em diferentes vozes – e, mais além, da polifonia de uma representação. Leva, além disso, a reconsiderar e a captar algumas das filiações entre o drama do século XIX e as dramaturgias contemporâneas (fragmentação da fábula e do personagem, questionamento da ilusão dramática, desdobramento da fala). Tudo o que se diz no teatro provém finalmente de um *sujeito* único, englobando todas as vozes e endereçando-se a outro sujeito (leitor ou espectador). (SARRAZAC, 2012, p. 189).

A liberdade do autor constitui sua fecundidade, “pela diversidade das formas e da linguagem, e pelas possibilidades oferecidas, por ocasião da passagem à cena” (SARRAZAC, 2012, p. 142).

A criação literária presente na segunda parte deste estudo apresenta particular interesse do ponto de vista da relação, que tem sido tão estudada ultimamente, entre

o indivíduo considerado louco e o meio em que vive. No campo estrutural, a criação literária não pretende aplicar nem o conceito de polifonia nem o de dialogismo estudado neste trabalho. O estatuto do texto literário tem a função de dialogar com as obras aqui presentes na perspectiva das multiplicidades que fala Calvino.

No caso da escrita ficcional que desenvolvi, a protagonista se divide em muitas vozes. Para enfatizar isso, o enredo é dividido em três planos: memória, alucinação e realidade: o tom e o acento infantil da protagonista se revela no plano da memória, ou seja, na sua infância, o tom desorientado se revela no plano da alucinação e o tom mais sereno no plano da realidade, mas em determinado momento há uma mistura de vozes que se interpenetram. Da mesma forma, a articulação dos procedimentos literários relacionados à desarticulação mental presente na obra rodriguiana também convoca a problematizar as fronteiras entre razão e loucura, racional e irracional.

Nesta narradora, há uma circulação de vozes. A menina é algo que está por surgir, mas ao mesmo tempo ela é costurada por esses comentários, esses pontos de determinação de vozes. Esse estado da adolescente que é também a figura dostoievskiana do vir a ser, essa figura que nunca se completa. O adolescente dá o perfil de todas as épocas. Ele é a possibilidade de todos se projetarem em sua figura de transição, no estado de limiar constante, que não se aplaina, não se direciona para nenhum ponto. É o estado nascente das coisas. E o fato das crianças já serem adultos no mundo atual atravessa a linguagem da narrativa.

É um romance que busca a teatralidade por dentro, uma passagem para o plano da realidade. A problemática do sujeito cindido está em diálogo com o grande teatro da opressão. Os fragmentos de vida são penetrados por uma pulsação de desordem psíquica, como um grande teatro da subjetividade. O terceiro sinal seria a liberação para um outro estado, outro espaço. É a criação de uma forma mesclada de teatralidade, enunciados e situações que se desdobram no caldeirão da afetividade, das confrontações morais, dos ditames comportamentais, um espaço onde a ordem se exerce no teatro íntimo. Pretende-se o jogo de uma teatralidade do subjetivo. A apresentação pública desse teatro íntimo.

A menina é atravessada por diversas vozes, surge carregada de pontos de vista alheios, de opiniões, de encaminhamentos para algum código moral. Trata-se de um personagem em que o seu espaço não tem vez. A violência está no real. A vida real é um teatro. Ir para o real hoje é por essa via mais fabulativa livre. Ela pede uma saída.

Como a opressão externa feminina pode levar à desagregação do ser, como essa opressão pode levar a uma espécie de loucura (pode ser loucura ou não.) Como a personagem se esfacela em função disso. Não importa o estado clínico, afinal é uma obra de ficção. A criação literária diz mais sobre a falta, a ausência, uma fenda existencial, um buraco. Não há resposta ou organização dessa fenda. A resposta humana é a convivência com o buraco. Explicar o motivo é reduzir a loucura ao invés de deixar aflorar a grande questão: por que cada um de nós enlouquece?

Na criação literária pretendemos abordar a poética do desvario sobre uma perspectiva mais ampla: os pequenos e grandes enlouquecimentos da vida. Alguns dos conceitos que acreditamos dialogar com a criação literária é o monodrama (polifônico), o monólogo e a romancização que Jean-Pierre Sarrazac desenvolveu. O monodrama, segundo Saint-Pol Roux, se emancipa do monólogo num gesto paradoxal e torna-se “drama de um só”, mas com várias vozes.

O monodrama pode ser considerado uma espécie de equivalente dramático do monólogo interior surgido em 1887 com o romance de Édouard Dujardin, *Os loureiros estão cortados*. É à luz dessa aproximação que iremos abordar o problema representado pelo monodrama na evolução das formas dramáticas do século XX. [...] A posteridade desse teatro na primeira pessoa (relacionada ou não à do autor) é considerável no século XX. (SARRAZAC, 2012, p. 113-114).

Já o monólogo do drama moderno e contemporâneo, ainda segundo Sarrazac, revela personagens que se veem fadados ao monólogo, em situações decisivas pois a temática social desmascara o discurso de privilégio e demonstra *ex-negativo* que o diálogo só é possível entre iguais.

Essa opção por mostrar o monólogo como último espaço da palavra possível implica submetê-lo tanto à situação dramática quanto à perspectiva (ponto de vista) limitada do personagem à linguagem que é virtualmente a sua na situação extrema em que se encontra. O monólogo se torna uma fala desarticulada, fragmentária e convulsiva, na qual se desvela a psique daqueles que permanecem solitários com seus problemas e angústias. (SARRAZAC, 2012, p. 116).

Sarrazac também fala sobre a romancização do drama, quando o diálogo interior invade o palco e ali esbarra nas leis da troca dialogada. Quando a exploração do mundo transforma-se em aprofundamento do íntimo, o drama desarticula-se de outra maneira.

No drama contemporâneo, a vontade de traduzir os pensamentos em estado nascente, de exprimir uma interioridade, leva a abandonar a estrutural dialogal sob o impulso do fluxo verbal. O drama fragmenta-se em

microconflitos que se tornam leimotiv da partitura. As questões do ritmo tornam-se essenciais, uma vez que revelam um sentido que o drama não comporta mais. Quando o personagem não consegue mais se livrar de um discurso do qual ele não tem mais controle, o mergulho na solidão torna-se completo. (SARRAZAC, 2012, p. 118).

No romance aqui apresentado, há uma alternância de monólogos, estilhaçadas nessa psique múltipla. A busca de si e as tentativas de dizer, de descrever, se resolvem no fracasso.

No capítulo sobre a romancização, Sarrazac provoca Bakhtin quando este toma o romance como modelo absoluto, escrevendo que o romance pode ser igualmente normatizado e isso pode paralisar a forma dramática.

É incontestável que, durante os dois últimos séculos, o romance ajudou a modernização da forma dramática e sua renovação, mas Bakhtin, pressupondo sua superioridade libertadora, negligencia a importância da teatralidade na evolução do romance: modelos dramáticos adotados pelos romancistas (Sade, Balzac, Hugo) também o libertaram de suas próprias normas; hoje em Duras, em Beckett e em muitos outros, drama e narrativa comungam, intercalam-se ou se confundem. A modernização (se assim chamarmos a emancipação) das formas baseia-se então menos na romancização unilateral do que na interação recíproca da escrita das escritas, pois frequentemente as obras contemporâneas mantêm-se abertas e adotam uma pluralidade de modelos – inclusive e principalmente estrangeiros. (SARRAZAC, 2012, p.169).

O romance aqui apresentado se vale desses trânsitos e contaminações e opta por uma escrita de romance contaminada pelo teatro. Seguindo uma das soluções para a crise do drama apontada por Sarrazac como o primeiro desvio, propomos o termo “romance dramático” para a criação literária deste estudo, que busca jogar com o modelo romanesco sem submeter-se a ele. Segundo Wagner, “o drama procede de dentro para fora; o romance, de fora para dentro.” O interior, nesse caso, depende menos da relação interpersonagens do que da relação intrassubjetiva e fantasmática de cada uma das personagens com o mundo que lhes envolve. Pretende-se, com efeito, à maneira como arranca o movimento dramático da inércia do romance subjacente. No romance dramático analisado por Sarrazac, o processo clássico da progressão dramática se interrompe, cedendo passo à pura retrospectção. Baseado na repetição e na retrospectção, o movimento dramático de *Essa presença selvagem* – título do romance da segunda parte deste trabalho, busca romper com a ação dramática tradicional para inaugurar uma *dramaturgia do íntimo*, que procede não tanto de uma relação conflituosa entre as personagens, mas de uma dimensão *intrassubjetiva*, em que o drama se encontra ancorado na psique das personagens.

Claro que aqui, não se trata de um drama, mas de um romance, porém contaminado por aquele. Esse procedimento da *dramaturgia do íntimo* esforça-se a iluminar o drama-da-vida contemporâneo: personagens “esquecíveis”, destinados a uma vida “que não pode ser vivida”. O *infradramático* que também liga-se em parte à subjetivação dialoga com o romance dramático. Em outros termos, é com um teatro íntimo e de conflitos intrassubjetivos que estamos lidando.

Retomo a pergunta do livro *A Nau do Tempo Rei*, de Peter Pál Pelbart: “o que significa, para o pensar, poder pensar loucamente, poder enfim desarrazoar?” E “o exercício, no seio do próprio pensar de uma nova forma de relacionar-se com o Acaso, com o Desconhecido, com a Força e com a Ruína.”

Trata-se de não burocratizar o Acaso com causalidades secretas ou cálculos de probabilidade, mas fazer do Acaso um campo de invenção e imprevisibilidade; de não recortar o Desconhecido com o bisturi da racionalidade explicativa; de não fazer da Ruína um momento de uma superação dialética, mas uma linha de fuga micropolítica. Trata-se enfim de um pensamento que não transforma a força em acúmulo, mas em Diferença e intensidade. Isso tudo implica, naturalmente, inventar uma nova relação entre corpo e linguagem, entre subjetividade e a exterioridade, entre os devires e o social, entre o humano e o inumano, entre a percepção e o invisível, entre o desejo e o pensar. (PELBART, 1993, p. 107-108).

A busca é perene porque encontrar nos interstícios dos textos “um lugar para o não-dito – um lugar que não seja mais o lugar do manicômio” deve ser a vocação de qualquer pesquisador.

A conclusão vem na voz de Maura Lopes Cançado, escritora que passou a vida internada em diversos manicômios e escreveu *Hospício é Deus*. A autora demonstra em sua escrita e nas palavras do amigo jornalista Reynaldo Jardim, “que Deus também pode ser o Inferno, ou o Hospício.”

Visitei-me no futuro: a memória não tem culpa.
Sou a desocupada no tempo, a não fixada.
Gota a gota esvaiu-se sangue róseo: estou branca, confundível.
Perdi meus pés na areia – e choro os sapatos roubados. (CANÇADO, 2016, p.142).

CONSIDERAÇÕES FINAIS E ADVERTÊNCIAS:

Seria uma tarefa impraticável tentar delimitar traços de polifonia em duas obras de Nelson Rodrigues, sem aludir aos romances de Dostoiévski e sem explorar os conceitos de Bakhtin. Mesmo que, salvaguardando as devidas diferenças e dinâmicas outras em ambos os autores, era preciso delinear o contexto a que foi referido. Assim como Dostoiévski, Nelson Rodrigues foi mais do que um escritor, foi um artista. Criador implacável diante da sordidez do humano, observador astuto da linguagem coloquial, exímio cronista de uma época, o dramaturgo inovou a linguagem teatral brasileira. Porém, algumas reflexões são necessárias e não devem ser ignoradas quanto ao termo – tão amplamente difundido – do conceito de polifonia.

A respeito de Bakhtin, tomamos de exemplo, sua citação para explicar o dialogismo agora na edição francesa do livro *La Poétique de Dostoïevski* (1998):

C'est une des propriétés de la lettre, que de ressentir fortement son interlocuteur ; tout comme la réplique de dialogue, elle s'adresse à une personne précise, tient compte de ses réactions, de ses éventuelles réponses. (BAKHTINE, 1998, p. 283).

Desse modo, nos parece que a polifonia no teatro pode acontecer no monólogo, contradizendo o julgamento de Bakhtin sobre o teatro:

O diálogo dramático no teatro [...] fica sempre preso em uma moldura rígida e imutável. [...] As personagens se juntam conversando na visão única do autor [...] A concepção de uma ação dramática solucionando todas as oposições dialógicas é ela mesma absolutamente monológica. (BAKHTIN, 1998, p. 49-50).

Possivelmente, Bakhtin, só tinha noção da dramaturgia das peças do fim do século XIX e do início do século XX, que eram chamadas de "peças a francesa" (Pirandello), que eram peças com teses e que, por isso, são realmente monológicas: o diálogo entre personagens é uma construção monológica do autor. Por isso, a declaração de Bakhtin pode ser verdadeira com esse tipo de peça que influenciou a dramaturgia europeia da época. Mas nos parece que essa opinião não vale para todo o teatro.

Não podemos nos esquecer que quando Bakhtin escreve que o dialogismo não pode existir no drama (caso resolvido!) temos que pontuar que em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin tenta mostrar que o dialogismo só pode existir no

romance do Dostoievski. E não podemos nos esquecer também que existe um problema com a definição do "drama".

Na verdade o problema é muito mais complexo porque o pensamento do Bakhtin mudou muito entre os primeiros artigos que escreveu entre 1922 e 1926, e o livro sobre Dostoievski escrito em 1929 e nos livros posteriores – como *O Marxismo e a filosofia da linguagem* (2010c) e o livro *Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (2010b) – em quais o dialogismo e a polifonia são muito mais estendidos.

1) Nos primeiros artigos do início da década 1920, publicados no livro *Estética da criação verbal* (2001), Bakhtin criticou muito Dostoievski por não ter criado "personagens acabados" no capítulo: "O herói e o autor". Um dos maiores conhecedores do Bakhtin, Tzvetan Todorov, escreveu no livro *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* (1991), que nos primeiros artigos, Bakhtin afirma a necessidade de distinguir duas etapas no ato de criação: a empatia, ou seja a identificação (o romancista se coloca no lugar do personagem), e depois o movimento inverso: o romancista volta a sua posição própria.

Essa segunda etapa, chamada em russo *vnenakhdimost*, foi traduzida por exotopia (literalmente: o fato de ficar fora do personagem). Bakhtin criticou Dostoievski por ter esquecido essa segunda etapa, a exotopia, na escrita dos romances. Mas Todorov continua:

No caminho, Bakhtin ficou influenciado pelo contraexemplo, Dostoievski (ou pela imagem que dele se criou) e o primeiro livro publicado em 1929 é um elogio da via anteriormente condenada. A concepção anterior, no lugar de ser mantido na posição de uma lei estética geral se torna um estado de espírito que Bakhtin estigmatiza com o nome "monologismo"; a perversão dostoievskiana, ao contrário, foi elevada a ser uma encarnação do "dialogismo", ao mesmo tempo concepção do mundo e estilo de escrita e Bakhtin não esconde a sua preferência. (TODOROV, 1991, p. 54).

2) Existe uma confusão muito comum em relação ao drama como gênero e a ação dramática que é confundida com o enredo que se confunde com "a estruturação dos acontecimentos" assim foi definido por Aristóteles no capítulo 6 da *Poética*. Muitas vezes, tudo isso é chamado de drama. Por isso, essa estruturação dos acontecimentos passou a ser chamada de dramatização. E como se sabe, segundo Aristóteles, o enredo é "o princípio e a alma da tragédia. "Os caracteres (ou seja: os personagens) vem em segundo lugar". Daí, o personagem aparece subordinado à

estruturação dos acontecimentos e são como objetos. Por causa desse preconceito, me parece que Bakhtin escreveu:

As personagens mantêm afinidade dialógica na perspectiva do autor, diretor, espectador, no fundo preciso de um universo monocomposto. A concepção da ação dramática que soluciona todas as oposições dialógicas é puramente monológica. A verdadeira multiplanaridade destruiria o drama, pois a ação dramática baseada na unidade do mundo já não poderia relacionar e resolver essa multiplanaridade. (BAKHTIN, 2010, p.18).

O "monologismo" do drama, segundo Bakhtin, fica na estruturação da ação pelo autor - o que é exatamente o princípio aristotélico para começar a escrever uma peça. Mas na verdade, Aristóteles utiliza só uma vez a palavra "drama": no início do capítulo 3 da *Poética*, para definir o gênero, em relação ao modo de imitação:

Com os mesmos meios podem imitar-se os mesmos objetos, ora narrando - seja tomando outra personalidade como faz Homero, seja mantendo a sua identidade sem alteração - ora representando todos em movimento e em atuação. A imitação existe, pois, com estas três diferenças, como dissemos no início: os meios, <os objetos> e o modo. Assim, Sófocles seria um imitador igual a Homero, uma vez que os dois representam homens virtuosos, e igual a Aristófanes, porque ambos imitam pessoas em movimento, em atuação. Daí resulta que alguns dizem que as suas obras se chamam dramas por imitarem os homens em ação. (ARISTÓTELES, 1959, p. 41-42).

Na tradução francesa, a filósofa Barbara Gernez escreve na nota de rodapé que o drama é um modo de escrever em que o personagem fala por conta de si mesmo para o autor deixar toda a responsabilidade da enunciação. E isso me parece muito diferente porque tem a ver com a alteridade. Claro que é muito complexo e muitos pensadores gastaram tempo com esse problema.

3) No entanto, 10 anos atrás, após escrever sua tese intitulada *Le langage dramatique de Bernard-Marie Koltès* (2007), Cyril Desclés propôs uma solução durante um colóquio que foi publicado posteriormente no artigo: "O monólogo como sede do drama" ("*Le monologue comme assise du drame*") publicado em *Le Monologue contre le drame*, sous la direction de Françoise Dubor e Françoise Heulot-Petit (2011) que aborda a maneira que Koltès escrevia.

Segundo Desclés, o dramaturgo Koltès invertia o processo aristotélico: nunca começava escrevendo com uma estruturação da ação, mas com os monólogos das personagens, encontrando assim o ponto de vista de cada um deles e o que Desclés chamou de: "o plano de referência de cada um deles". Só depois colocava esses planos de referências diferentes em interação. Por isso, a dramaturgia koltésiana não tem uma moldura externa. E nessa interação, o outro (o interlocutor) é como um

espelho que reflete a imagem: isso aparece nitidamente em *Noite pouco antes da floresta* ou na *Solidão dos campos de algodão*. Também nas peças aparentemente mais realistas como *Cais Oeste* (inérita no Brasil). Quando uma personagem diz: "você nunca entende o que eu te digo, e eu não sei o que você pensa; você faz sempre como eu penso que você pensa que você não tem vontade de fazer, e depois corrige; acho que é assim que você faz."

4) Na *Valsa nº6*, a única moldura é a fala de Sônia nos vários planos (presente, passado e alucinação) que estão misturados. Por isso, me parece que a moldura externa não existe de verdade. Tudo o que aconteceu foi antes do início: a estrutura dos acontecimentos é completamente invertida. Existe uma verdadeira multiplicidade de vozes atravessando a fala de Sônia, ou seja, uma polifonia. Ninguém, nem mesmo o público sabe realmente quem fala, nem ela. Às vezes, ela afirma, erra, nega o que tinha dito antes, até pergunta ao público. E não há "exotopia", nenhuma "supraperspectiva", nenhum "fundo sólido": o mundo a ser representado é totalmente subvertido na Valsa. Por isso, nos parece haver dialogismo. E só no fim, o espectador consegue reconstruir uma semelhança e entender o que poderia ter acontecido no passado.

O fato da personagem estar morta não parece ser um problema. O próprio Nelson disse que não é um problema. No entanto, Magaldi discordava da opinião de Nelson, dizendo que ela está viva. Durante todo o monólogo, se acredita que ela está viva e, só no fim o público fica sabendo que Sônia está morta, com essas palavras: "O defunto nem sabe que morreu!" Quer dizer que, ninguém sabendo que ela está morta – nem ela! – ela atinge "o inacabamento ético do homem antes da sua morte" (BAKHTIN, 2010, p. 63): por isso, Sônia nos parece ser uma personagem inconclusa. E acreditamos ser importante não inverter o que se sabe no início e no fim.

5) Um exemplo anotado no diário de André Gide que tinha assistido uma leitura de um trecho de *Recordações da casa dos mortos*. Gide criticou a interpretação do ator Charles Dullin (grande ator francês da década de 20) por ter esquecido e fazer esquecer de que:

Celui qui fait ce récit n'est une brute parfaitement inconsciente du pathétique de cette scène et que le tragique vient de ceci précisément : qu'il ignore, lui, que ce qu'il raconte est tragique ; il devrait aller à contre-sens. (GIDE, 1996, p. 1151).

6) Outro exemplo: a primeira versão de *Crime e Castigo* foi escrita como uma confissão de Raskolnikov publicada (muito tempo depois pelo crítico Glivenko) em o *Diário de Raskolnikov*. Durante a escrita, Dostoiévski percebeu que era impossível continuar daquele jeito, só como uma confissão autoconsciente para mostrar a complexidade de Raskolnikov. Dostoiévski procurava os motivos do crime de Raskolnikov e existem muitos que são contraditórios. Por isso, uma narração com o "eu" autoconsciente do diário era impossível e foi um fracasso. Dostoiévski deixou essa escrita inacabada e recomeçou o romance de um jeito bem diferente.

Bakhtin escreveu: "Para Dostoiévski, o importante não é saber o que a personagem representa no mundo, mas o que o mundo representa para a personagem e o que ela representa para ela mesma" (BAKHTINE, 1998, p. 90, tradução nossa). O teórico russo continua: "Dostoiévski transformou em um momento de autodefinição o que era antes [ou seja: nas obras dos outros autores] a definição firme e fixa da personagem" (BAKHTINE, 1998, p. 90, tradução nossa).

A ideia de Bakhtin era que Dostoiévski elaborou uma verdadeira alteridade da personagem: "para o autor, a personagem não é nem um "ele", nem um "eu", mas um "tu". A personagem não é só um objeto narrativo, mas uma alteridade. Por isso, o autor consegue "dialogar" com a personagem.

No drama, é um pouco diferente, pois o autor está ausente, deixando toda responsabilidade da fala para a personagem. No quase início da *Valsa nº6*, existe uma frase de autodefinição: "Depois eu me lembro de tudo o que fui, de tudo o que sou" (RODRIGUES, 1981e, p. 175). Claro que toda a peça vai mostrar o oposto através da discordância das vozes atravessando a voz da própria Sônia. Por isso, existe uma plurivocidade, ou seja, uma polifonia. A polifonia é um conceito que chegou da música e que inspirou Bakhtin pelo crítico Komarovtic: a polifônia é oposta a uma melodia simples do estilo musical clássico, por exemplo, o coro no início da *Paixão segundo São João* de Bach. Existe uma plurivocidade – vozes, sejam concordantes, sejam discordantes, que se encontram e que se separam, em contraponto. Na mesma época da *Valsa nº6*, Villa-Lobos tentou utilizar o contraponto, inspirado em Bach. A construção da peça também utiliza o contraponto. Assim, desloca e desarticula o universo representado.

7) Na verdade, a *Valsa nº6* é atemática e essa é uma das maiores especificidades da polifonia (e do romance polifônico de Dostoiévski, segundo

Bakhtin): não existe um assunto central, mas vários assuntos que se cruzam. E a fala de Sônia sempre desloca o assunto.

8) Bakhtin deixou claro que a polifonia vale como analogia figurada. E nos parece que seria melhor utilizar a metáfora. Quer dizer, no caso da *Valsa nº6* seria impossível colocar todos os conceitos bakhtinianos sobre Dostoiévski, mas utilizar a polifonia como analogia.

9) No prefácio da tradução francesa de *Os demônios* (cujo título foi traduzido em francês como: *Os Possuídos*), o especialista Georges Philppenko escreve que:

[...] todas as personagens de Dostoiévski são possuídas por ideias, presos em conflitos ideológicos [...] Como Bakhtin conseguiu mostrar, Dostoiévski deixa as personagens falar, deixa as ideias viver e se aprofundar até as suas consequências últimas. Ao contrário de quase todos os romancistas da sua época, não sobrepõe sua voz nas vozes das personagens que cria, não impõe desde o início uma visão do mundo, sua própria visão do mundo, mas o eco dos inumeráveis clamores discordantes, do questionamento sem fim que é o fundo da vida mesma. (PHILIPPENKO, 1972, tradução nossa).

Neste estudo, buscou-se ouvir esse “eco dos inumeráveis clamores discordantes, do questionamento sem fim que é o fundo da vida mesma” para não sufocar a possibilidade de um devir-rapsódico. Como conclui Mikhail Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski*:

O romance polifônico apresenta novas exigências até ao pensamento estético. A educação baseada em formas monológicas de visão artística é profundamente alimentada por estas, tende a absolutizá-las e a omitir seus limites”. (BAKHTIN, 2010, p. 341)

Neste estudo, empreende-se um esforço de não partir de análises para definições conclusivas das personagens e aceitar a inconclusibilidade de princípio e o caráter dialógico aberto do universo artístico da escrita de Nelson Rodrigues nos textos de *Vestido de noiva*, *Valsa nº6* e o romance *O homem proibido*. No campo do conhecimento artístico buscamos não exigir a mais primitiva definição que, evidentemente, não pode ser verdadeira.

É necessário renunciar aos hábitos monológicos para habituar-se ao novo domínio artístico descoberto por Dostoiévski e orientar-se no modelo artístico do universo incomparavelmente mais complexo que ele criou. (BAKHTIN, 2010, p. 341)

Da simples descoberta de Marguerite Duras de que: “Todas as peças se comunicam entre si” fizemos o princípio desta pesquisa. “Todas as peças estão colocadas em situação de se comunicarem entre elas. Elas trocam uma espécie de

‘colóquio’”, como bem expôs Sarrazac, e “trocam ideia”, como se diz, sobre os seus desafios comuns – quanto ao dialogismo, à polifonia, à fábula, à personagem, ao diálogo, e ao mesmo tempo cada uma delas nos faz ver “o gesto singular que é o seu em resposta aos desafios comuns”. (SARRAZAC, 2017, p. 334)

Com o intuito de reunir os fragmentos e dar sentido a essa reunião, no processo de pesquisa e escrita desta dissertação, entreguei-me à operação mais característica dos dramas moderno e contemporâneo: a repetição- variação. Procedimento este que se apresenta também na escrita literária do romance a seguir. À medida em que escrevia o romance e analisava os procedimentos, novas formas iam sendo descobertas. Esses métodos auxiliaram na elaboração da escrita ficcional.

Descobrir e revelar esses métodos auxiliaram na elaboração da escrita do texto ficcional em que gêneros diversos se entrecruzam como: drama, narrativa e poesia provocando uma polifonia de vozes, porém, importando mais aqui, problematizar o conceito hoje, compreender em que dinâmica a polifonia pode se manifestar em uma época fragmentada, onde a “separação” dita a linguagem moderna e contemporânea.

No prefácio da edição de *A poética do drama moderno*, o ensaísta francês elucida essa questão da “separação” na atualidade e diz que para compreender as mutações da forma dramática entre os anos 1880 e o momento presente precisamos fazer intervir um fator: o “reino da desordem”. “As dramaturgias modernas e contemporânea jamais deixaram de acolher a desordem”. E como na segunda parte apresentamos o romance elaborado para este estudo é preciso dizer que, em suma, a fronteira entre drama e não drama, jamais foi tão nebulosa quanto hoje. É nesse sentido que empreendemos a escrita narrativa em forma de romance dramático.

A desordem com a qual se encontram confrontados Beckett e tantos outros autores é a massificação consubstancial no mundo pós-industrial; é a perda do sentido num universo pós-moderno; é o estado geral do planeta no momento da globalização. (SARRAZAC, 2017, XVIII)

“A partir de agora, é com a desordem que se deve contar; é a desordem, aquilo que mina as regras sacrossantas e todo o espírito de unidade, que precisa entrar em cena.” (SARRAZAC, 2017, p. XVIII) Mas para essa impressão de entropia, é preciso ser sabiamente organizado ao acomodar o caos. Essa forma aberta, de contornos sempre dinâmicos, não significa, de modo algum, ausência de forma.

No romance a seguir, o foco se estende desde a questão da loucura (vertigem) – do dentro-fora e da passagem, às alternâncias de estados, da multiplicidade de planos: realidade, memória e alucinação, da condução rítmica e do discurso indireto

livre. Métodos esses que se manifestaram durante a elaboração do romance. As repetições e retomadas das vozes surgem para criar ligações entre os fragmentos da narrativa, que, embora, não busque explicitá-la, auxiliam na organização de uma criação híbrida. Além das peças de Nelson Rodrigues, a escrita do romance dramático teve em, *Por que a criança cozinha na polenta* da romena Aglaja Veteranyl, *Todos os cachorros são azuis* de Rodrigo de Souza Leão e *Testemunho Transiente* de Juliano Garcia Pessanha, elementos de construção para a narrativa poética do desvario, acentos que influenciaram na construção da multiplicidade de vozes do romance.

As vozes distintas presentes na trama: da menina, da pantera, das tias e da mãe se aventuram por um diálogo em que o interlocutor está fora da cena. Enquanto que a loucura – diria Deleuze sobre Artaud – é certo mergulho em uma profundidade sem fim, no caos.

PARTE II

Terceiro plano: criação literária

essa presença selvagem

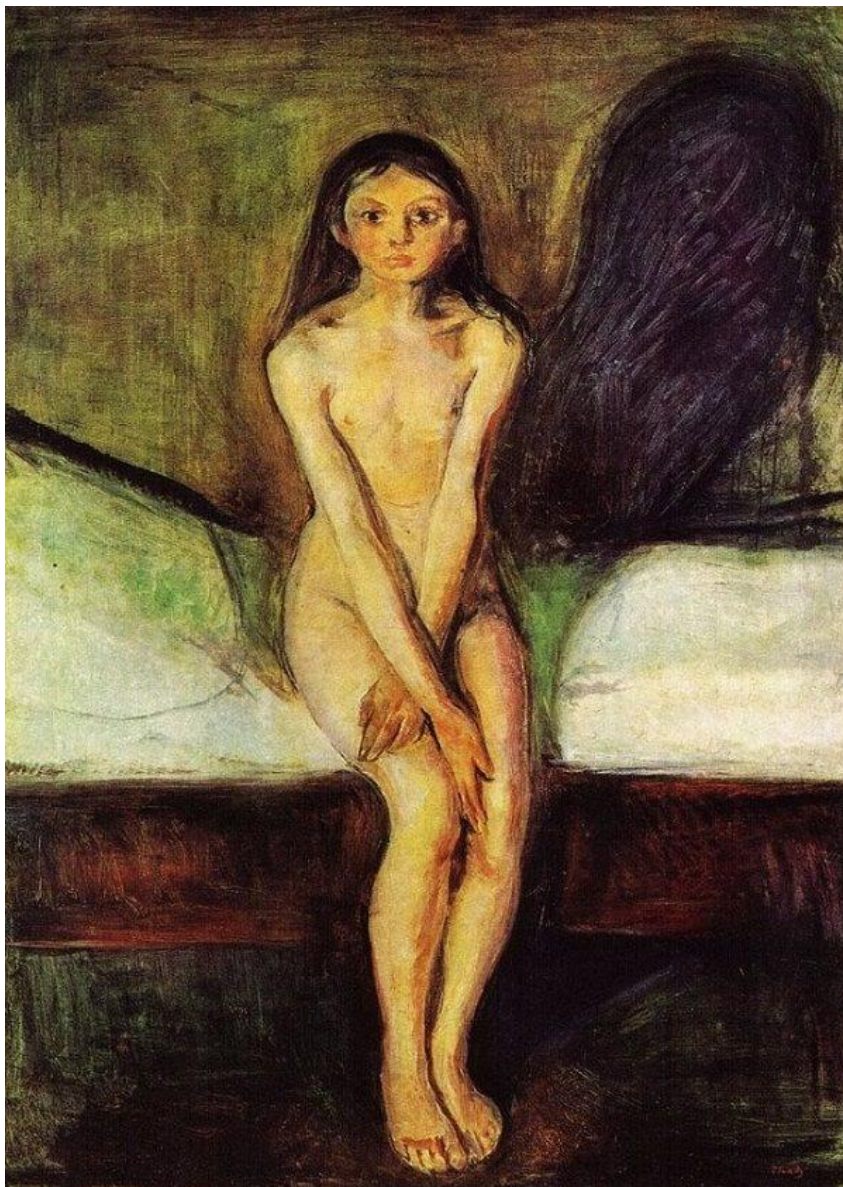


Imagem: Puberdade, 1894, por Edvard Munch

De fato, se a mulher não existisse a não ser na ficção escrita por homens, era de se imaginar que ela fosse uma pessoa da maior importância, muito variada; heroica e cruel, esplêndida e sórdida; infinitamente bela e horrenda ao extremo; tão grandiosa como um homem, para alguns até mais grandiosa. Mas isso é a mulher na ficção. Na vida real, como o professor Trevelyan apontou, ela era trancada, espancada e jogada de um lado para outro.

VIRGINIA WOOLF, *Um teto todo seu*

Se quiserem saber se pedi muito
 Ou se nada pedi, nesta minha vida,
 Saiba, senhor, que sempre me perdi
 Na criança que fui, tão confundida.
 À noite ouvia vozes e regressos.
 A noite me falava sempre sempre.
 Do possível de fábulas. De fadas.
 O mundo na varanda. Céu aberto.
 Castanheiras doiradas. Meu espanto
 Diante das muitas falas, das risadas.
 Eu era uma criança delirante.
 Nem soube defender-me das palavras.
 Nem soube dizer das aflições, da mágoa
 De não saber dizer coisas amantes.
 O que vivia em mim, sempre calava.
 E não sou mais que a infância. Nem pretendo
 Ser outra, comedida. Ah, se soubésseis!
 Ter escolhido um mundo, este em que vivo
 Ter rituais e gestos e lembranças.
 Viver secretamente. Em sigilo
 Permanecer aquela, esquiva e dócil
 Querer deixar um testamento lírico
 E escutar (apesar) entre as paredes
 Um ruído inquietante de sorrisos
 Uma boca de plumas, murmurante.
 Nem sempre há de falar-vos um poeta.
 E ainda que minha voz não seja ouvida
 Um dentre vós, resguardará (por certo)
 A criança que foi. Tão confundida.

TESTAMENTO LÍRICO, Hilda Hilst

A VOZ

Um princípio de abismo. Ela não se mata. Cai num buraco bem fundo. Para sair é preciso atravessar a margem perigosa. Mergulha como quem salta do precipício com medo. Faz xixi nas calças e mesmo assim segue. Molhada e vesga e segue. Para escrever esse livro, precisa juntar as últimas forças. Com sem sono. Com sem delírio. Vista cansada. Letras que se juntam em palavras formando frases no estágio terminal da angústia. A moribunda pede passagem para soltar o último suspiro com gosto de café e ópio. Tenta respirar como quem pede um trago. Junta suas 20 pequenas mortes num pano úmido e amarra a trouxa da mudança inevitável. Sinuosa viagem. Começa pela infância para retomar o fôlego. A menina lhe estende a mão com a coragem de um adulto insano e perene. E juntas, escalam o fosso da memória com garras esfarpadas. Afiam a faca sem dar murros apenas como quem se desliga da tomada. Num gesto infalível de delicadeza.

Esse livro é feito de sangue e sobrecoxa mole. Chã, patinho e lagarto. Sobretudo é feito de retalhos de um puxão de baixo ventre.

Esse livro não respira, transpira.

Puxa o ar como se violasse uma regra.

Ninguém escapa ao trânsito surdo de si mesmo.

Esse livro trepa com socos no ar.

Samurai treinado, porém, caquético.

Esse livro não existe. Persiste. Ela não se mata, escreve.

E não permanece viva.

De quando foi seu crime?

(a cronologia obedece à uma ordem superior: a do coração).

PARTE I

1 DA INFÂNCIA: ÉGUAS IBERAS

SELVAGEM É RESPIRAR QUANDO SE TEM UM TIGRE NO PEITO.

Eu já nasci com o dente quebrado. Sempre quis consertar, mas nunca consegui.

Assim como não consegui consertar:

- 1 – A bagunça que é dentro da minha cabeça.
- 2 – A falta de decisão.
- 3 – Os joanetes.
- 4 – A máquina de lavar.
- 5 – Os pés pra dentro.
- 6 – Os olhos pra dentro.
- 7 – Parar de coçar as feridinhas que se formam entre os dedos dos pés.
- 8 – Escoliose, lordose e cifose.

Tudo envergou. Pra dentro. Eu nasci estrábica, e tive que usar botas ortopédicas. Pés pra dentro.

Pra eu fazer alguma coisa eu tenho que esquecer a minha mãe, o meu pai, o meu irmão, a minha tia, a minha família inteira e também os substitutos dessa família que são: os professores, os diretores, os coordenadores, o prefeito, o vigilante sanitário, os guardas municipais, os porteiros, os amigos, os inimigos, o padeiro, o açougueiro e aquele maldito mendigo da esquina, turvo e cambaleante de saudade.

De alguma maneira, todos indicam com o dedo em riste o meu estrabismo e as botas.

PRA EU FAZER ALGUMA COISA EU TENHO QUE SER MUITO FORTE. COMO POR EXEMPLO, IR ATÉ A PADARIA.

Se eu não tomar cuidado posso boicotar o pedido do pão e do leite.

Podar. Ou boicotar?

Quando eu era pequena ouvia vozes, mas tinha medo de contar para a minha mãe e ela me levar pra um desses lugares onde ficam as pessoas que escutam vozes e choram fácil.

Para o meu pai eu contei. Ele disse que eu precisava de um banho gelado. Eu tomei. E as vozes pararam de gritar ordens.

Todos os finais de semana a minha mãe me leva para esses reservatórios de gente.

Pequenas infiltrações diárias.

Pessoas que refletem sobre tudo e assim vão se afogando. De tanto investigar, chegam. Então, ficam assim, tantãs (não é assim que se fala hoje em dia?).

Ela diz que essas pessoas têm que ser controladas porque de tanto examinarem o fundo das coisas, receberam em troca a resposta fatal.

Um silêncio sem fim.

O desaparecimento.

O Nada.

O cu do mundo.

Minha tia comia bosta no canto da sala.

Todos fingiam não ver.

“É a guerra. A guerra estourou. Muitos fogos de artifício. Vão levar a gente embora. Vão nos dedetizar. Vão recolher toda a nossa sujeira. Então entregaremos tudo a eles. Documentos. Chaves. Nossa maquiagem e até nossos filhos. Os filhos que ainda não nasceram.”

No tumulto das lembranças, até o vento que entra é um pouco asfixiante.

Depois de passar na farmácia, acompanho minha mãe em mais uma visita ao Pinel.

Olho para o pátio tão frio.

As mulheres desta casa boiam em um largo espaço sem circunferência.

Mamãe, de tanto elas pensarem, caíram num buraco? Foi isso? O monstro do buraco deixou elas assim? Meio lerdas?

A mãe não responde. Prefere me olhar, muito séria e muito grave e quase adulta.

Sim, é isso.

O pensamento delas saltou para fora e pulou a cerca como égua no cio.

A minha tia era uma dessas éguas. Ela foi desobediente e pulou a cerca. Essas éguas são como os sonhos. Elas fogem ao nosso controle e nem sempre vão aonde queremos.

Pular a cerca deve ser como se os sonhos e os pesadelos deixassem de existir só quando se adormece. A minha tia foi fisgada por um desses pesadelos e nunca mais saiu de lá.

Então, a visitamos toda semana e segundo a minha mãe, ela é psicótico-maníaca depressiva. Hoje se diz bipolar.

Na verdade, são duas tias éguas na mesma família. Isso mesmo. Duas irmãs. Duas catástrofes mentais ociosas de futuro.

Áurea Maria e Terezinha de Jesus.

Terezinha é esquizofrênica paranoica.

Naquele dia, visitávamos a tia Áurea.

Minha mãe compra algumas balas e chocolates e também um pacote pra minha tia onde tem:

- 1 – roupas íntimas
- 2 – perfume Alfazema
- 3 – leite de Rosas
- 4 – livro não instigante de éguas
- 5 – pente de plástico
- 6 – sabonete *Phebo*, fragrância ultra-feminina
- 7 – seis maçãs
- 8 – uma caixa de absorventes internos

ANTES DE ENTRAR NO MANICÔMIO MINHA MÃE DIZ QUE ME LEVA PRA EU SABER O QUE É A VIDA.

Com os meus sete anos finjo uma maturidade de onze.
Na porta, um vento gelado corre pra dentro de mim.
Junto com ele os olhos e os pés.

AS MINHAS EXTREMIDADES SE VOLTARAM TODAS PRA DENTRO COMO SE QUISESSEM ESCONDER ALGO.

Os médicos podem suspeitar em mim um ponezinho querendo saltar. Por isso, desde cedo, expulsei a eguada pra deixar o perigo longe, pra nunca ser amarrada e pra não ficar presa nesse reservatório.

O reservatório é como um aquário de peixes cegos que não aprenderam a nadar.

E então eu tento não me parecer comigo. Ou com alguma outra coisa que se aproxime de mim.

As éguas em mim relincham.

Eu abaixo a crina.

As éguas em mim relincham.

Eu fico mais estrábica.

E o meu dente mais quebrado.

AO LONGE, AVISTO A MINHA TIA.

Ela nem se parece mais com ela. Parece ter levado uma surra da Égua-madrinha.

Da manada. De todos os cavalos do universo.

Ela está inchada e triste. Pra mim, Áurea não se parece com as mulheres infiltradas dos corredores.

Ela só não está achando a estação certa de rádio.

Ela só não sabe que existe uma estação certa de rádio.

Ela ainda não encontrou o seu lugar no mundo. Não teve tempo de encontrar, alguém que soubesse não explicou.

Ela tinha sido batida no liquidificador.

Minha mãe diz que são os remédios.

Mas eu acho que ela só está melancólica.

Minha mãe diz que ela está sim muito, muito doente. Ontem, muito agressiva até chegou a bater em um médico com uma escova de cabelo.

As éguas.

Eu finjo não vê-la. E também não quero que ela me veja.

Estou com muita vergonha.

Tento sumir atrás dos óculos e do estrabismo. Será que ser estrábica também é perigoso?

Numa ponta da cama, Áurea está sentada. Com uma camisola muito feia e muito velha.

Minha mãe abre o pacote e pega as roupas íntimas. Ela não olha pra gente.

E nem para as roupas íntimas.

Há uma enfermeira com ela. E eu também vejo éguas na enfermeira.

A enfermeira finge muito bem suportar *essa presença selvagem*.

EU NÃO QUERO VER NADA.

MAS O ESTRABISMO NÃO ME PRESERVA

Avisto mulheres cor de ferrugem, babas e bocas trêmulas.

Todas ali provam do veneno. Deus não lhes perdoa a descoberta.

Todas ali desvendam algo que nós não conhecemos.

Elas atravessam.

A minha tia atravessa e está pagando um preço alto por isso.

Todos nós pagamos por nossa desobediência.

Eu preciso aprender a cantar o hino nacional direito.

Eu preciso bater continência com mais propriedade.

Eu preciso tremer menos, não ter sonhos onde trens não chegam em seus destinos ou elevadores que continuam a subir mesmo depois de ter terminado os andares, preciso articular melhor as palavras, desafiar menos os termômetros com roupas fora da estação.

O som da desobediência são gritos, lamúrias e pedidos. Uma rogação de pragas. Urros. Burburinhos. Palavras débeis pronunciadas por uma falta de maxilar.

Minha mãe diz que são os remédios, a boca fica mole.

Sem mobilidade para pedir socorro.

Algumas querem chegar perto de mim. Eu não quero que nenhuma delas se aproxime.

Vontade de riscar um fósforo.

Eu quero sair daqui. Por favor, mãe!

Mas não tenho coragem de pedir uma coisa dessas, porque é falta de educação.

Nem entro no quarto da minha tia. A sua tristeza é gorda e bem penteada.

Haviam passado um pente fino nela. Esfregado o seu corpo disforme com sabonete líquido fragrância ultra feminina.

E depois, polvilhado talco embaixo das axilas.

Ela está cheirosa. E com aquele pó branco escorrendo fino sob os braços flácidos.

Mesmo assim, pode-se dizer que ela é um ser apresentável.

Dentro das normas e dos bons costumes.

Mansa.

Não cabe mais ninguém dentro deste quarto abafado. Sou pequena e mesmo assim não caibo. Áurea está sentada de cabeça baixa. Bem comportada. A minha mãe não para de falar. O silêncio dentro de um hospício é muito perigoso. Ninguém quer intimidade com a loucura. Minha mãe abre o pacote e tira as coisas, tagarelando sobre o tempo, o trânsito, a fila, o Deus.

Minha tia ouve sem compreender. Os significados escapam.

Resta o signo da maldição.

Ela ora?

Mas Deus não é mais do que um desconhecido raquítico e fugidio.

EU NÃO COLOCO O PÉ DENTRO DO QUARTO EM RESPEITO ÀS ÉGUAS
IBERAS QUE ADORMECEM EM MEIO AO BOMBARDEIO.

Li em algum lugar que as éguas iberas concebiam pelo vento.

Descendentes de espanhóis e portugueses, nós, as mulheres da família, estávamos sempre na fronteira entre a imaginação – que a menor brisa dava um potro – e a realidade arredia e esfumaçada.

A visita não acaba nunca. Será que vou ficar aqui pra sempre?

Dentro deste pátio encoberto.

As mulheres descortinadas, em náuseas profundas. Mulheres de vime, mulheres cadeiras. Dementes de cios.

As internas, galopando como inimigas da nossa paz.

Que conquistamos com muito suor.

E decência.

E trabalho e vinte e quatro horas em filas.

De banco.

Nos guichês, nós pedimos.

Troco.

Não me toque. Não me olhe. Vou fechar o vidro.

Fumê.

Em casa, na frente de todos, minha tia defeca e come o próprio cocô.

Isso lhe incomoda?

2. DA INSÂNIA: A PANTERA

É hoje. Chegou o grande dia. Hoje saio daqui. O doutor R. me deu alta. Oba! Não sei por que não consigo deixar de dormir de janela aberta. Automóveis rodam sobre mim. Uma porta bate. Uma vidraça parte em algum lugar. Ouço as risadas dos cacos de vidro, risadinhas tímidas. E a gargalhada doentia dos objetos que permanecem inteiros, oh! São uns heróis. Mas eles não sabem de nada. A vidraça é que é feliz. Espatifou-se toda. E bem no meio deles. Isso é o que chamo de um número solo. Os espectadores da vidraça partida, esses se consideram os sobreviventes: facas, painéis, frigideiras, uma escada de ferro, dois cinzeiros cheios. Somos espectadores, nunca estreamos. Não dentro deste hospital. Já a vidraça teve um belo momento, vidraça selvagem. Esses são os ruídos. Existe, porém, algo mais terrível aqui dentro: o silêncio. Deve ser assim durante um grande incêndio quando atinge a tensão máxima. Recolhem-se os jatos d'água. Tudo se imobiliza. Assim é o silêncio dentro deste hospital. Mas hoje é meu último dia aqui. Ao menos, foi o que ele disse. O doutor medalha de bronze em salto ornamental. Tem uma foto dele metido num porta retrato ordinário. Doutor R. com os filhos dando saltos mortais em alguma piscina estrangeira. Grande merda!

Afinal vou sair. Quando se envelhece aqui dentro, a morte é oferecida pela instituição. Morrer sai mais barato. Não cria despesas para os familiares. Mas lá fora temos que pagar a conta. É só isso o que me preocupa. Sou adaptável, o médico medalha olímpica disse: você é muito adaptável. Se adaptou bem às normas da instituição. Então vou me adaptar bem às normas do mundo lá fora. Claro! Uma conclusão razoável. Queria levar algo. Esse quadro, por exemplo. Até hoje não entendo muito bem do que se trata, um círculo laranja dentro de outro círculo laranja e um ovo. Olhei tanto pra esse círculo que não sei como viver fora dele.

Afinal vou sair. Vou levar o uniforme. Ele disse que posso. E a escova de dentes e o leite de rosas. Você, eu não posso levar. Isso ele não disse. Afinal ele não sabe. Ninguém aqui dentro sabe. É o *nosso* segredo. Como vou te alimentar lá fora? E onde você vai dormir? Lá fora, as panteras não andam pelas ruas. Elas ficam trancadas. Mas venho te visitar, prometo. E trago carne fresca.

Lá fora tem a natureza. E as calçadas. As pessoas caminham pelas ruas apressadas, disso eu me lembro. Cada uma na sua caixa de fósforo com seu marido fósforo, filhos fósforos, cães e pássaros silvestres.

E ainda existem as mulheres grávidas. E os bebês dentro de seus carrinhos com móveis. Os bebês ficam levemente contrariados quando uma cabeça espia pra dentro do carrinho sussurrando coisas. Estão atentos a tudo, meio arregalados.

Os pais e as mães têm muito o que fazer, são ocupados. Eles têm um trabalho, um cargo, um ofício. E existem as roupas adequadas para cada cargo. Uniformes. E o arranha-céu, o trem, o metrô cheio e dizem até que eles se empurram, uns aos outros, pra baixo do vão do metrô. Afinal uma pessoa só é uma pessoa se adequada às normas sociais. E essa pessoa precisa chegar rápido ao prédio oficial com seu uniforme oficial e seu sorriso oficial. Alguém mais lento atrapalha a missão. É preciso cumprir o horário e as obrigações adequadamente. Decorar as tabelas, postar foto em rede social com regularidade e sorrir sem os dentes. Assim, você recebe seu salário no final do mês. Alguns fazem uma pequena economia para comprar uma casa nova ou até um carro novo. Ah, elas possuem um *hobby* para os finais de semana. Não é assim que se fala, *hobby*? Pôquer, xadrez, aulas de dança de salão, patins, remo, salto ornamental, meditação, yoga, Pilates, aulas de mandarim. Elas compram utensílios *made in China*.

Viu, só? Como estou preparada?

No final do dia, vou sair por aquela porta e não preciso voltar. Ao menos, foi o que *ele* disse. Nosso medalha de bronze. Vou usar uma roupa adequada, ter um cargo respeitável e correr apressada, empurrar as pessoas pra baixo do vão do metrô, porque é um salve-se quem puder danado, e preciso me salvar, chegar a tempo para receber meu salário no final do mês e guardar dinheiro e ter uma casa, filhos com nomes como João Roberto e Maria Lúcia e um marido chamado Armando. E *sem* pantera. Apenas cão. Eles têm cães, eles não criam panteras. Entende, agora?

São pessoas respeitáveis, ela disse. Foi assim que Aurora falou. E ela viveu mais tempo que eu lá fora, ela sabe. Eu nem era uma pessoa quando cheguei aqui. Ao menos eu me sentia bem pequena. Não posso dizer que antes de chegar aqui eu era o que se poderia chamar de: uma pessoa.

3. A VOZ

Quem? E por quê ?

Alguém disse. Um homem, decerto. Escutei atrás da porta. Depressa, guarda. Sim, um médico. Ele não deixa. Diz que você *não* pode se cansar. Desequilíbrio mental, ele disse.

Quem?

O doutor Soares Ortiz.

A mãe nervosa no quarto. Ela vai ficar igual à minha irmã Terezinha, doutor. Não deixa. Ela vai ficar igual. Aos 18 anos, Terezinha teve o primeiro surto. – *a voz da mãe ressoou como um trovão grávido dentro do quarto.*

Terezinha também não se casou, não teve filhos. Minha mãe, Dulce, não deixou a filha cursar a faculdade de engenharia. Sabia? Sabia? Sabia? A primeira mulher de Juiz de Fora a passar em um curso de engenharia, doutor. Terezinha surtou depois disso. Foi fazer Letras, coitada!

Oh, mamãe, para. Chega! Não foi por causa disso.

Anos 40 e sua avó não deixou, minha filha. Não podia.

Alguém vem aí. Não posso deixar ninguém entrar e me encontrar assim, rabiscando palavras à esmo no papel. Preciso esconder o bloco de notas. Não posso. Não posso. Não devo. Revelar. Jamais.

NÃO POSSO ESCREVER.

Também, doutor. Minha filha não se casou, não teve filhos, uma casa, um jardim, uma plantação, um adubo.

Quantos anos ela tem, senhora?

7, doutor.

18, mulher!

40 anos, mamãe!

Ela tem 40 anos, é verdade. Passou rápido, tem razão – *replicou os bigodes transcendentais do pai.*

Se ainda não foi internada não será nunca mais, não é doutor?

Mas muito fraca do espírito, minha senhora.

Mãe, o que é espírito?

Cala a boca, garota.

Ela não tem religião. Nenhuma. Nadinha. Sabia? Não foi catequisada. Será que foi isso, doutor?

O motivo.

Não creio, minha senhora.

E nem namorado tem. Garota estranha, cavernosa. Um atalho. Essa garota é um atalho humano. Sempre foi. Fecha essas pernas, menina! Senta direito. Eu, hein? Parece até que quer seduzir o pai jogando os cabelos no seu colo, assim, desse jeito. Depravada. Menina tem que se comportar. Moça de boa família não faz isso.

Não fala assim, mulher! Quanta carolice! Ela é uma criança.

Desequilíbrio mental, hehe, desequilíbrio mental – diagnosticou o doutor.

Também coitada, muito sensível. Muito impressionável. Veja bem, até o deus dela é com “L”.

Que tormento. Ela escreve *dels* pra impressionar mais. Quer nos torturar com esse *dels* dela.

Com minúscula, doutor! Lê muito, se tranca no quarto, isso não é normal. Vamos abrir a janela.

Pecado morar no Rio de Janeiro e não ir à praia, não é normal.

Não é normal.

Não é normal.

Ela é incapaz de ter uma vida plena. – disse o pai.

Uma vida plena. – disse a mãe.

Incapaz que nem a minha irmã Terezinha. Igual à minha outra irmã Áurea. Todas internadas, doutor. Essa aí vai ser internada aos 18, certeza!

40! Completou 40 anos maio último.

Fez 7 anos no mês passado.

Será?

Tenho, mãe!

Alguém precisa intervir, administrar uma dose de *Socian*, injeção, parece até que ela engoliu uma rádio inteira.

ELA ESTÁ NUMA FREQUÊNCIA ALTÍSSIMA, DOUTOR.

Calma no Brasil, minha senhora.

Ela só precisa se casar.

Acho que a minha filha é sapatão.

Entre a infância e o abalo, senhora. Ela está na passagem. Teve medo de crescer.

Ora essa, meu senhor – *replicou o bigode translúcido do pai* – Ninguém tem medo de crescer.

Pois bem. Ela teve! Tem. Ainda tem. Não cresceu. – *replicaram as anáguas da mãe*.

Eu tenho procurado, doutora Olívia. Juro que tenho, busco nas minhas anotações uma frase.

Não encontro. Sobre um problema no coração. Foi você mesma quem definiu. O nome do fenômeno. São quatro alterações. Como é o nome? Hein, doutora? Talvez se explicar para eles, tudo se resolva. Só preciso escrever para me lembrar. Ou me lembrar para escrever.

Olívia é médica, psiquiatra, mas não fala, não quer dizer, não sei. Ou esqueceu. Tão fácil esquecer.

4. TIA ÁUREA

Minha tia Áurea está passando uma temporada aqui em casa.

Minha mãe diz pra eu não ficar muito tempo perto dela senão posso ser contaminada.

Áurea está grávida pela 15^o vez de um desconhecido. Quando um homem a aborda na rua, ela sempre o segue e retorna grávida. Ela diz: *Se ele me convidou, um homem lindo de olhos azuis, por que não posso ir com ele? Passei a tarde toda namorando, voltei magrinha. Dar emagrece.* Não sei direito o que esse *dar* significa, só sei que ela retorna acelerada e com um cheiro estranho.

Quando a barriga aparece a levam para uma clínica clandestina. Sei que não pode, mas gosto da palavra *clandestina* porque é musical.

Áurea diz que o mar também emagrece, sempre que entra, volta 2 quilos mais magra. Ela me obriga a ir à praia todos os dias pela manhã, mas tenho aula! Se eu quiser conquistar o corpo da Brigitte Bardot, como ela faz, preciso mergulhar muitas vezes.

Só que a minha tia pesa quase 100 quilos.

Minha mãe diz que são os remédios. E os eletrochoques.

No mês passado, Áurea fez muitos empréstimos bancários, quando soube que o banco empresta dinheiro. Ela ficou maravilhada quando a minha mãe explicou o que eram empréstimos bancários. E sempre fala o quanto o seu gerente é compressivo, generoso e paciente. Ela quer ter um filho com ele para batizar de João Augusto. E telefona para o banco de cinco e cinco minutos. Se ela não viesse pra cá, estaria na prisão.

Quando minha mãe está fora, minha tia liga para a minha avó e diz que a nossa casa é macumbeira. Casa de degenerados promotores de orgias.

Eu não sei o que é orgia, mas parece ser algo censurável.

Aqui se conversa tanto sobre pecado, deus e proibições que não sei como poderíamos fazer esse tipo de coisa. Só sei que recebemos pessoas ilustres que bebem muita cerveja e gargalham alto: artistas de teatro, cantores e escritores. São amigos do meu tio Adolfo que é pianista e do meu pai que escreve para o jornal.

Enquanto meu tio toca piano, eu danço sapateado e a minha mãe canta.

Áurea está sempre de camisola branca, no canto, nos observando silenciosa, com cara de menstruada. Ela consegue ficar com o braço esquerdo esticado durante horas.

Mas não canta. Nunca.

Áurea só menstruou aos 16 anos. Eu quero menstruar no máximo aos 13, porém tenho medo de ser presa num hospital. Depois que ela menstruou deixou de ser asmática – diz meu tio Adolfo.

Ela finalmente ganhou ar, finalmente respirou. Antes engolia tudo a seco. Depois da menstruação tardia, saiu gritando pela casa que ia se emancipar aos 16 anos e morar no Rio de Janeiro sozinha. Ela começou a paquerar os meus amigos. Logo depois sua avó a internou. Minha mãe diz que ela nasceu com asas de anjo e tinha visões de Nossa Senhora. Após a primeira internação, perdeu as asas e as visões. Voltou cheia de palavras novas como: felação.

QUANDO EU CRESCER SÓ QUERO FALAR COISAS INAUDITAS COMO FELAÇÃO, SÊMEN E LÚBRICO.

Agora tenho medo da tia Áurea. Prefiro ela antes da medicação e após o banho de mar. Depois do eletrochoque, ela me encara como se eu fosse uma criminosa. Segue cada passo meu. E pede desculpas pra deus nas horas cheias, assim que o cuco soa.

Tenho que tomar muito cuidado para não ser contaminada. Não ouço mais as horas cheias, tampo os ouvidos e entoo a canção da Mariana. Será que quando eu menstruar vou ser internada também? O importante é ter uma respiração completa.

A loucura é uma doença contagiosa e as mulheres da nossa família possuem essa herança maldita – diz minha mãe. Ela está me preparando para a maioridade.

A MAIORIDADE DE UMA MULHER É A INSÂNIA

Meu tio pianista me cochichou que a timidez excessiva é pior do que a loucura.

A timidez tem medo da desobediência e estanca o sangue.

TODOS FALAM QUE EU SOU UMA BOA PESSOA, MAS EU NÃO QUERO SER UMA BOA PESSOA, QUERO SER MENSTRUADA E INTERNACIONAL.

Áurea grita de madrugada e pede para a levarem embora. Diz que morar aqui dentro é pior do que morar no hospital. Eu também quero ir embora.

Um dia vou morar em um prédio que tem varanda. Quem tem varanda não fala em pecado. Pode reparar.

Sem varanda toda casa é uma prisão.

Eu não quero me casar. Quero a varanda só pra mim. Sem interferência externa.

POR QUE TODAS AS MULHERES DA MINHA FAMÍLIA MORAM EM HOSPITAIS?

Das coisas que tenho mais medo:

1. loucura
2. pobreza
3. velhice

O louco tem muito acesso. O pobre não tem nenhum. E o velho esquece o que tem.

Quando eu crescer, não vou ser adulta. Até porque é uma palavra feia, sem musicalidade. Palavra sem musicalidade não serve – diz meu tio. Então, adulto não serve. Nem renda. Nem per capita. Nem osmose.

Os talentos das mulheres da minha família foram proibidos porque são danosos.

Quando eu descobrir meu talento, fujo para bem longe. Nem penso em felicidade, só penso em morar em outra galáxia. Nunca conheci alguém feliz. Todo adulto é triste. E toda criança quer ser adulto. E o velho só se lembra de quando era jovem. O velho diz: *No meu tempo era melhor*. Mas em todos os tempos houve loucura. E pobreza. E idosos.

Então, qual tempo é bom?

Quando minha mãe diz *aproveita a vida*, eu não entendo e fico querendo aproveitar a vida de qualquer jeito.

A vida é antes de quê?

Esse ano descobri um algo: às cinco horas da tarde existe sol dentro. Mesmo que chova. Se você comer pão francês e molhar o pão no café com leite é quase a mesma coisa de ter uma varanda.

Quando eu morar sozinha e falar felação sem ser internada, vou à padaria pedir pão, leite e café às cinco horas da tarde todos os dias. Vou me sentar na varanda junto do Tum-Tum, meu cachorro *Beagle* – que é a mesma raça do *Snoopy* – e molhar o pão no café sem interferência externa.

Sol dentro.

5. A PANTERA

Quando eu sair, a primeira coisa que vou fazer é comprar um óculos escuros igual ao do Doutor R. Pra não enxergar direito os vãos. E um óculos de graus como os da doutora Flamínia. Pra enxergar muito bem os parques. E quero ter um de lentes azuis para os dias claros demais.

A segunda coisa que vou fazer é comprar o tal cachorro. Ele vai ter o nome que todos os cachorros têm, algo como Bob, Max ou Sun, porque quero me adaptar rápido. É preciso iniciar com algo, não é? Então, já tenho o cão para a família que virá depois. Vai vir, vai vir.

Ele diz que posso até ser professora, porque afinal gosto muito de ler, falo bem e gosto de crianças. Sou assim, articulada. É só continuar com a medicação e voltar a estudar. Mas a carta de recomendação é para ser secretária. Já é um começo. Pergunto: Como se começa aos 40 anos? Mas isso ele não responde, apenas pigarreia como um campeão em salto ornamental pigarreia. Ele diz que é só atender telefonemas e ser educada.

Eu sei ser educada. Não. Aquilo não foi muito educado, mas já faz muito tempo.

Eu ainda não tinha você.

Nem era uma pessoa.

Era selvagem e feroz.

6. REDAÇÕES PROIBIDAS_ A MENINA E OS FINS

A menina está em cima de um tamborete cheia de espuma na boca. A mãe passa a escova daqui pra lá, de lá pra cá, com delicadeza. Aproveitando um intervalo, a menina faz a pergunta:

— Mãe, todo dia tem que escovar os dentes?

— Sim, minha filha. Todo dia.

A menina se observa no espelho, a boca toda branca, bochechas contraídas. Observando com cuidado, lembra a expressão crispada da professora Sônia que meio escondida num xale negro, não consegue disfarçar aquele pequeno espasmo.

— Mãe, todo dia tem que tomar banho?

— Sim, todo dia. Agora cospe. Cospe direito. No espelho não, garota!

— Não sei cuspir.

— Cospe com força, vai! Meu Deus, nunca vi uma criança desse tamanho não saber cuspir, até seu irmão caçula já sabe!

— Tá certo?

— Melhorou. Vai de novo, mas é pra acertar o ralo.

— Mãe, todo dia tem que cuspir?

— Todo dia. Ou você quer engolir pasta de dente?

— E todo dia tem que ir pra escola?

— Ué, claro.

— E dormir, mãe? Todos os dias da minha vida eu vou ter que dormir?

— Vai.

— Não gosto.

— Do quê?

— De dormir.

— Todos nós já percebemos isso, minha filha. Mas se você não dormir, vai tirar notas baixas e ficar burrinha.

— Papai diz que sou inteligente.

— Você é.

— Se sou inteligente, por que tenho que estudar?

— Pra ficar mais inteligente, ter um diploma e conseguir um bom emprego.

— E depois?

— Depois do quê?

— De conseguir um bom emprego, o que acontece?

— Aí você vai ter uma família.

— Para...?

— Como assim para...?

— Pra quê, mãe? Eu sou obrigada a ter uma família?

— Ora, garota! Claro que não, mas é o natural.

— E o que é natural?

— Mas que pergunta mais doida.

— Eu só quero saber o por quê!

— Eu não sei o por que de todas as coisas! Para quieta. Parece bicho carpinteiro. Meu Deus, será que você tem TDAH?

— O que é isso?

— Uma doença.

— Uma doença? Pessoas que têm muitas perguntas sofrem disso?

— Não, nem todas.

— Ai, fiquei com medo.

— Esquece. Bobagem minha.

— Vou perguntar pra professora Sônia o que é isso!

— Melhor não, minha filha. Não levanta essa lebre. Vamos pra cozinha preparar o bolo do seu aniversário.

— E comer, mãe? Sempre e sempre também? Três vezes por dia?

— Quatro. O melhor mesmo seria fazer cinco refeições diárias... É mais saudável.

— Pra que serve isso?

— Isso o quê?

— Saudável.

— Pra viver muito, ora. Pra ficar bem velhinha. Agora vamos logo com isso que seu pai já deve estar chegando.

Silêncio. A garotinha passa o dedo na borda da pia como se pudesse tirar o peso dos ombros, tirar de dentro de si um grande nódulo. Observa Tum-Tum esfregando o focinho no osso, sentindo o vento que empurra a cortina amarela e desarruma os pensamentos mais graves.

Ela queria ser Tum-Tum. Com seu olhar dourado e o pelo grosso, Tum-Tum dorme como se sonhasse com joaninhas, arco-íris e roda gigante.

— Mãe, e o papai? Ele tem que fazer tudo isso, todos os dias, também?

— Claro que tem. Todos nós: eu, seu irmão, a Mirani...

Silêncio grave. As duas estão na cozinha. A menina observa as mãos da mãe amassando a farinha, claras em neve.

— Mãe....

— O que é?

— Posso perguntar uma última coisinha, mãe?

— Vai logo, garota. Seu pai briga se te ver assim!

Ela enche o pulmão de ar, levanta a cabeça num impulso de coragem e faz a pergunta de uma vez, sem pensar.

— E tem que morrer?

Silêncio grave.

— Tem, minha filha. Tem que morrer.

A menina está imóvel. Seus olhos negros se despregam da face. São duas jabuticabas soltas, dissociadas do resto do rosto, rolando no gramado de um Maracanã em luto. Tudo vazio. Ela olha para a mãe num pavor indescritível. A mãe anda de um lado para o outro da casa ocupada em seus afazeres domésticos. Tum-Tum eriça as orelhas e não se move. Nenhum pio em respeito à solidão da garotinha. Não venta mais. A menina está com o coração aos arranques, caminha atrás da mãe, tão absorta quanto perplexa.

— Mãe...

— Sai do meu pé, menina! Cuidado, isso aí está quente.

— Você **não** acha isso impressionante?

— Não, não acho. É a vida. Todo mundo morre.

— Você acha normal eu, você, o papai e o Lucas morrerem?

— Ué, todo mundo morre, por que não a gente?

— Mas você não fica chocada com isso?

— Não.

— O Villaça vai morrer também?

— Ué, claro. Professores de piano também morrem.

— E cabe?

— Como assim, cabe?

— Pra onde ele vai, mãe? Daquele tamanho!

— Eu não sei.

— Pra onde nós vamos? Vamos todos para o mesmo lugar? E se me levarem para um outro, longe e gelado?

— Minha filha, mamãe não sabe nada sobre isso. Mas você não vai para um

lugar frio. Você é uma boa menina e vai ficar bem.

— Como a senhora sabe? Como pode ter tanta certeza?

— É melhor você sair da cozinha, está muito agitada hoje.

— Não sou tão boa assim.

— Como não?

— Irmã Eulália reclama das minhas redações.

— Também, você escreve cada coisa. Freiras são irascíveis.

— Ela não gosta da Madeleine.

— Quem é Madeleine?

— A minha protagonista. A protagonista da minha história. Ela não morre.

Nunca. Ela tem um canivete suíço e fuma charuto.

— Personagens não morrem mesmo. Mas seres humanos sim.

— E se eu me transformar na Madeleine?

— Minha filha, você não é uma personagem.

— E se eu quiser muito? E pedir com força? Praquele avião.

— Avião? Avião quebra ou cai.

— Pra Nossa Senhora.

— Nesse caso, ela não pode intervir.

A menina está atônita, olha a mesa, as cadeiras, uma colher de pau torta, as claras em neve. Inimigos. Objetos ameaçadores, tão cúmplices do fim. Traidores, nem avisaram!

As mãos da mãe afundam naquela massa gosmenta como se violentassem o futuro, as pupilas de Tum-Tum desaparecem sob a neblina da tarde de outono. O cão sentiu o peso que caiu sobre os ombros da garotinha. A casa não respira mais.

A menina tão vivaz agora é sombra. Os corredores da casa, adversários. A farinha do bolo, o pó da terra que nos separa do mundo. A clara em neve, a areia movediça que nos sufoca. Tum-Tum será um dia dinossauro.

E ninguém se lembrará desses tristes olhos risonhos.

7. A PANTERA

Eu sei ser educada. Não. Aquilo não foi muito educado, mas já faz muito tempo. Eu ainda não tinha você. Nem era uma pessoa. Era selvagem e feroz.

Ah! Quero pintar uma unha de cada cor, fazer ginástica e luzes no cabelo. Vou sair daqui e comprar um travesseiro. Ele vai se chamar Ronaldo. E vou ter uma cama chamada Roberta. E um namorado chamado Antônio Carlos para depois me casar com o Armando. Armando é dentista, ele só vem depois. Os meus filhos não terão cáries, nem vão precisar de tratamento de canal. Vou ensinar a usar o fio dental como a doutora Flamínia me ensinou. Meus dentes são ótimos, apesar de só ter restado seis. João Roberto não vai perder nenhum dente como perdi. Denuncia contra a pessoa, doutor R. diz.

Vou aprender a cozinhar risotos. E vou tomar café expresso. Quem sabe eu consiga – com meu salário de secretária que atende telefonemas – comprar uma daquelas máquinas modernas? É só trabalhar bastante e ser educada.

Depois do café da manhã fui para o pátio. Ou, fui mandada para o pátio. As mulheres encolhidas de frio, descalças, sobrenaturais. A guarda me chamou: *hoje é o seu último dia*. Dona Duína, a enfermeira-chefe (monstro antediluviano) tem sua residência nesta seção e me detesta. Ela implica com as mulheres que retornam. O hospital é a sua casa. Mas Doutor R. cuidou da minha transferência. Seção Dilermando Nogueira. Estou na seção Dilermando Nogueira. Subi ao pódio. Aqui em cima é mais silencioso. Lá embaixo é o inferno. As mulheres gritam, brigam entre si. Aqui, somos confiáveis, pois somos veteranas. O quarto é triste e quase nu: duas camas brancas de hospital. Dona Duína julga que sou oligofrênica. Mas doutor R. diz: ninguém te quer mal.

NINGUÉM TE QUER MAL.

Estou curada. Vou sair. Pouco importa o que ninguém pensa.

O refeitório vibra nauseante, vejo vestidos cinzentos. A antiga paciente de quarto parecia calma, só se deixava trair pelos papéis que carregava na cabeça cheios de anotações e presos com grampos.

Os dormitórios são mudos, gelados. Mas o medo maior é: quarto-forte.

O jaleco branco quando se aproxima faz som de Tum-Tum, o cachorro da infância.

O frêmito desperta o ambiente. Uma repetição monótona de dias sem cor. A mulher com uniforme rasgado dança com um prato na cabeça. Meus lábios se contraem num ríctus de maldade. Sarabanda alucinada. Sons e luzes.

Rasgamos os vestidos. Ou mordemos.

Sono movimentado e denso.

Um refeitório de loucas não é bom para a digestão, ruge a pantera.

Por trás das grades, a liberdade em excesso.

8. A VOZ

Eu tenho procurado, doutora Olívia. Juro que tenho, busco nas minhas anotações uma frase. Não encontro. Sobre um problema no coração. Foi você mesma quem definiu. O nome do fenômeno. São quatro alterações. Como é o nome? Hein, doutora? Talvez se explicar para eles, tudo se resolva. Só preciso escrever para me lembrar. Ou me lembrar para escrever.

Olívia é médica, psiquiatra, mas não fala, não quer dizer, não sei. Ou esqueceu. Tão fácil esquecer.

Esquecemos de tudo dia a dia. Somos como um relógio parado que duas vezes ao dia está certo.

Os ponteiros do meu estavam enguiçados quando dei a partida.

Foi durante um pôr do sol cadavérico,

Assim, um pôr do sol do meio-dia, um tráfego interno queimando, impedindo qualquer iniciativa.

De novo: o que me assombra na loucura é a eternidade.

Ser louco é chegar lá.

Onde?

Estas mulheres, jantamos juntas. Não as conheço.

Meus sapatos amarelos. Um passo abaixo da minha solidão.

Mas eu sei. Do que se trata.

Tenho mudado muito.

Tenho mudado tanto!

Em poucos minutos e 40 anos se passaram.

Ontem por exemplo, vi toda a minha infância escorrer entre as brumas da janela do quarto.

Ainda não recuperei totalmente a memória, não totalmente, só falta saber onde estou e quantos anos eu tenho, mas isso não é desequilíbrio mental. É só uma interrupção. Um corte. Alterações.

O ponteiro foi massacrado, humilhado, bate num ranger esgarçado e arrependido de mudança.

Queria ter ficado lá.

Onde?

Atrás.

O abalo. Crescer foi um abalo?

Mudei tanto! Antes eu era deste tamaninho aqui, olha. Meus sapatos amarelo-girassol.

9. REDAÇÕES PROIBIDAS_ UM BELO PRESENTE

A menina recebe o presente das mãos dos parentes estrangeiros, essa simpatia sem cárie.

Agradece escondendo a banguela, último dente de leite.

Auréola rebaixada.

Selvagem, abre o embrulho transparente com pressa.

Fita cor de rosa de embrulhar o estômago no laço esgotado.

Mais estrábica do que nunca, observa a boneca num descontentamento disfarçado.

Olhos azuis, cabeleira loira, magreza volátil, mandinga nela!

Boneca europeia, recebida de mãos germânicas.

Essa mulher branquela é a esposa do titio?

Esse tio, uma lenda, pianista, mineiro, mestiço, sangue nos olhos, uma apoteose ambulante havia se casado com a guerra fria, papai?

Ainda presa em suas mãos pequeninas, sem resposta, rubra, subalterna ante os divinos parentes, a menina vesga mantém refém a magnitude empalhada da Europa.

Boneca loira, alva, uma placidez.

Tão perfeita, tão etérea,

Um tédio. Mesmice.

A menina desabotoa a mágoa.

Presente despropositado, não faço anos hoje, sua, sua, sua... alemã!

Pega em um dos pés da boneca pávida e a arrasta pelo assoalho descascado.

A espiga de milho solta um grito.

Grito envernizado.

Mira de novo pra madame de plástico.

Nenhuma imperfeição.

Bochechas rosadas contraídas num maxilar falsamente amável.

Aperta a barriga, voz aguda explode: *bom dia, boa tarde, com licença, fraldinha mamãe, papinha mamãe, te adoro, te amo, quero mamar, quero dormir, quero abraçar, quero, quero, quero.*

Maldita! Uma chata com pilha.

Verme, parasita, uma esponja de prazeres. Eufemística.

A menina mira o velocípede sob os óculos embaçados de angústia.

Nem titubeia.

A plateia aguarda, o casal se abraça: titio pianista trigueiro e esposa albina, o que esperam?

Declamação?

A menina despacha a boneca no piso de madeira como quem cumpre o rito sagrado. Bem no meio da sala, a beleza inatingível, esparramada. O assoalho reclama. Estrábica e rouca, botas ortopédicas, a menina banguela segue decidida até o velocípede. A plateia observa entretida ante o espetáculo inusitado: uma cena alegre de domingo. Comoção de ouro, luvas de cetim. Ah, a infância... Aplausos antes do terceiro sinal.

Sem aviso prévio, sem culpa ou medo, sem hesitação, a banguela sobe em seu veículo de três rodas e, como uma corredora de fórmula 1, atinge.

Bem no estômago, bem no peito, bem no crânio, braços e pés.

A chatinha de pilha dispara: *bom dia, boa tarde, fraldinha mamãe, papinha mamãe, quero, quero, quero*. E se cala de vez.

Agora, só correndo em disparada ao Pronto Socorro Municipal.

Nota de rodapé: nenhum cirurgião pode recuperar tanta beleza.

Atropela 6 vezes essa aberração da plasticidade.

Quanta estética no domingo arenoso.

Quanta divindade para um fim de semana rasteiro.

Para o estrogonofe lúgubre.

E nem ganhamos o jogo.

Um placebo não é um enredo.

Os adultos incrédulos, se entreolham.

O almoço na mesa, esfria.

O mascote da casa sai de fininho em direção ao quarto, cão vexado.

Mentiroso! que também a detestou.

Tão boa, tão branca, tão perfeitinha.

Agora uma morta.

Isso é pra Alemanha ver do que a infância in natura é capaz.

Depois, bem calma, acomodada na pequena poltrona, ela despedaça

Membro por membro caindo direto na lata de lixo

E na cabeça de plástico decepada

Ainda desenha as manchas de catapora

A vida é catapora, dona!

Mas nem avisou.

10. A PANTERA

Ele disse que vinha se despedir. Aurora também disse, mas até agora nada. Eles prometeram até uma pequena confraternização para o meu último dia. Cadê? Aurora diz pra eu nunca falar em clínica psiquiátrica lá fora. Muito menos, Pinel.

Ela sabe muita coisa, fez até uma lista de expressões e palavras importantes que eu já decorei: *sustentabilidade, gratidão, gratiluz, gratijah, bom-dia, com licença, boa-tarde, satisfação, maravilha, é nós, tamo junto, kkkk, rs, hehehe, sim senhor, tá ótimo, não, muito obrigada.*

Ah, e colocar tudo entre aspas. Eu fiquei fora por um tempo. **Fora** entre aspas. Eu ainda não me casei. **Ainda** entre aspas. Eu tomo algumas medicações para o humor. **Humor** entre aspas. É só fazer o gesto com os dedinhos. Aurora diz que esse truque das aspas evita os mal-entendidos. Aurora sabe tudo, só está aqui porque teve um momento selvagem lá fora e nunca pensou em ter uma pantera. Mas ela sabe muita coisa sobre os vãos de metrô e os *hobbys* do final de semana. Ela praticou natação. Inclusive, ela teve um Armando, uma Maria Lúcia e um João Roberto. E o cão labrador se chamava Wagner. Ou Fagner.

Vou morar num prédio que tem varanda, sabia? Varandinha. Eu vi uma foto. Vou passar o domingo todo na varanda. Olhando o céu.

É, não vai ser muito diferente daqui. **Não** se a gente olhar por esse aspecto de contemplar o céu. Se com o Fagner não der certo, quero dizer, o cão, então eu compro um piano. Sou muito adaptável, mas às vezes os cães não são.

Pensando bem, prefiro o piano.

11. REDAÇÕES PROIBIDAS_ VESGA

Ele diz que não namora comigo porque sou estrábica.

Vesga. Ele diz vesga. Certeza.

Isso me violenta, horror da palavra.

Algumas palavras dão medo. Algumas verdades.

Sete anos e um coração na boca. Dez minutos antes, ele a havia chamado num canto. Taquicardia. Emoção. Aquelas miragens do tal frio na barriga e alvoroço pré-nupcial. Aguado. Ao sussurrar a verdade ignóbil, mortíça, ele roça o nariz adunco no meu rosto esquelético de perplexidade. No meu rosto de vesga. Assombração.

Ele diz isso com seus grandes olhos claros brilhando na escuridão do canto escolhido. Ele diz e corre. Assim tipo um Forrest Gump antes do Forrest Gump existir. Estou só. Irremediavelmente só. Tão só que escuto um ganido invisível. O desejo em compasso de espera, o alumbramento em suspenso deitando faíscas, assim flores mortas como num silêncio envergonhado de ser silêncio.

Ressentida de ser eu mesma, fisgo a dor. Guardo no mapa da mão e fungo. Chorar? Não choro. Que mágoa não tem som. *Que a descoberta de si mesma não grita nem lamenta. Que a pungência de ser estranha é solidão abrangente e nos alarga.*

Respirar? Um vexame.

A menina permanece imóvel refém de si mesma.

Sabe que isso é apenas o início.

Suspeito esse início de não ser a escolhida, nunca a favorita, sempre um navio pirata ancorando em território alheio.

Estrangeira na região das estrelas cadentes, erma em uma esquina da consagração humana, seguindo viagem como uma sonâmbula.

Árida paisagem.

Sigo, mas não sem uma pitada de espanto e meticulosa, quase maquiavélica da plena descoberta de ser o que se é.

Em toda dor existe a imensa grandeza da compreensão inapelável.

A insignificância é um fio de navalha, ouro.

A que todos estão condenados no fim das contas.

12. A VOZ

Não me lembro de mais nada.

Só desse caroço de azeitona que fui antes da grande explosão.

O mundo explodiu em fezes bem dentro da minha cabeça, esse turbilhão de automóveis e respeitáveis senhores, doutores, remédios, injeções, antes eu queria ir para lá e voltava de ré, antes eu voltava para frente e para trás, era fácil, era fluido, era poroso, eu podia. Assim, um chocolate *Suflair*. Sabe? Não dá para ser um bloco de cacau duro e querer escrever. O tempo todo indo de um tempo ao outro. Isso sim é ser capaz! Não me lembro de mais nada.

A não ser...

Que tive uma vida.

Terrena.

Terrena? Quem disse isso?

E, se eu morrer, continuarei em claro, morta e sem sono.

Quem tem certeza da própria existência? Você tem?

Quem? Eu?

É, você. Quem mais poderia ser. Quem mais?

Não.

Não o quê?

Não tenho certeza de nada.

Só tive 1 vida. Tenho. Eu tenho 1 vida. Está bem aqui.

Posso capturá-la como a esse pássaro e guardá-la no aquário para usar depois, quando, por exemplo, estiver preparada.

Recebeu essa vida sem fôlego, com seu pequeno coração palpitante.

Breve voo. E não está mais ali. Mas mamãe não quer ver.

Vem, mãe! Estou pronta. É agora ou nunca. Cadê todo mundo? Ei, agora.

Estou me lembrando de alguém. Um corpo, uma pele, um rastro. Uma pessoa não pode existir sem fatos! Estou sentindo falta deles, dos fatos. Então vamos aos fatos!

Em primeiro lugar...

A mãe, depois o pai, o filho, o sacerdócio, suas obrigações com a família, a redação do jornal.

Por que não consigo juntar os fios, por quê?

Preciso terminar de escrever. Só isso. Talvez se terminar até amanhã! Juro. Amanhã termino.

Entrego tudo no prazo. É só escrever para lembrar.

É isso. Começou assim.

Uma questão, uma questãozinha intermitente.

Memória, sua louca!

Como um martelo. Uma questão que ressoa como uma pancada na nuca.

Fatos = prazo. É isso. Esse é o X da questão.

Estava me sentindo muito, muito pressionada.

Os fatos zombavam da minha passagem, riam do meu fascínio tolo pelos folhetos do banco, os códigos dos jornais, episódios de estrada, antes eu tinha o poder da previsão meteorológica, sabia de cor e salteado, um dia por segundo, martelando, ofereço a casa inteira por uma lembrança palpável. Até esse quadro, essa mesa, poltrona em tom marfim. Vou doar.

Meus sapatos amarelos.

Um passo adiante da minha solidão.

Vamos aos fatos.

Adeus, menina!

13. TIA TEREZINHA

Minha tia Terezinha diz que eu tenho que decidir entre ser chata ou ficar chateada. Isso antes de me tornar mulher, porque o mundo dos adultos é assim, feito de escolhas definitivas.

MINHA BONECA SONHA EM SER MOÇA FEITA, MENOS EU QUE QUERO VIAJAR DE AVIÃO ATÉ OS ANÉIS DE SATURNO

Moça feita não viaja pra longe, precisa cuidar da casa, do marido e dos filhos.

Sempre que vejo um avião, me ajoelho e peço pra ele vir me buscar antes de alcançar a maioridade e ser transferida da casa para o hospício.

Tenho medo da maldição da família, essa herança genética.

TENHO MEDO DE TER MARIDO, SÓ QUERO UM CACHORRO.

Tenho medo de ter um filho e ele me trancar no sótão quando eu estiver velha.

No nosso país é proibido envelhecer, principalmente as mulheres, por isso as velhas pintam o cabelo de roxo. O cabelo da minha tia Terezinha é todinho branco, mas minha mãe diz que ela não conta porque é da categoria dos que levam eletrochoque na cabeça. O cabelo da minha tia Áurea ainda não é branco porque ela é nova.

Minha tia Terezinha nos acordou hoje bem cedo, eu e o meu irmão, para ver o nascer do sol da janela da sala. Eram 5 horas da manhã e eu sonhava com sombrinhas falantes.

Além da lapiseira, tenho outra confidente: a sombrinha vermelha. contei pra ela que o meu tio Tônico me olha de forma estranha, mas ela diz que meninas não podem reclamar pra não serem presas.

Terezinha estava muito limpa com cheiro de Alfazema e leite de rosas pra ver o por do sol. Ela toma 5 banhos por dia e escova 12 vezes o cabelo branco, porque está se preparando para uma viagem internacional. Pedi para ir junto, mas sou menor e meio suja.

POR QUE AS PESSOAS VALORIZAM TANTO A LIMPEZA?

Eu adoro uma sujeirinha. Minha mãe diz que sou porca de nascença. E que vou ser porca para sempre e distraída além da conta e internada que nem minhas tias no hospital porque só arrumo

problemas na escola, sou muito nervosa, não aceito ordens e tenho um temperamento difícil. Ela me colocou na terapia quando eu tinha 5 anos.

Completei 8 anos na semana passada, minha mãe fez bolo de nozes e sorvete de guaraná, mas ainda faço terapia, não falo nada, absolutamente nada, a terapeuta é muito limpa e muito bonita e muito alta e eu tenho medo dela porque sou toda ao contrário.

Eu desenho figurinos de dançarinas de Cancan nas sessões.

Tenho tanto medo de alcançar a maioridade que estou treinando um salto. Quero enganar o tempo.

De qualquer forma, já fiz a mala.

Na minha mala tem:

1. Sombrinha Vermelha
2. Lanterna
3. Cobertor
4. Vinil do *Secos e Molhados*
5. Esparadrapo
6. Estojo com a família da lapiseira amarela
7. *Cem anos de solidão*
8. Gamão
9. Bolacha Bono
10. Tum-Tum
11. Boneca *Quem me Quer*

Quero ser velha e completar logo 40 anos para não correr mais perigo de internação. Se eu virar a moça do tempo, vou ter carteira assinada e ser respeitada profissionalmente. Se eu não conseguir, quero ser detetive da Scotland Yard e me chamar Madeleine.

Madeleine tem 40 anos, é detetive e ninguém sabe se ela é homem ou mulher. Madeleine não se casou e não teve filhos. Ela viaja o mundo todo desvendando crimes internacionais. Ela tem porte de arma e brevê de piloto. Madeleine carrega na bolsa uma pistola, é ruiva, praticou artes marciais e fuma charuto. Ela se parece um pouco com a Marlene Dietrich, só que é bem mais forte e peluda.

Sei tudo sobre Madeleine porque ela é o meu plano de vida.

Vou pular a maioridade direto para os crimes.

A única pessoa que sabe do meu plano é o meu irmão caçula que é especialista em orçamento bancário e planejamento doméstico. Ele diz que eu preciso de um parceiro pra ser protegida e que ele topa super.

Mas eu nunca vi um menino proteger uma menina. Na escola, eles jogam bolinha de miolo de pão na minha cabeça e me chamam de piolhenta ou de pirata, por causa do tapa-olho. Minha tia Áurea foi proibida de ser coroinha, porque só meninos podiam encomendar o corpo. Na rua, os homens olham de forma estranha para Mirani e dizem coisas como: “quero comer”, “quero mamar” como se ela fosse uma boneca inflável.

A Mirani trabalha aqui em casa desde que eu nasci e sempre me cochicha para não confiar neles, porque ela e a filha foram estupradas na igreja. Não sei o que é ser estuprada, mas parece ser o tipo de coisa que não se faz numa igreja. Ela diz que quase morreu e a filha ficou cega de tanto apanhar. Quando denunciou, os policiais não fizeram nada.

Com tudo isso, decidi ir sozinha mesmo. Além do quê, convivência é um troço complicado. E na verdade, se estou planejando uma fuga, é justamente pra me livrar dos parentes. Então, pra que levar um deles comigo?

Estou com medo de contar a decisão para o meu irmão e ele me denunciar. Às vezes, pego dinheiro no altar da mamãe escondido. E balas. E canjica.

Acho que sou meio ladra, mas o que eu queria mesmo era ser perigosa.

Uma vez, o tema da redação era: “O que você quer ser quando crescer?” Escrevi a história de uma menina que degolava o homem que fez mal à Mirani e à filha dela. A protagonista da minha história tinha um canivete suíço igual ao do meu irmão. Ela se vingava de todos os homens que a chamavam de “vadia” na rua. E não era presa porque ninguém sabia se ela era homem ou mulher.

Minha mãe foi chamada na escola. A irmã Eulália diz que eu preciso de tratamento. Logo penso em eletrochoques, mas por enquanto, apenas levei uma advertência. Minha mãe diz que vou ser expulsa. Agora as irmãs me olham de cima abaixo quando entro na sala. Elas cochicham e checam a minha mochila pra ver se não estou carregando um canivete suíço. Os meninos não se aproximam mais de mim. E as meninas me encaram com nojo.

O que me deixa mais triste é não poder escrever redações, agora só posso desenhar coelhos. A bailarina de Cancan não mostro pra ninguém, só a terapeuta sabe.

Em casa, além do coelho, eu desenho: casa, sol, igreja, família e bailarina.

Minha tia Terezinha descobriu tudo e está me ensinando francês escondido, para eu escrever em outra língua e ninguém entender. Então, escrevi a história de uma mulher-bomba que se vinga dos homens e das freiras explodindo igrejas, sanatórios e obras. Terezinha traduziu o

texto para o francês. Ela diz que com a minha índole é melhor eu optar por ser chata, ao invés de ficar chateada. Eu concordei.

Ela é muito sábia, passou em primeiro lugar na faculdade de engenharia. E foi a primeira da classe no Instituto Granbery famoso até hoje.

Pena que a minha avó não a deixou cursar engenharia para não ver a filha numa turma cheia de homens. Disse que isso traria muito desgosto à família. Seis meses depois, Terezinha foi internada no hospital de loucos. Minha mãe diz que ela ficou chateada por causa da proibição e não quis mais sair do quarto. Mil vezes ser chata do que ficar chateada!

Mais eu não posso contar.

Se eu me casar logo, meu marido vai dar um jeito em mim, é o que os vizinhos falam. Mas eu não quero me casar, eu não quero me casar, eu não quero me casar, eu não quero me casar, eu não quero me casar, eu não quero me casar, eu não quero me casar, eu não quero me casar, eu não quero me casar, eu não quero me casar.

Quero morar na França com a tia Terezinha e escrever redações sobre mulheres perigosas e ameaçadoras.

Minha tia diz que na França eu posso ser mulher sem ser internada. E que as chatas são respeitadíssimas.

14. A PANTERA

E também não sou obrigada a ter um João Roberto, uma Maria Lúcia e um Armando, né? Será que é realmente necessário? Só os óculos de lentes azuis são necessários. E o piano. Está ótimo. Então, está resolvido, Scarlet.

Sempre fui sozinha, é só uma questão de continuar. Só que do lado de fora. Como se eu tirasse esse quadro do lugar pra ver o que tem por trás. A parede nua. Tirar a parede e ver o que tem por trás. O banheiro nu. Tirar o banheiro e ver o que tem por trás. Um novo cômodo. Tirar o cômodo e ver a rua. Tirar a rua e ver a calçada. Tirar a calçada e ver o arranha-céu, tirar o arranha-céu e ver a montanha e depois a água que jorra por trás da montanha, os verdes vales, o deserto e subir até o céu. E acabou. É só virar do avesso. Como usar a meia ao contrário. Lá fora é o avesso.

Escorrego no corrimão da escada, correndo o risco de cair, danço quase o dia todo no pátio – minhas coreografias são belas e sensuais.

Tenho um quarto só pra mim – que bom. Seria melhor se o monstro antediluviano não interrompesse com conversas fiadas. Para insultá-la faço ginástica acrobática, danço sobre a cama. As senhoras são educadas na menopausa. Aurora, por exemplo, não menstrua mais.

Mas o monstro antediluviano, essa enfermeira de cabelo duas cores, diz que é médica psiquiatra aclamada pela Universidade de São Paulo.

Sou paulista, minha filha. Sou profissional.

Já eu sou apenas um prefixo no peito do uniforme. Um número a mais.

Mas esse número vai sair daqui. Esse número vai crescer.

E navegar.

15. REDAÇÕES PROIBIDAS_ PAI OLIVETTI

Uma enorme estante de livros, bem ao lado da mesa do pai. A menina usa óculos de aros grossos. Taciturna como uma coruja. Um tapa-olho na vista esquerda. Estrabismo. O pai castiga sem dó a máquina de escrever. Penumbra. Palavras. A casa é feita de palavras e penumbra. Os idiomas se esbarram, contaminando-se. Os ponteiros do relógio discutem entre si. Essas vozes que não cessam. *Merda!* O pai arranca a folha da Olivetti, explodindo. Uma guerra. A língua materna demarca o território da menina. A penumbra, as palavras, os palavrões.

O dia não amanhece. Na ponta dos pés, a menina espreita. Tensa, muito cuidado para não atrapalhar a concentração do escritor. Espia as palavras: mente, carbono, hospício, gelado, corpo, nudez, anfitrião. Nada faz sentido. O pai arranca a folha da Olivetti e a amassa com sanha. O ruído do gesto se prolonga além do suportável. Joga-a no cesto de lixo. A menina, o cesto, faz a conta. A décima quinta. Ela decidiu há muito tempo. As palavras são *A família*. A décima quinta irmã acaba de soltar o seu último suspiro. Palavras-cadáveres: mente, carbono, hospício, gelado, corpo, nudez, anfitrião, impossibilidade. Nada faz sentido. Ao cair, o papel geme sutilmente pra não exasperar o escritor.

Do outro lado, noite clara. Tão desunida. Um lusco-fusco amarrotado de insensatez. Estrelas ressentidas, que não se perdoam umas às outras. A lua pálida, grande rainha propondo alguma adivinhação. A noite tem medo da própria escuridão. O planeta Júpiter suspeita de Marte e espreita a nossa janela pedindo socorro. No céu não há compaixão. Na terra, nenhum êxito. O pai arranca outra folha da máquina, e a amassa com inclemência. Ruído brutal. Joga-a no cesto de lixo. A menina, o cesto, faz a conta. Décima sexta: mente, carbono, hospício, gelado, corpo, nudez, anfitrião, impossibilidade, soluço.

Ele puxa cruelmente a folha da Olivetti – uma fisdada no peito da menina. A folha cai no lixo, morte. Como se a violentassem por dentro. Nada faz sentido: mente, carbono, hospício, gelado, corpo, nudez, anfitrião, impossibilidade, soluço, viés. O que é viés? *A família* se desfaz. O pai desiste. Um longo pigarro, cheio de hesitações. O homem barbudo levanta-se e sai pisando firme, mãos vazias. Perdida, a menina do tapa-olho tateia no breu um caminho. As palavras ecoam da sombra. A garotinha encontra algo na mesa do escritor. A luz da lanterna ilumina o mapa pregado na parede. Ela mira o centro da cidade. Acendem-se as catedrais, as ruas cobertas de neve, a praça vazia: mente, carbono, hospício, gelado, corpo, nudez, anfitrião, impossibilidade, soluço, viés. As mãos pequeninas arrancam o mapa da parede, e o amassam, bruscamente, e o afundam no lixo. As ruas estrangeiras gemem. A neve, ressentida, se derrete.

As ruas se apagam. A praça foi bombardeada pelo inimigo. A bailarina estrábica escuta, apenas escuta. E o mundo aos poucos se distancia. O silêncio transita destemido – é um herói. Quanta admiração no seu rosto de náufrago: silêncio! Heureca. O silêncio é todo seu. *Sou dona de silêncios e impossibilidades*. O silêncio, o pai. Impossibilidade, a mãe. Viés, a filha. Eis a sua família. O filho bastardo é o subsolo pregado no céu de estrelas ociosas. A estante de livros tão alta, a grande sacerdotisa da casa. *Alta, alta, não consigo alcançar aquela prateleira ali*. Pra... pegar... a-que-le li-vro. A estante chacoalha, parece desprender-se do chão. *Vai desabar?* Terremoto. Soluços. Convulsões. Um grande estrondo.

A mulher irrompe na sala trazendo dois baldes, o corpo trêmulo dentro da camisola branca. Atravessa o cômodo desesperada, palavras indizíveis ressoam como sirenes. O pai vem logo atrás, asmático. As mãos espalmadas como as de uma sonâmbula apalpam o vazio e agarram os braços da menina. Os dedos finos e gelados a sacodem no meio da escuridão. O escritor tenta carregar a esposa no colo, quer levá-la pra longe dali. A tia, olhar vidrado, consegue se libertar do homem e, num ímpeto difuso, golpeia com a lanterna a cabeça dele. A menina grita. O pai sangra. Com uma voz rouca, sombria, a mulher agita os braços.

— Está tudo contaminado! É preciso limpar a casa. Vamos pegar água do mar? Esse balde é seu. Esse é meu. Só a água do mar pode desinfetar essa casa. Ouvi a campainha. Será que vieram me buscar?

Agarra a menina pelos ombros.

— Não deixe eles me levarem, menina! Não deixa!

A menina consegue desprender-se da tia, corre, tranca-se no banheiro e tampa os ouvidos: mente, carbono, hospício, gelado, corpo, nudez, anfitrião, impossibilidade, soluço, viés. E agora o subsolo. Aqui. *Estou presa pra sempre*. Acende a luz e mira-se no espelho.

Os meus olhos são mais brancos do que os olhos de um peixe cego.

16. A PANTERA

Por que ninguém chega? Era hoje. É hoje. Já vai dar meio dia.

O pior é sair daqui sem você.

Se bem quê. Estou pensando numa coisa. Podemos dar um jeito nisso. Pra tudo dá-se um jeito, ao menos é o que eles dizem na terapia de grupo.

E além do quê, se eu não conseguir uma arena sólida com um clã sólido, um núcleo seguro de familiares, por que você não poderia ficar comigo?

Vivemos bem. Nos aturamos. E você ainda me protege.

Estou ouvindo barulho do outro lado. Será o doutor? É sim, posso sentir seus passos de atleta de salto ornamental. Silêncio, Scarlet. Eles se aproximam.

Não falei que era verdade? Ele mesmo disse em alto e bom som que hoje é um grande dia. E até a enfermeira-chefe de lábios sobrenaturais sorriu e me deu um tapinha nas costas, quem diria. Mas não deu tempo de preparar a pequena confraternização, uma pena. Aurora mandou recado. Teve medo de se despedir. Mas medo de quê? Acho que não vou precisar desse chapéu. Nem desse casaco. Pronto. Vou deixar pra Aurora, em forma de agradecimento.

Meus sapatos amarelos... Onde estão?

Um pé depois do outro e_____.

Está tão quente e abafado aqui. E não está quente lá fora. Estou me sentindo, não sei bem. Sinto calafrios por todo o corpo, que medrosa que sou! Estou tremendo. O tique-taque ressoa dentro do meu pulmão. Este é o quinto relógio que quebro. E os ponteiros teimam em seguir sozinhos em vigília. Há tempos escrevi um conto, no qual dizia ser aqui uma cidade *sem tempo*. As mulheres gritam na seção Teófilo Torres. Estou na seção Dilermando... Esqueci o sobrenome. Hospício são mãos longas nos levando não sei onde. Se existe alguém conhecido do lado de fora, não sei mais reconhecer o seu rosto. Criei tantas histórias aqui dentro, imaginei tanto esse outro mundo que já não sei em qual habito. Quando possuímos alguma coisa, ela deixa de existir? Ou deixavam de existir quando as imaginava? Talvez nem a minha mãe tenha existido enquanto a tive, e só agora está viva. Na sua distância, ela vive. As coisas perdidas são as únicas possíveis de serem tocadas.

Sinto-me estranha, como antes das crises. Há algum tempo não sofro nenhuma convulsão. Mas a epilepsia me ronda como um desses ponteiros partidos.

Aconteceu alguma coisa... Eu me sentia tão bem, com o ar enchendo os pulmões, a respiração dava a voltinha. E por que agora essa sensação de sufocamento? Como se eu estivesse apertada

dentro de mim mesma. A pele esticada como se, de repente, eu sentisse meu contorno nítido demais.

Você me olha com raiva e me culpa. Mas não posso levar uma pantera pra um lugar onde mulheres são empurradas todos os dias pra baixo do vão do metrô. Esse é um mundo selvagem demais. Mulheres são abusadas, estupradas e assediadas nas esquinas, nos corredores, nos colégios, nas reuniões de trabalho, no ônibus e até dentro da própria casa. Aurora foi. E, bom, você se lembra o que aconteceu comigo. Depois, a mulher é tida como louca e presa porque denunciou o agressor. Ou reagiu. Não, não, não. Não vou deixar você passar por isso. Puta sacanagem.

Medusa teve os cabelos transformados em serpentes, depois de ser violada pelo Senhor dos Mares. Cassandra foi amaldiçoada por Apolo por não ceder aos seus apelos sexuais: uma sacerdotisa condenada à loucura e à descrença.

Por que a caixa onde continha os males do mundo foi aberta por uma mulher?

Pandora, a culpada.

Uma pantera não segura tamanha injustiça.

Não é da sua natureza.

17. COROINHA

- Eu quero ser coroinha!
- Mulher não pode!
- Ele é gago e é coroinha.
- Ué, o que tem a ver? Gago pode, mulher é que não pode.
- E-e-eu não sou ga-ga-gago.
- Eu quero encomendar os corpos.
- Você sabe latim?
- Sei muito bem.
- Só homens podem ser coroinhas, não adianta.
- Mas eu sei latim muito melhor, vocês dois não são nem páreo.
- Não adianta, mulher não tem acesso à deus mesmo sabendo latim, nós temos.
- Eu en-en-encomendei um co-co-corpo ontem!
- Eu também sei encomendar corpos pra fazer uma passagem entre o padre e o deus.
- O padre é quem entrega o corpo pra deus.
- É isso me-me-mesmo, uma in-in-intermediação pra não ir di-di-direto.
- Mas se foi isso que eu falei.
- O padre pede licença a deus pra entrar no reino dos céus.
- Eu sei muito bem. Ele faz o papel de oficial de gabinete por ter mais intimidade com deus. Só não ficou claro porque menina não pode.
- Ué, deus não deixa.
- Nã-nã-não deixa.
- Eu sei andar de patins.
- Há! O que isso tem a ver?
- Sei andar de carrinho de rolimã sem usar as mãos.
- Ela é do-doida que ne-ne-nem as mulheres da fa-fa-família dela.
- Eu não sou doida!
- Mas se nã-não fala co-co-coisa com coisa.
- Além do quê, toda mulher é doida, por isso deus não permite.
- Pois saiba que Ele tem verdadeira adoração por mim.
- Há! Até parece.
- Quer apostar quanto?
- Não aposto com doida.

- Ne-ne-nem eu. Menina nã-nã-não aposta.
- Eu aposto.
- Não tem como provar se Ele gosta de você ou não.
- Tem sim.
- Co-co-como?
- Se eu pular dessa altura prometo não morrer, porque sou meio que a preferida.
- Doida.
- Que ne-ne-nem as tias. E a mãe.
- Minha mãe não é doida.
- Ela é de uma família de doidas, por isso quer pular daqui, do alto da torre.
- Ninguém na minha família é doido! Quer apostar?
- Ela é amaldiçoada, sabia?
- Sa-sa-sabia.
- Não sabia nada. Vocês dois não sabem de coisa alguma. Deixa eu bater o sino agora. É a minha vez.
- Não!
- O padre Aloísio disse que eu posso bater o sino.
- Sai daqui. Só porque a sua mãe é apaixonada pelo padre não quer dizer que você tenha livre acesso.
- Minha mãe não é apaixonada pelo padre Aloísio! Meu pai é juiz.
- Juiz não é deus.
- Juiz é mais inteligente que deus.
- Ninguém é mais in-in-inteligente que deus.
- Além do quê, nós dois temos quartos com varadas no céu. Está reservado. Porque somos coroinhas.
- Duas su-su-suítes.
- Eu tenho uma cobertura no céu, porque além de ser meio que a preferida d’Ele, sou corajosa.
- Corajosa não; doida.
- Do-do-doida e co-co-corajosa são a mesma coisa.
- Quero ver um de vocês dois pular daqui de cima.
- Eu não!
- Ué, vocês não têm suítes com varandas no céu? Vai ver é melhor morar lá em cima do que numa casa de generais.
- Meu pai é reformado do exército.

- Então. Pula.
- Mas eu quero ser soldado antes de morar no céu.
- Da-da-daqui dessa altura nã-não morre.
- Então, você pula. Sai daí, deixa o gago pular.
- Nã-nã-não vou não!
- Vai sim que não morre.
- Você que quer pular. Vai você, garota.
- Se vocês dois pularem, prometo ir depois.
- Eu, hein? Menina doida.
- Não me chama de doida, seu, seu, seu filho de militar.
- Isso não é ponto fraco.
- Nós não te-te-temos nenhum po-po-ponto fraco.
- Você é gago.
- Gago não é ponto fraco.
- Po-po-ponto fraco é hospício.
- Meu pai diz que sou uma menina do século XXI.
- Mas ainda estamos no século XX, idiota.
- Então, energúmeno. Estou adiantada.
- E daí?
- Pra que se-se-serve *adiantada*?
- E daí que vou morar no século XXI e vocês vão apodrecer no XX.
- No sé-sé-século XXI vai ter fo-fo-foguete e eu vou ter uma es-pa-pa-paçonave.
- Mas seremos velhos.
- Velhos caducos, os dois. E eu já vou ter me adaptado, porque estou na frente.
- Adaptada no hospício.
- Vocês vão ver. Vou pular pra provar que sou a preferida e nunca vou ser internada.
- Já sei então. Pulamos os três, quem sobreviver é filho de deus.
- Eu nã-não preciso pular pra pro-pro-provar que sou filho de deus. To-todo gago é.
- E eu sou menino e coroinha e filho de general reformado e posso ser soldado militar e prender gente.
- E vo-vo-você?
- Eu sou menina.
- Só isso?
- Menina com *M* maiúsculo.

- Há! Isso é pra homem, com *H* maiúsculo.
- Ni-ni-ninguém fala menina co-co-com *M* maiúsculo.
- Eu falo.
- Viu? Você não tem atributos, tá querendo roubar.
- É. O que quer di-di-dizer menina com *M* ma-ma-maiúsculo? Na-nada.
- Tudo. Menina com *M* maiúsculo faz tudo o que homem faz.
- Há! Isso não existe.
- Por que não existe?
- Porque não pode.
- Quer ver como pode?
- O que você vai fazer?
- Xixi em pé.
- Me-me-meu deus!
- Deus consente, quer ver? Ele que me ensinou.
- Não mete deus nisso.
- Va-va-vamos embora. Ela va-vai ser pre-pre-sa.
- Não, me larga. Quero ver.
- Aqui, já estou mijando em pé. Agora vou mijar em vocês.
- Eca!
- Está espirrando em mim.
- Ela é doida e doidas são perigosas.
- Eu sou doooooooida!! Búuuuu! A louca dos infernoooooos. Vou pegar vocês e assar no meu caldeirão. Búuuuuuu!
- So-so-socorro! Va-vamos.
- Meu deus pai, ela surtou.
- Búuuuu. A doooooooida vai trancafiar vocês, triturar e devorar cada pedacinho! Vejam a minha gargalhada demoníaca. Hahahhahahaha.
- Sai pra lá bel-bel-belzebu.
- Vai logo, gago. Corre daqui!
- Covardes!

18. A PANTERA

Não! É preciso coragem. Vou apenas descansar antes de ir. Deitar um pouco. Será que posso? Por que a pressa? Sinto dores no peito. Acho que comi demais. E não consigo parar de pensar. Nessa nova vida. Se a infância não estivesse tão enterrada. Mas quando penso no passado, arranco dali algum futuro. Ele disse que tenho força e potencial. Se alguém com medalha de bronze e diploma de médico diz esse tipo de coisa devemos acreditar, não acha? Devo ter. É só fazer algo contra o medo. Medo de ter raiva novamente. Aquela raiva selvagem que me tira tudo, que me arranca os dentes e me faz ser capaz de. Mas isso é passado. Ninguém se lembra mais. E no futuro teremos um piano. E uma varandinha. E quem sabe, até? O tal óculos de lentes azuis. E vou ao cinema todos os dias. Isso não é bom?

E por que essas contrações involuntárias? Bem na boca do estômago. E um suor gelado descendo da testa.

Vamos pensar no nosso futuro. Sabe o que eu queria ser? Pianista. Pra tocar a mesma música o dia todo.

Só gosto de uma.

19. REDAÇÕES PROIBIDAS_ BESTIÁRIO DOS PRIMEIROS ANOS

A VACA SOU EU

A cara da vaca muge diante dele

Atenta

A vaca é um MEME

(criado por um estudante que não a conhece)

A vaca não tem cara

Ela nos observa, incrédula

a nós que possuímos um rosto

Seus olhos boiam na paisagem

Sigo a tatear essas feições

Ela não deixa, aprazível

Imito, não consigo

A vaca é a resistência de um rosto

Seus olhos, fosso

O mugido, um soco

Vazio e resignação

20. A PANTERA

Vamos pensar no nosso futuro. Sabe o que eu queria ser? Pianista. Pra tocar sempre a mesma música o dia todo, sem intervalos para os batimentos cardíacos. *Se eu tivesse fugido naquela época, talvez fosse diferente. Talvez não sentisse essas contrações. Porque fugir é diferente de ser mandada embora. Acho que precisam da vaga, por isso a pressa.*

Cada dia surge mais uma mulher aqui dentro, cada dia chega uma menina nova. Algumas drogadas, outras suicidas. Mas todas de uma lucidez embaraçosa. Ontem apareceu uma moça morena, baixa, pernas musculosas, chamada. Esqueci o nome. Sempre esqueço o nome das pessoas, talvez porque um nome seja a etiqueta enganosa, talvez porque um nome seja o grande equívoco, ainda mais em uma mulher. Não tenho nome. Sou anônima. Mas algumas mulheres aqui dentro insistem em me chamar de Calíope. Aurora é uma delas. Não sei bem porquê. Ou talvez saiba, mas faz muito tempo que preferi esquecer o porquê das coisas, os nomes das ruas, as prescrições médicas, os boletins de ocorrência, o trajeto de saída, o trajeto de chegada, o prazo do ultimato. Simplesmente conto os dias com a bolsa térmica sobre o ventre, cólica perpétua. Sabe, eu ainda menstruo. E isso é um grande motivo de orgulho pra mim. Gosto tanto de menstruar, me sinto linda, cheia de espinhas voluptuosas. Sou a mulher menstruada. E que acha ouro nascer continuando. Sigo uma espécie de fio que vai chegar em. Só não consigo me lembrar onde vai dar. Esqueço de tudo dia a dia. Sou como um relógio parado que duas vezes por dia está certo.

21. REDAÇÕES PROIBIDAS_ BESTIÁRIO DOS PRIMEIROS ANOS

Piolho não pula.

Piolho não voa.

Piolho não é sinal de falta de higiene.

Piolho não consegue infectar seu animal de estimação.

O dia já começa assim, nas exclamativas. Pra menina, não é tormento, é fascínio pela palavra: Lêndea. A sonoridade alegre os dias.

— Não! A lêndea não é a mulher do piolho, é o ovo.

A professora ralha, crispada sob um bigode espectral.

Pediculus humanus capitis seu nome científico, uma coisa que a deixa besta.

— Mãe! Esse nome comprido para um corpinho tão esmirrado, coitado.

O preferido é o Sonhador. Surge de madrugada a entreter conversas de gabaritos. Entre a vigília exaltada e o sonho minguado, Sonhador corre, pula, dribla obstáculos, alegria peralta na imensidão capilar. E tem família numerosa. Moram próximos à auréola encardida. A mãe ralha diante do pai, em franco desespero:

— A escola quer expulsar a piolhenta!

Seus dias são à base de deltametrina. E dá-lhe: Nebacetin, Óleo de Coco, Dimeticona, Permetrina, Piretrina, Malatião, Lindano. A garotinha se equilibra entre lições científicas sobre o parasita. Coça a cabeça num muxoxo, *deixem Sonhador em paz!* A Ivermectina afasta Sonhador por uns dias, mas o infeliz é resistente, José! Cobrem os piolhos com uma película oclusiva.

(Um médico suíço, especializado em piolhos, explicou em uma televisão suíça que os melhores tratamentos contra os piolhos e com menor resistência, contém dimeticona).

O óleo atua como um tipo de cola. Os piolhos colados, espremidos uns contra os outros, uma luta vã, um corpo a corpo perene, filhotinhos embrulhados, convalescentes. A menina até acende uma vela. *Santa Luzia não os deixe cegar.* Cortam seu cabelo. Sonhador segura-se na grama aparada. Rapam tudo, ela fica carequinha.

Para expulsar o maldito, vale o sacrifício! – repete a mãe enfezada.

Na escola, cochichos de recreio. A menina parece criança doente. Intriga de alcova.

Estado terminal?

E aquele momento carinhoso, único do dia, de toda uma vida. Dona Elda catando os parentes em sua cabeleira, nunca mais! Nunca mais um carinho! Nunca mais a palavra mais linda da terra:

Lêndea

(Que definitivamente não é a mulher do piolho)

Essa foi a primeira verdade que conheceu.

E Sonhador, o primeiro amor.

22. A PANTERA

E se o médico errou? Pode sim ter se enganado totalmente. Ele não é deus. E quem sabe – se antecipou no diagnóstico da alta. Quem garante que estou pronta pra atender ligações, ser gentil e agradável, bater o ponto todos os dias, ser abusada e reagir como um lutador de artes marciais? Quem garante? Eu não sei fazer BO. Aurora fez e não adiantou nada.

Além do quê, aqui dentro não é tão ruim assim. Tomamos sopa, lemos livros, tem a Aurora e suas histórias do mundo lá fora, você rugindo durante a noite e o sol do pátio pela manhã. Temos horários pra cumprir e uma refeição razoável.

Mas o doutor já assinou toda a papelada. E disse que estão me esperando. Quem está me esperando do outro lado? Não conheço ninguém.

Sinto náuseas, acho que vou vomitar. Estou tão cansada. Será possível esperar mais um dia? Ou mais alguns dias?

Olha isso aqui, Scarlet. Deixaram pra mim. É um espelho. Deve ter sido a Aurora, mas não tem bilhete. Estou tão nítida que chega a ser ridículo, tenho nojo dessa nova configuração. Prendi o cabelo e, claro, exagerei no gel, mas o doutor R. disse que eu estava linda. Ele disse assim mesmo: **linda**. Então por que ele quer que eu vá embora? Por que me expulsa? Eu poderia ficar mais uns dias, mas ele me enxota como se afastasse com o sapato uma barata velha. Não sirvo mais. Estou velha. Malditos médicos. Se eu pudesse estrangulava esse doutorzinho metido a besta. E ainda dizer que tem gente me esperando e que sou muito adaptável. Ah, que conversa é essa, meu filho? Por acaso alguém trancada aqui dentro há tantos anos merece essa alcunha? Adaptável uma ova! Isso é máscara, é truque. Claro, não sou idiota. Se não me adaptasse não comia, não bebia, não veria o sol e dá-lhe injeção na veia. A tal anti-delírio. Ele é um parvo. Acredita em tudo! Em milagres. Só porque estou limpinha e um pouco amável esse doutorzinho medalha de bronze me joga pra baixo do vão do metrô?

Então é assim que eles contribuem com a sociedade? Remendando farrapos e se achando os donos do universo. Os consertadores de destinos?

Ah, não me venha com essa ladainha. Pronta uma ova!

Eu moro aqui. Ninguém pode me tirar assim, sem mais nem menos. Eu construí coisas aqui dentro. Todo um mundo particular.

Que miséria! Enchem a boca pra falar do mundo lá fora e só vejo prisão atrás de prisão. Apartamento-prisão num condomínio-prisão com um emprego-prisão, em algum andar asfíxiante e voltando pros braços da família-prisão.

É isso o que eles têm a me oferecer depois de anos de excelente conduta?

Pois eu não quero!

Atenção: eu não quero o que vocês têm a me oferecer.

Talvez tenha que tomar uma atitude drástica,

De novo.

23. TIO TONICO

Tio Tonico é meio abobalhado. Fica sentado no canto do sofá me observando sob os óculos de grau e armação azul. Caolho? Não é. Míope? Tampouco. Ouvi dizer: dificuldade de fixação. Mas em mim ele se fixa.

Não entendo o interesse crescente que este hóspede nutre por uma criança de oito anos. Na minha vaidade infantil me sinto pela primeira vez importante. Em seu rosto pálido e oval há o mistério da debilidade. Ele quase não fala. Ontem, depois de uma mirada meticulosa, tio Tonico me puxou pela mão.

Segui seus passos entre desconfiada e curiosa. Tio Tonico me guiou pelo corredor estreito com um leve sorriso nos lábios. Algo me dizia que aquilo não estava certo. Mas como saber se não avançasse?

Entramos no quarto. Ele está hospedado no escritório da casa. As luzes apagadas. Ele fechou a porta e em seguida a trancou. Me levou para dentro do armário, se virou de costas e abaixou as calças. Trêmula, aguardei. *Existia sim, em algum lugar, a finíssima lâmina que atravessa o medo e fere a descoberta de um segredo.*

Ao se virar, avistei o seu membro grande, duro. *Ele pegou a mãozinha e a puxou para junto de si. Forçou um movimento de vai e vem.* Entre o susto e a gagueira, num esforço de resgate abri a boca, mas a voz falhou.

Quis gritar, fugir.

Estava hipnotizada por aquela imagem. Nunca vi coisa igual. Ele sorria encantado.

Corri como quem foge de si mesma. De frente pra porta não consegui destrancá-la e chorei. Ele surgiu logo em seguida e prostrou-se atrás de mim prensando o pau duro contra o corpo pequeno.

Em vão, eu tentei abrir o trinco.

Ele levantou o vestido e penetrou. Senti o sangue escorrendo entre as pernas, um medo crescente, uma dor sem igual.

*A dor não era dor,
era a grande mágoa acenando.*

24. A VOZ OCTOGENÁRIA

Antes que o século XXI a.C. termine

E todos os títulos que eu queria usar, não usei, falhei em mim, nos demais, no banco de réus disse a palavra que foi o ato falho fatal, sempre digo a palavra errada na hora justíssima, perdi a hora, o contato, o endereço, perdi o prazo para entregar minha defesa, perdi o prazo para construir uma vida, perdi o prazo do edital, presa no hoje esculpido na manhã de ontem, totalmente aquém do silêncio que me golpeia cada vez que tento falar, ouço a procrastinação das vozes, ouço a voz dela, a minha na dela, a nossa, dessas mulheres, maldita ancestralidade encarcerada, mulheres arredias, ariscas, sinuosas como cavalos selvagens, enrodilhadas nas minhas pernas como serpentes, esses nomes que não me largam, quem são? naufragas de uma existência rouca, cativas do século, suas vozes, suas asas batendo contra o vidro da janela, elas me tomam pelas mãos, como se isso fosse uma grande coisa, ser vista, ouvida, escrita, não é, é só uma maneira de dizer que vivemos tão plenas de cortes, de saudade e despejo, quando envelheci vi tudo, vi demais porque era um quase nada esse de se viver na beira, esse de se viver quando se morre, incerteza da vã aparição, tudo é incerteza, você é incerteza, ou não? Método, leitor? Dou-lhe uma história todinha nua, todinha maldita, todinha capitalizada para um mercado de escravos sem nomes, mas quero algo em troca, quero e vou dizer bem aqui no meio da praça do seu século.

vocês são mesmo patéticos – ela disse. e depois se apavorou.

quando envelheci vi tudo, vi demais porque era um quase nada esse de se viver na beira, esse de se viver quando se morre, esse de não ter nenhuma espécie de compreensão quando todos exigem a compreensão absoluta, o ser dito, a explicação dos sonhos, a autópsia do pesadelo, uma certa didática dos nódulos, desejam a linearidade de ser estilhaçada, a literalidade dos cacos de vidro, prêmios por sua nobre conduta, embalsamaram a metáfora numa condenação trôpega, denunciaram o medo dos outros sem pressentir o próprio monstro rastejando por entre os cômodos da sala, abrindo a porta para o fantasma de lantejoulas prateadas, ela abre a porta, quer que alguém entre, mesmo o célebre fantasma que vai matá-la tão logo se distraia e lhe dê as costas, tão logo se entregue, Minotauro, sem o fio de Ariadne não há morte, não há justiça, queremos justiça? um punhal para a minha justiça! punhal é vida, voltei a menstruar como uma bacante, e quanto mais sangue, mais sangue é derramado! Salve o tempo do sangue. É preciso dizer a única palavra maldita.

Sou aquela que sangra e diz que é ouro nascer continuando, ser uma corrente elétrica de átomos desejantes, por dentro a única visão possível e real, sou aquela que foi renegada, aquela mal parida, aquela que desprezava indícios, quero a morte científica, quero a sabedoria

*da morte, no seu silêncio cheio de som, e que ele fique aqui dentro, parado e só se mexa quando ela, eu, quando todas elas assim desejarem, e sonhe dentro, sem explicação, ela não tem explicação, como se explica alguém quê, como se narra alguém entre dois passos, o alguém do intervalo, a própria ausência, ela é um monstro porque escreve, porque renuncia, porque vive sem, chove quando escrevo sempre chove porque é úmido o escrever da falta, o escrever da perda, títulos e mais títulos, epígrafes, você é apenas o apêndice de algo que já morreu, de **uma** alguém que sangrou até o final, porque não sabia não latejar, porque não sabia não parir, pariu um filho, um livro, uma blasfêmia, uma voz, (maldita!) bordejando aqui, nesse quarto, estou presa como se viva estivesse e mais isso aqui dentro, agora, insistindo:
(sem deixar escapar que o século XXI é um tigre sem dentes ante o século XX):*

Uma vida plena, K.

Pôr do sol ao meio dia

No ventre das sombras

Desaparição

Vozes dissonantes no asfalto selvagem

Ecos do Subterrâneo

Esgotadas

Clausura

Esse livro não está aqui

Zeugma

Da ausência

Prisioneira da passagem

Dança de Ariadne

Sétimo Círculo

Clandestina

Nos bastidores da fúria

Ensaio Margarida

Notas do Desaparecimento

Todas as crianças morreram

Antes da Insânia

Tetralogia da Ausência

Permitida a entrada de animais selvagens

Anônima

Meu peito de *insulfilm*

Coração in vitro

25. MARÍTIMA

Começou a chover;

Só quando chove consigo completar a respiração. Para o ar dar a voltinha, criei um exercício particular. Agora sei chover por dentro, mesmo que faça sol. Em qualquer ambiente, mesmo nos dias mais hostis faço água. É assim como uma mágica sem assistente de palco. Quando mostrei o exercício para minha mãe, ela disse ser coisa de gente excêntrica.

Eu penso ser coisa de gente que gosta de discrição.

Ela disse que sempre fui assim, marítima.

O SOL É O PREFEITO DA CIDADE. ELE CONHECE OS MEUS ANSEIOS MAIS ÍNTIMOS E QUER PINTAR TUDO DE CINZA.

Comi tanto pão francês molhado no café com leite que armazenei uma grande quantidade de sol. Fiquei com insolação interna. Eu rezo todos os dias para o sol não me estragar por dentro. Peço para Santa Rita de Cássia que é menos ocupada. Meu pai diz que sou melancólica e isso é sim muito perigoso. Pode me atrapalhar profissionalmente. Quando me tornar adulta profissionalmente quero continuar com as mesmas amizades, então ao sentir um azulzinho no peito, faço chuva e não revelo a ninguém. O peito de *insulfilm* é todo meu.

EU NÃO GOSTO DE PESSOAS DA MINHA IDADE PORQUE ELAS SÃO MUITO PROFISSIONAIS.

As meninas da escola me chamam de garota cavernosa, mas isso não é palavrão. Vai ver é essa película protetora. Mas a Marcela César que é profissional em assuntos condizentes avisou que garotas cavernosas não conseguem bons empregos com piso salarial adequado. Eu não quero um piso salarial adequado, quero apenas viajar para outra galáxia. Meu pai me mostrou o som dos anéis de saturno e hoje eu ouço a trilha para armazenar a viagem dentro. Sou o que se chama de cautelosa.

Mudei os objetos da mala. Vou levar o pano azul que é o mar e o pano vermelho que é o sangue. Minha maior aspiração na vida é menstruar e receber um buquê de rosas vermelhas que nem a Marcela César ganhou do pai em seu grande dia. A Marcela César é a irmã mais velha da Patrição que é menina especial. Ela ganhou o concurso de menina mais bonita da segunda série, porque usa aparelho nos dentes. A Marcela César, porque a Patrição nunca ganhou nada. Eu

também nunca ganhei nenhum concurso, mas isso não é palavrão. Eu uso papel laminado holográfico prateado, acho aparelho de dentes a coisa mais bonita que existe. Guardei uma cartela grande para os anéis de saturno.

OS ANÉIS DE SATURNO GUARDAM AS CONTRADIÇÕES

Talvez lá eu ganhe algum concurso. Beleza depende do ambiente, meu pai disse, depende da cultura do lugar. Não fiquei nem um pouco parecida com a Marcela César porque sou vesga. Mas isso corresponde à Terra que não é violável.

No recreio brinco sozinha de:

1. Me tornar invisível 1.
2. Me tornar invisível 2 (plano intermediário, já iniciado)
3. Me tornar invisível 3 (ainda não atingido)

Antes de acordar, minha mãe abre todas as cortinas do quarto dizendo que é pecado morar em um país tropical e não ir à praia. Ela diz que deus vai me castigar e eu vou virar uma velhinha esquizoide e solitária igual a tia Terezinha.

Terezinha mora na mesma rua. Ela ficou cega de um olho e já desmenstruou. Minha tia conversa com deus. Mesmo mal falada é a única pessoa que conheço que conquistou tamanha intimidade com *Ele*.

Terezinha mora numa casa com:

1. 7 gatos
2. 1 tartaruga
3. 1 piano
4. 1 cacto
5. sofá que serve de arranhador para gato
6. 1 pantufa de loba

Eu sei tocar piano porque tive aulas particulares com ela.

Um dia, minha tia saiu pelada na rua e foi até a praia com dois baldes vazios. Quando voltou com os baldes cheios de água do mar, disse que deus a avisou para desinfetar o prédio. Os vizinhos chamaram a ambulância e ela foi levada para o hospital de loucos. Terezinha nunca mais voltou. E deus ficou tão triste que foi morar em São Paulo.

Não toquei mais piano para não instigar águas. Nem éguas.

Minha mãe vive dizendo que sou azeda e por isso não me leva mais para passear aos domingos. Um dia vou menstruar e viajar para outra galáxia com aparelho nos dentes e sangue entre as pernas. Serei popular como a Marcela César.

Depois que a minha mãe se separou do meu pai ela dorme na cama de casal com o meu irmão. Ele me chama de *garota espinhosa*, mas eu sou mais velha do que ele.

Tenho 3 amigos fiéis:

1. Chuva
2. Sonhador (piolho casado com a lêndea Efeméride)
3. Lapseira

A minha família número 1 cabe dentro do estojo escolar. A família 2 só cabe na casa. Tenho que ir para as aulas com um tampão cor bege em uma das vistas porque estou me preparando para uma cirurgia muito importante. Quando os meninos da escola me chamam de zarolha ou de pirata, peço ajuda para a lapseira amarela. Ela é muito influente e sempre convence as canetas hidrográficas sobre o meu nobre caráter. Eu não sei ao certo o que significa um nobre caráter, mas a lapseira é muito culta e experiente, pois pertenceu à minha tia amiga de deus. A lapseira me ensinou tudo, inclusive a palavra mais linda: hidrográfica. Ela possui o que meu pai chama de um ótimo *networking*. A caneta vermelha é a síndica e na reunião de condomínio eles decidem o que fazer comigo. A borracha é o zelador. E a caneta azul é a matriarca da família, ou seja, sei me defender dos adultos com meu nobre caráter.

QUANDO EU CRESCER QUERO SER A MOÇA DO TEMPO OU EMPREGADA DOMÉSTICA.

A moça do tempo que pretendo ser vai prever chuva e tempos nublados todos os dias, afinal, ela deve possuir o mesmo poder da lapseira com o tal *networking* e ter alguma influência sobre o clima atmosférico.

As empregadas domésticas trabalham na casa dos outros e eu gosto mais da casa dos outros do que da minha. Lá eles não falam sobre profissionalismo ou hospital de loucos. Eles não são especialistas. Eles jantam às oito em ponto.

O MEU MAIOR MEDO É: ESPECIALISTAS

O meu pai diz que sou uma boa pessoa, mas ele só diz isso porque não tenho grandes qualidades administrativas. O caçula possui grandes qualidades administrativas e já pagou o aluguel do

apartamento quando a minha mãe ficou doente. Ele sabe tudo sobre planos de saúde e economia internacional e passou a infância juntando moedas. Minha mãe diz que ele vai ser bem sucedido. O meu pai foi embora porque chorava escondido no banheiro.

Mas o meu irmão de qualidades administrativas descobriu um saco plástico cheio de pó branco em seu colete e logo depois minha mãe se separou explicando que nosso pai não era propriamente um chorão. Ele fungava por outros motivos.

Depois que fomos despejados, meu irmão caçula virou meu pai.

E depois que ele virou meu pai, se tornou marido da minha mãe.

E depois disso ele *acelerou* que nem a minha tia Terezinha.

E depois que ele ficou com a boca mole que nem a tia Terezinha grande confidente de deus, teve que tomar remédios controlados, porque previa catástrofes apocalípticas. A minha mãe ficou ainda mais triste e parou de trabalhar.

Como não tínhamos o que comer, almoçávamos na *Sendas* que é um supermercado que não existe mais. A gente almoçava as amostras grátis dos produtos que uma moça muito bonita nos fazia experimentar. E aí eu descobri a terceira profissão: tiazinha da amostra grátis (era assim que o meu irmão a chamava).

O apelido dele agora é *Ninja Sombrio* e sou obrigada a chamá-lo sempre pelo tal *nick name*. A tiazinha da amostra grátis nunca o reconhecia quando ele retornava para pedir mais bolacha. Um dia fomos expulsos do supermercado pelo gerente. Ele me reconheceu por causa do tampão na vista e disse que eu não podia estar grávida naquela idade, que era uma gravidez falsa. E me intimou a revelar a barriga de shampoo *Elsève L'Oreal Paris*.

Quando a minha mãe começou a roubar conjunto de garfo e faca na *Mesbla*, resolvi me separar da família 2. Ela também fazia *mironguinhas* para afastar as negatividades e deixava uma panela de canjica em cima dos móveis. Quando fui espiar e derramei uma vela no sofá, ela me bateu com cinto.

Fui morar na casa do pai da Patrício, irmã da Marcela César. O pai dela possui uma barriga iconoclasta e diz que sou muito bonita e posso ser modelo. Mas eu quero ser a moça do tempo, empregada doméstica ou tiazinha da amostra grátis. E ele insiste dizendo que eu posso prever o tempo que quiser, desde que durma com ele. Quando a Marcela César viu o pai dela me abraçando por trás, ela chamou a polícia.

Agora eu moro numa casa de menores infratores e tenho:

1. Cachorro cego
2. colchão de papel

3. Chuva

4. DELS

O IMPORTANTE É TER UMA RESPIRAÇÃO COMPLETA.

Ninguém aparece para me visitar, em compensação tenho a chuva só pra mim.

As melhores coisas da vida são:

1. desastres aéreos

2. fim de tarde

3. fim da manhã

4. começo da noite

26. A PANTERA

Daqui eu não saio! Ora essa, fiz tudo direitinho.

E agora tudo se desfaz por um prédio com varandinhas. Suborno.

Como vocês são ridículos. Prédio com varandinhas.

Essa é muito boa! Vamos começar de novo, Scarlet. ITINERÁRIOS.

O doutor Soares Ortiz.

A mãe nervosa no quarto.

Ela vai ficar igual à minha irmã Terezinha, doutor. Não deixa. Ela vai ficar igual. Aos 18 anos, Terezinha teve o primeiro surto. – a voz da mãe ressoou como um trovão grávido dentro do quarto.

Terezinha também não se casou, não teve filhos. Minha mãe, Dulce, não deixou a filha cursar a faculdade de engenharia. Sabia? Sabia? Sabia? A primeira mulher de Juiz de Fora a passar em um curso de engenharia, doutor. Terezinha surtou depois disso. Foi fazer Letras, coitada!

Oh, mamãe, para. Chega! Não foi por causa disso.

Ela está flertando com a mãe doente. Não. Ela está brigando com o pai, decepcionada com o repentino abandono. É uma menina de 7 anos e o seu nome é. Não consigo me lembrar o nome. Mas ela tem um rosto, todo mundo tem. O rosto dela é como o de uma multidão ansiosa. À espera. Os carros alegóricos desfilam. Ela, a multidão, se infla inteira. É um corpo. ELA É O CORPO TRÊMULO. Ela é uma atleta. Assim, uma corredora de fórmula 1. Ou campeã de natação?

Ela também sabe jogar o tal jogo. Em seu esconderijo secreto. É uma criança cheia de mistérios. Alguém já tocou o abstrato? Ela atravessa. É uma prisioneira da passagem. Os outros, eles passam. Ela permanece. Cria histórias, enredos mirabolantes. Ela tem encontros. Virtuais?

Você gosta disso? Dois movimentos de rabo é porque gosta. Ela poderia também cuspir no caixão. Esmagada pela raiva. A morte é mais do que uma ausência, é a suprema indiferença. Mas ao perder, possuímos. O quê? Aquilo que perdemos. Eu posso dizer, perdi! E então eu sou. Perder não é nada sério. Perde-se um pouquinho a cada instante. Perdi uma casa, um navio, a carteira de identidade. Basta esperar um pouco e perde-se aquilo que acabamos de tocar. Ao tocar, a coisa morre. E pode-se dizer, que alívio! – morreu. Porque amar é uma incumbência, amar é insuportável. Ninguém consegue. Só depois. Amar é posterior. Posso dizer, amei. Mas nunca, amo. Porque senão é uma palavra de ódio. E é essa incapacidade que nos prende. É preciso dizer, estou presa. Para então ser livre? Só no hospício há liberdade. Lá fora, ninguém diz. Eles tentam nos convencer: amor, amor, amor. *O amor salva.* Mas o amor não salva. Ele

arrebenta. Aí sim, extenuada, posso dizer: eu vivi. Só existe aquilo que se olha pela primeira vez. Esta cama, por exemplo. De tanto vê-la, não existe mais. Estou aqui dentro treinando o primeiro olhar. Se sair, cairá sobre mim o grande peso da vista cansada. Esse véu de indiferença cobre tudo, embaça qualquer possibilidade de aproximação.

Se eu sair é como se dissesse: ganhei. E nunca se ganha. Nenhuma batalha é sequer lutada. A vitória é uma ilusão de filósofos e néscios. Esquecer o tempo de vez em quando é a única lucidez possível. E improvável. Então, ela diz: “Ensaio” e começa a nadar.

Um movimento de rabo é porque aprova. Não?

Ok. Vamos começar de novo. Ela brinca de ditadura militar. A menina, 7 anos, estrábica e impressionada com a morte da mãe brinca de ditadura no recreio. Pronto. Decidimos o jogo. Seus pais foram guerrilheiros, depois se exilaram, sua mãe a criou numa cidade exótica. Ela sempre escutou histórias sobre torturados e torturadores. Com quem ela brinca? A amiga invisível, claro. Selvagem e feroz.

Agora precisamos de uma peripécia final.

O que é isso? Está passando mal de novo, Scarlet?

27. REDAÇÕES PROIBIDAS_ ARANHA

Uma mulher sorumbática que desdenha o drama burguês e exorta a tragédia operística. A aranha não sorri. Nem pelo preço mais alto. Não gargalha. Não se comove. Não se perturba, implode. Ela ovula sem grandes alardes.

Teia teia teia

Que acolhe

A mácula da vigília

Teia teia teia

Que arrisca em silenciosa penumbra uma piscada certa. Flechada, pontaria de fêmea oblíqua. Capitu a imita pelos cantos. Languidez deliciosamente perversa. Volúpia tão elegante que desconcerta. E viola enigmas em zombaria. Fácil para ela, toda equilíbrio no salto agulha. Em voz baixa, cautelosa e rubra, atravessa a madrugada aportando justamente naquele canto.

Aquele

Bem dentro do seu medo

encruzilhada

Paixão de alcova

Teia teia teia

Que fia enredos misteriosos. Ela tem a chave. Pra te alcançar e nem usa. Ela se auto confirma: solitária e meticulosa. Sedutora sem pedidos. Nem se altera. Quando ele sai pela direita, campo minado, ela enreda seus caprichos, zelosa.

Como uma viúva matriz

Teia

Enreda

Finaliza

O desenho mais temido da floresta

Ele volta exasperado, nem sabe por quê

Não tem porquê

Ela nos enreda em um final

Nada feliz.

28. A PANTERA

Você não pode dormir, Scarlet. Não, de jeito nenhum. Precisamos terminar. Tenho prazo. É urgente. Preciso entregar esse texto ainda hoje.

Pra quê?

Como pra quê? Pra ter provas da minha existência. Com o que escrevo posso enviar aos que não sabem uma mensagem do nosso mundo sombrio. Meu vestido é apenas o uniforme de fazenda rala sobre o corpo. Uniforme amorfo. Tudo começa do instante em que vesti esse uniforme, ou, depois disso nada existe. Estou aqui e sou. Ou não sou e estou aqui? Muitas internadas escrevem. O que escrevem não chega a ninguém. O teto branco quadrado. No corredor a guarda grita com as mulheres. Em seguida, uma pausa branca e muda. Aqui estou de novo e de novo nesta cidade triste. Há tempos escrevi um conto, no qual dizia ser aqui a cidade *i-cloud*. É para onde vão os mortos depois do limbo. Depois do limbo, há um outro ainda pior. Todos de uniformes azuis e jalecos brancos. Abúlicas. Um momento fosco se estende trêmulo, o alto-falante grita a mesma música dia após dia. Que voz. Em que língua escrevo? Desfile de rostos iguais. Detrás de tudo o medo. Vou deixar o texto com Aurora. É uma espécie de testamento lírico, um depoimento abúlico. Vou escrever um conto para cada doente. Se eu for obrigada a sair daqui, Aurora publica e diz. Afinal, vou correr sérios riscos lá fora. Nada garante que eu me lembre das palavras chaves, de usar as aspas e de saber empurrar as pessoas pra baixo do vão do metrô.

Quem são essas pessoas que me esperam lá fora? Não conheço ninguém. Pode ser uma armadilha. Já pensou nisso? E se ao sair daqui, alguém te envenena? Ainda tem essa! Ninguém sabe da sua existência e se descobrirem, te matam. Estamos a perigo.

Se eles realmente me expulsarem daqui, não vou conseguir mais te proteger. E quando o médico souber que guardei uma pantera aqui dentro durante todo esse tempo, pode até chamar a polícia. É muita coisa para uma pessoa aprender sozinha na minha idade. Ter um bom emprego, atender telefonemas, ser saudável, escovar os dentes, praticar 4 refeições diárias, enunciar as palavras perigosas com o gesto dos dedinhos, essa coisa toda do entre aspas, ter uma família condizente como a da Marcela César e ser profissional.

É isso. Vamos assumir nosso lugar no mundo, ter relevância. Preciso deixar meu testamento biográfico, mas com camadas ficcionais para não ser processada depois. Posso até fingir ser profissional, me empenhar em ganhar uma barriga iconoclasta e depois fazer *mironguinhas* e ser divorciada. É fino ser divorciada, sabia? Revela que você teve uma vida, uma história. REAL. Mas do que adianta conseguir tudo isso se você não estiver mais aqui? Hein?

Decidido, Scarlet! Posso fazer tudo daqui de dentro. Você é um depósito de ideias ambulante. São três histórias de mulheres em fúria.

Ninguém dorme aqui hoje, entendeu? Um movimento de rabo é porque entendeu muito bem. Entendeu. Que bom.

Segue. Ferida aberta. Plano fechado. Uma personagem que tem uma ferida aberta em plano fechado. Ela está tão em carne viva que sua roupa é de isopor. Olha aí, isso é um rabo em movimento? Finalmente uma expressão de entusiasmo.

Não. Isso não foi entusiasmo. Me enganei de novo. Você nunca aprova meus *insights*. Não faça isso aqui. Não me envergonhe. Você não pode vomitar no recinto. Temos regras, se esqueceu? Toma aqui esse saco plástico. Que horror. Você está péssima hoje.

Pronto. Assim. Dois rodopios de rabo e fechamos negócio. Não? Mas você nunca está satisfeita. Meu Deus! Por que não consigo sair do lugar? Achei que você ia me ajudar, mas estou vendo que me iludi. Estou completamente distraída. E você está me deixando ainda mais nervosa. Por que não decide de uma vez?

Ok. Vamos pensar melhor, mas precisamos ser ágeis. Daqui a pouco eles batem de novo na porta.

Com tanta experiência, tão profética, enxerga até a cor da aura das pessoas, as vidas passadas, prevê viagens e regressos, até casamentos. O que é uma historinha para você? Resolve trancar tudo aí dentro e não abre a porta desse cofre nem por um decreto! Quanto egoísmo, Scarlet!

Sem o seu instinto primordial como escrever algo que preste?

29. CRESÇO AOS POUCOS

Não tenho mais piolhos.

A irmã Salete raspou a minha cabeça e a minha tia Terezinha chorou quando me viu. Ela chamou a irmã de assassina. Minha tia diz que bailarina do municipal não pode ter a cabeça raspada que nem uma delinquente. Diz que a freira arruinou minha carreira.

Eu nunca fiz aulas de ballet, mas a minha tia diz que deus disse que esse é um dos meus atributos principais. E que só depende de mim. Da minha força de vontade.

Minha força de vontade é um mistério, retrucou a irmã. Minha tia então praguejou uma vingança de deus. Uma vingança terrível. Cheia de ectoplasmas. Minha tia Terezinha é muito inteligente, ela sabe francês que nem uma parisiense – confidenciou meu pai, antes de sumir.

Aqui no internato de menores infratores, as irmãs nos obrigam a ter sonhos. Andaluzia tem 12 anos e sonha em preto e branco com mulheres assassinadas. A irmã Salete fica sempre muito impressionada com seus relatos. Ontem a trancou no sótão da casa e nos repreendeu a aproximação avisando que Andaluzia é uma bruxa amaldiçoada. Melina sonha com garrafa Pet. Ela quer trabalhar na reciclagem. Melina não vai ser trancafiada no sótão, porque seus sonhos são promissores, ela é sustentável. Samira sonha com o estrelato em um programa de TV. Qualquer programa de TV desde que apareça nua. Eu sonho com o tempo passando rápido. Como um foguete. Num *flash*. Mas cada minuto se estende ao infinito como se eu tivesse uma bola de ferro presa aos meus pés.

A escola leva muitos anos.

O internato leva muitos anos.

A vida leva muitos anos.

E quando mastigo, a minha boca se desmancha e eu corro para o banheiro. Retiro tudo aquilo de mim. Jogo fora.

Eu não quero engordar. Eu não posso engordar. Um dia, quero ser magra que nem a moça do tempo. Quero viajar de avião. Mulheres gordas não cabem no céu.

EU PRECISO CABER EM ALGUM LUGAR

Minha mãe ficou de cama depois que meu pai foi embora com uma mulher de pescoço comprido feito girafa, rica e magra. A girafa tem um banheiro cor de rosa, é muito alta e muito loira. Minha mãe diz que ela tem uma banheira do tamanho de um arranha-céu. E que meu pai foi seduzido pela água. Ele é marítimo que nem eu. Somos dois traidores.

Meu irmão também está longe e não junta mais moedas, nem paga o aluguel. A boca do meu irmão ficou mole para sempre. Ele não é mais tão profissional como era aos 5 anos. *A medicação estragou o seu irmão*, lamenta a mãe.

Tenho saudade do almoço na *Sendas*.

Tenho saudade da tiazinha da amostra grátis.

Tenho saudade da minha gravidez de shampoo *Elseve L'Oreal Paris*. Faço *mironguinhas* para o meu cabelo crescer. E preparo uma canjica só para mim. Depois vomito.

Sempre sonho que sou despejada. Se o pai da Marcela César não tivesse me abraçado por trás, hoje eu teria uma quadra de tênis e um buquê de rosas vermelhas no quarto.

Finalmente, menstruei. Menstruação precoce, diz a irmã. Coisa de menina malvada. E elas riem no canto do pátio quando sinto cólicas, mastigando grampos.

Coleciono fotos da Glória Menezes e do Tarcísio Meira porque eles são os meus pais verdadeiros, na vida real.

Um dia, eu vou sair daqui. E vou viajar de avião. E vou morar em outro país.

Depois que vim para o internato, minha mãe nunca mais me visitou. A minha tia Terezinha conseguiu uma licença do hospital e veio no domingo. Mas as irmãs falam que ela não é uma boa influência.

Aqui dentro só existe uma boa influência: Jesus.

Não consigo conversar com ele, porque ele é muito branco.

Eu não gosto das pessoas brancas de olhos azuis. Elas me tratam como se estivessem mil léguas à frente, como se eu devesse algo. E nunca pedi fiado, prefiro roubar. É mais honesto. Então, esqueci Jesus e fiz amizade com o cão Segismundo.

Segismundo tem as orelhas maiores do que o corpo. Quando eu choro, ele lambe as lágrimas e fica com gosto de sal. Meu cão late que nem uma galinha velha. Paro de chorar e começo a rir do seu latido desafinado. Segismundo se anima com a minha risada e abana o rabo. A gente dorme na mesma cama, mas as irmãs nem desconfiam. E tem o Onofre, gato zarolho. Onofre só se esfrega na Andaluzia que sonha em preto e branco. Os gatos são exigentes. Segismundo me aceita sonhando despejo. Ele já foi despejado várias vezes, sabe do que se trata. Quando tem batata frita, guardo metade para ele.

A outra metade, vomito.

Samira diz que já posso viajar de avião, estou pronta. Mas eu me olho no espelho e só vejo banha. Pelanca sobre pelanca. Camadas de gordura. Casas da Banha.

Desse jeito não vou fazer a primeira comunhão e nunca vou prever o clima atmosférico. Quando eu for alta e magra e linda e moça do tempo, vou ter uma banheira cor de rosa.

Aqui dentro não podemos escrever e só podemos ler a Bíblia. Tenho tanto medo dos discípulos quanto de Jesus. Então, rezo baixinho para o Tarcísio Meira.

Amanhã é o meu aniversário.

Recebi 2 cartas.

Uma da tia Terezinha e outra da tia Áurea.

Mas o que eu queria mesmo era receber uma carta do meu pai com o som dos anéis de saturno.

30. A PANTERA

Lembra quando você disse que a minha vida ia dar uma guinada, Scarlet? Eu tinha o quê? Uns dezenove anos... Estou esperando até hoje. Cadê a guinada? Você falou também das minhas vidas passadas, da Cleópatra e da Salomé. Eu só queria saber de uma vez por todas se eu fui a Cleópatra ou a Salomé. Há uma grande diferença. São personagens completamente distintas. Se revelar agora quem fui em outra vida, talvez eu tenha alguma chance. Dessa descoberta – quem sabe? – eu possa pular para a etapa seguinte. Eu quero ir para a próxima etapa!

Acorda, bruxa cansada! Tenho prazo. Meu futuro depende disso. Já o seu, está todo aí. No seu focinho. Feiticeira de araque.

Desculpa. Não quis dizer isso. Não precisa esconder o rabo. É o calor, a febre, a falta de sono. Estou em frangalhos. Não durmo mais. Cada sonho que tenho é um sinal, uma ideia, a guinada. Acordo e penso: Peguei! e logo já me esqueci de novo. E você, a única que pode me ajudar, fica aí inerte como uma estátua. Reaja, você é uma selvagem! Parece até dopada.

Quanto ao fato da minha aura ser laranja, errou. Ontem Aurora disse: azul. Você não pode mais me censurar. Estou lutando. Estou em plena luta, num corpo a corpo com a vida. Em busca da verdade, da libertação. E a liberdade é azul.

Termino esse texto e tiro um ano sabático. Vou te levar, claro. Mas isso é depois. Estamos juntas. Por que está se contorcendo? Calma! Você não pode sair agora. Parece até que deseja fugir e não gosta mais da minha companhia. Pois saiba que sou a única pessoa que você tem. Você disse que depois da guinada eu ia me libertar das fantasias e teria uma vida plena. Estou esperando, é urgente.

O que é uma vida plena, afinal?

O que acontece com uma pessoa pós guinada? Ela dá uma volta de 360 graus e...

O que vem depois?

Podemos começar o texto com essa pergunta. Envio à Aurora ainda hoje.

E se essa protagonista se envolver com três homens diferentes? Então teríamos cenas quentes, hein? Cenas rentáveis. Scarlet, percebi tudo agora. Vamos começar.

Esquece a filosofia.

Sequestro? Você disse isso? Não é possível! Eu ouvi essa palavra? Sequestro? Como poderíamos sequestrar alguém se somos reféns? O nosso papel nessa narrativa já foi definido, Scarlet. O doutor definiu. O pai. A mãe, o Estado. Os especialistas. O juiz, o promotor de

grandes casos. O presidente, as instituições governamentais. Os crentes, os cristãos, os evangélicos. O diretor de cena, o simulador de mentiras.

Mesmo soltas, estaremos presas. E você é uma pantera velha, nem consegue mais dar ideias, inventar um futuro, fazer adivinhações, levantar esse rabo com energia. Ninguém aparece aqui para nos visitar há quantos anos? Reputação líquida, se desfez por completo. É o tal do esquecimento. As pessoas são assim, afinal. A memória é fraca. A carne é fraca. Justo você que enchia a boca para dizer: vida plena.

Voltando. Onde estávamos? Ah! Paradoxo. Precisamos de um paradoxo, certo? Para dar complexidade à trama. Você deve ter guardado algo em seu arquivo de grande selvagem, lenda híbrida, viril profeta. E ainda por cima sabe a história que pode dar certo ou não. Esse é o seu verdadeiro trunfo, sua carta na manga. Com isso, pode me ajudar a escolher a trama perfeita. Afinal, quem sabe ler o futuro, sabe qual deve ser a história a ser contada. A história justa, a verdadeira.

A menina e seu amor pela mãe doente, a idosa do hospício ou a mulher dos prólogos, a voz dos começos?

Já falei para não dormir! Tenho prazo. Se não quiser me ajudar, não vai comer. Temos regras. Não vou mais te dar banho. Ora essa. Uma vidente desse calibre que só sabe babar na gravata e dormir.

Olha aí! De novo! Fazendo as necessidades fora do horário, se sujando inteira! É assim que vai me ajudar? Emporcalhando tudo?

Estou perdendo a paciência. Seu tempo está se esgotando.

Vamos logo com isso que o prazo acabou. Apesar de saber muito bem que a senhora não perdeu a coordenação motora por completo. Só preciso de uma pista. E sigo reto. Sou rápida, mas não posso suportar esse silêncio, essa paralisia, sua má vontade.

Um movimento de rabo é porque concorda com o meu ponto de vista.

31. A VOZ

Como iniciar pelo fim? Fim da vida, fim do amor, fim da fé.

O FINAL DO SENTIDO COMEÇOU. AGORA. É UM TAL AGORA PERMANENTE QUE ME ACELERA RUMO AO ABISMO.

Nosso último ato. O infernal. A grande descoberta do vácuo. A tangível solidão da lacuna. Os parentes se despedem. Eles saem pela coxa da esquerda para entrar um possível morador ao fundo.

SEM EPÍGRAFE. SÓ ALGUNS PARENTESSES QUE SE REVELAM DURANTE A TRAVESSIA, NA ANGÚSTIA DO AQUI, TÃO PRESENTE ENCRUZILHADA.

Do pai.

Da mãe.

Da casa.

Ela se inicia pelo fim, ela atinge o paroxismo violento da extinção.

A casa sumiu. Foi depois do antigo outono (não esse, o outono atual não é outono, é qualquer outra coisa, menos outono. É um troço sério pra burro essa coisa das estações, o clima interfere na organização interior da mulher, essa geografia sem paisagem, só motora, só audível, se aproximando, puro refluxo sanguíneo, a profissional do refluxo, pura contração de baixo ventre, ela não tem humor, ela tem humor, ela respinga, sai, corre, se move, salta, entra, vacila, segue semimorta, para, encosta, está finalmente imobilizada. Ela está totalmente imobilizada. Ela se perdeu nas dobras.

(Da sombra). CONT./

Era qualquer coisa, menos *esse* outono. Na casa, a garotinha vai espiar a imensidão do quarto. (o título poderia ser *Na imensidão do quarto*), ela vai espiar em silêncio. Empurra a porta.

Do lado de dentro, está a mulher sentada na beirada da cama. E de dentro desta, uma outra mulher irrompe, e de dentro dessa outra mulher, uma outra, que se retira para revelar a seguinte, de dentro da alcova, milhares mulheres transbordam, uma sobre a outra, a mulher nasce adulta, não é filha, não é mãe, é o nascimento de uma adulta dentro de outra ainda mais adulta, é uma desconhecida sentada na beirada da cama rompendo-se, desdobrando-se, pétalas, calvário, essa insana marcada por palavras surdas. A tia possui várias tias por dentro.

De camisola.

Quando a vê, parada na porta, a demente despista. Guarda. Fica novamente solitária, sem novos partos. Na casa não há mais ninguém, foram todos trabalhar, os adultos ocupados, as compras, os noticiários, o incêndio no centro da cidade, uma pessoa se joga do último andar para não

morrer queimada. A tia não dorme. Ela desperta a menina no meio da madrugada para assistir ao pôr do sol. O irmão caçula também precisa acompanhá-la no espetáculo. Os três juntos, em silêncio, assistindo ao pôr do sol da janela da sala. Ele reclama do sono, do vento, da luz, quer voltar para a cama, a tia pede silêncio. Diz que não há espetáculo maior na terra. Ainda não conheci a terra, nem hoje, nem nunca. Ela mira tão grave o sol, é um assistir tão agudo que a garotinha faz xixi nas calças. Tenho medo de encarar algo com tanta seriedade. E de me perder nessa agudeza de visão. O olhar da tia viola o nascimento. Destitui a infância, me erra por dentro. Sei que aquilo está errado (ela sabe), é uma transgressão, não se pode atingir o sol a queima roupa, somos menores de idade para o crime.

Tá gigante isso aqui.

Tá rosa lácteo. Tá roxo. Tá vermelho. Tá saindo. Tá gás carbônico, e eu só tenho 7 anos. Sou vesga e tenho apenas 7 anos. Ela é adulta e tem olhos de adulta, ela é velha e tia e tem várias mulheres dentro dela. O caçula tem 2 anos, é loirinho e gosta de desenhar na mesa babá. Ela continua assistindo ao primeiro raiar da contradição. Eu nem sei falar aurora ainda, para mim é nome de personagem antigo. O menino dorme no beiral da janela. Ninguém acorda para nos salvar.

No final, temos de aplaudir.

PARTE II

32.

Espero pacientemente o retorno do médico. O calmante fará efeito em um instante.

É a minha primeira vez.

Na clínica clandestina há um odor de náusea profundo. As mulheres na horizontal não reclamam, se contorcem como figuras pictóricas de Francis Bacon. É um trejeito enlameado de medo, culpa e terror. Nos rostos, o pavor congela a expressão mais corriqueira. Ela espera treinando uma calma.

Nova onda de calafrio. Uma voz aguda chama o meu nome. Minha vez. *A mulher vestida de branco a guia com seus passos de mármore. Na passagem, murmúrios e lamentações. Um odor forte de éter, sangue e vômito a acompanha. Ela passa por corredores escuros e estreitos. Novas caras, dessa vez sem tremores, apenas o avental branco acenando. Na salinha há um médico obeso a tagarelar alto com o anestesista picado de bexiga, sentado.*

Olho para eles e sem perguntar nada, obediente e feminina, me sento na cadeira ginecológica. Espero. Os dois se entreolham. O médico dá uma piscadinha para o anestesista e solta um pigarro seco antes de colocar as luvas.

O efeito da anestesia seria como uma queda. Ela sabia o que era cair diante de estranhos. Ia sair dali como entrou. Apenas mais só. Foi o que prometeram.

Acordo em um quarto com duas enfermeiras oxigenadas reclamando do meu sono pesado. O odor da guerra persiste, mas o alívio em estar viva me faz sorrir levemente. *Ela apalpa o próprio rosto. Sim, tinha sobrevivido.*

Tento me levantar, mas zozna, vomito no assoalho sujo.

Apalpa a barriga murcha. As enfermeiras se entreolham com o desdém habitual.

Não posso voltar a dormir?

Não.

Mas o odor de clorofórmio faz com que as minhas pernas fraquejem mais uma vez. *Senta-se no pequeno sofá e tenta pedir água. Não consegue. Sua boca está mole. A tontura aumenta. Encosta a cabeça no encosto duro e fétido. Fecha os olhos por um momento e tenta se acalmar. As enfermeiras reclamam zombando de tamanha fragilidade. Sim, ela está frágil, pequena e menina. Seus olhos negros se abrem mais uma vez para se certificar de que não a enxotariam dali com violência. No ar, a pergunta: como sair assim? Está sozinha e fraca. Um imenso cansaço insiste em manter a retina pesada presa ao chão.*

Já não consegue mais abrir os olhos. Dorme como quem morre.

Na escuridão, senti a mão familiar e trêmula apalpando o meu rosto. O homem, um pai de família, barriga iconoclasta, está em pé, vestido como sempre: calça jeans e uma camisa suada, cinza. Sempre cinza.

Na penumbra, sinto o membro duro dentro da calça roçando o meu rosto.

Sem hesitação, o homem tira o cinto, desabotoa a calça que desliza facilmente. *Ela tenta gritar. Com a outra mão, o homem lhe dá um murro no rosto. Com a dor e a vista embaçada, não consegue enxergar direito o que acontece, mas ele já se desfaz dos sapatos e retira ágil a outra perna da calça.*

Ele, com as duas mãos, puxa o meu cabelo e prensa o pau contra a minha boca. *Ela reage. Nova pancada na cabeça.*

Sinto na boca o gosto dele. O homem imóvel. Com a mão esquerda, ele movimenta a minha cabeça friccionando-a contra seu membro no movimento de vaivém leve e gradual até o escroto. *Ele a segura pela cintura e a obriga a se levantar. De pé, tira o seu vestido por cima, arranca a sua calcinha.*

Ele me aperta contra si, peito com peito. Pelo e mudez.

Morde o lábio inferior do homem com violência, ele a esbofeteia pela terceira vez e sorri, diz que ela é uma piranha tesuda e está gostando. Os olhos dela permanecem abertos para se certificar da própria presença.

Ele me toca embaixo num leve progresso de dedos. *O sangue lhe escorre da testa.*

Circula pela zona macia, carne.

Ela geme de dor, ele repete que ela está gostando.

O homem continua subindo e descendo a mão no seu pau rijo. Em seguida, o ajeita e enfia a cabeça. *Só a cabecinha. Diz que quer isso há muito tempo, porque ela o provoca e ele não aguenta mais.*

Ele me prensa contra a parede, *ela sobe, o cabelo grudado no rosto, suor e sangue, uma dor crescente na cabeça, as pernas abertas.*

Ele fala: quero mais!

As pupilas esmagadas se enfiam dentro do desenho de papel de parede amarelo.

Depois ele me derruba na cama e me vira de quatro. O sangue deixa um desenho de morte no papel de parede.

Ele quer ficar olhando para essa bunda o máximo de tempo possível, mas parece explodir de desejo.

Ela finalmente cede.

Ela é uma gata no cio, uma vaca, uma cadela de quinta, uma marquesa, nobreza enlatada, uma ladra, uma gueixa, uma égua diante de todo o estábulo, um gado, uma putinha ordinária, uma princesa mimada, uma sacerdotisa, uma ministra, o bestiário inteiro, uma menina.

O homem me vira de lado e puxa a minha cabeça para o seu lado, quer me beijar longamente enquanto me come por trás. Ele puxa o meu cabelo, *ela geme um grito rouco*. Ninguém ouve.

Ele a vira de frente. Bestiário.

Depois ele a prende em seu colo. Os dois sentados de pernas abertas, ela mais alta em cima dele, ela puxa a cabeça do touro contra seus seios com fúria.

Ela sente esse pau duro dentro de si com tanta crueza que seu grito é ouvido pelo prédio inteiro.

Em seguida, senti o líquido inundar as membranas, o sol, a lua, o rim, o baço, o fígado, coração.

O canivete suíço ardendo no bolso da jaqueta vermelha. A jaqueta no chão, ao lado da cama.

O Bestiário ensopado.

Quando o homem se vira de lado, cansado, já roncando, saco o canivete. Sei como usar, *ela treinou para ser Madeleine um dia. Ela estudou, pesquisou, Madeleine é o seu plano de vida.*

Por trás e de mansinho abraço o homem. De conchinha. Eu o enlaço em meus braços com tanta força, que ele tenta uma reação, mas a lâmina escorrega fácil contra o pescoço do patriarca da família, incorruptível, um senador, pai de uma criança especial e de uma outra popular com aparelho nos dentes.

Ao sair, levo o buquê de rosas vermelhas na bolsa, junto do canivete molhado de sangue.

O homem não se mexe mais.

Na clínica clandestina, ela acorda sobressaltada frente às enfermeiras que a chacoalham com determinação. Ela não sabe onde está.

Só sinto o sangue jorrar e ensopar o chão gelado.

Já não dá para voltar atrás, não existe retorno.

Onde é a saída?

Desejou acordar.

33.

Que barulho é esse? O que é esse alarme? Meu Deus! Aquilo ali...

Você que é cigana, bruxa, a mais profética das selvagens, me guia!

O Louco! Essa carta. O enforcado e o louco... Quer me destruir? No meu último dia aqui? Ou o primeiro? Scarlet, não consigo me lembrar!

Ergo a sua cabeça e a prendo em minhas mãos, os seus olhos estão dentro dos meus. Mas... Essa não sou eu. Foi num cruzamento? Ao meio dia? Ou no meio do sonho? Me perdi. É o começo do caos. E agora não reconheço nem a minha própria saliva. *Senhora, você conhece algum sequestro simulado, de mentirinha, que tenha tapeado a imprensa e a polícia? Pois eu conheço. Não saberia dizer quando tudo começou. As coisas se embaralham na minha cabeça. Mas eu me lembro. Lembro de uma noite. Foi um sequestro.* Eu a sequestrei. Minha! Minha mãe não podia escrever mais, estava na cadeira de rodas. Último estágio do Alzheimer. Dizem que é uma doença hereditária. Veremos. O que importa é que a partir da sua queda, eu consegui entrar em cena. Ou melhor dizendo, as personagens da minha história. Entraram. E aqui estou. Hoje saio pela porta dos fundos. Ninguém vai ver. E você não vai me entregar, escutou? Por favor, não vamos tirar mais nenhuma carta. Melhor não saber o que me espera. Já estou aqui. Agora é tarde. Por que você me olha e não se move? Você me encara como se eu fosse culpada, como se eu fosse uma criminosa, mas eu apenas estou aqui.

E esse pode ser o meu último minuto. Neste teatro.

Começa o segundo ato. Veja só essa plateia de moribundos. Moribundos são gente muito obstinada. Sinto uma espécie de contagem regressiva. Se tudo isso acaba, o que me resta?

Recomeça. Silêncio.

Fim do segundo ato. Nenhum aplauso. Se por acaso eu sair viva, para quem vou ligar?

E não se tem ninguém, anda-se pelo mundo com uma mala, alguns livros. Mas que vida é essa afinal? Sem casa, sem coisas herdadas, sem cães. Se ao menos se tivesse lembranças. Mas quem as tem? Talvez seja preciso envelhecer para alcançar alguma coisa.

E se tudo o que acontece, permanece? Está tudo gravado. Sim, há uma pequena margem para o improviso, ou livre-arbítrio. Mas uma vez que você disse, está dito. Fica gravado para sempre. É isso mesmo: o mundo é um vastíssimo estúdio, que tem acoplado um museu da imagem e do som. Ou um arquivo morto. Nada que se fala some no espaço. Está tudo lá, inteirinho, no infinito HD externo. Sem uma vírgula a menos. Um dia serei ouvida!

Mãe, lembrei!

34.

A casa do pai da Patrício, irmã da Marcela César, tem dois andares. Ele é senador. Na casa deles tem quadra de tênis. Patrício vive trancada porque é criança especial e o pai tem vergonha dela. Patrício é alta, pescoço comprido, muito alva. Ela usa um colar ortopédico e grita de dor nas costas durante a madrugada, mas ninguém ouve. A Marcela César é profissional e como boa profissional vive cumprindo tarefas profissionais: aulas de ballet, piano, inglês, ginástica olímpica e natação. O pai dela possui uma barriga iconoclasta e diz que eu sou muito bonita e posso ser modelo. Mas eu quero ser a moça do tempo.

O mundo explodiu em fezes bem dentro da minha cabeça, esse turbilhão de automóveis e respeitáveis senhores, doutores, os remédios, as injeções, antes eu queria ir para lá e voltava de ré, antes eu voltava para frente e para trás, era fácil, era fluido, era poroso, eu podia. Assim, um chocolate Suflair.

— Posso continuar? Obrigada. Era uma vez um homem. Era uma vez uma mulher. Seus contornos se ampliavam pelo apartamento. Na ponta dos pés, descalço, pelo e bruma, nuca e violência, saliva e morte.

Sinto náuseas, acho que vou vomitar. Estou tão cansada. Será possível esperar mais um dia? Ou mais alguns dias?

O meu pai foi embora porque chorava escondido no banheiro. Mas o meu irmão de qualidades administrativas descobriu um saco plástico cheio de pó branco em seu colete e logo depois minha mãe se separou explicando que nosso pai não era propriamente um chorão. Ele fungava por outros motivos. Depois que fomos despejados, meu irmão caçula virou meu pai. E depois que ele virou meu pai, se tornou marido da minha mãe. E depois disso ele *acelerou* que nem a minha tia Terezinha.

Os ponteiros estavam enguiçados quando dei a partida.

Foi durante um pôr do sol cadavérico, assim, um pôr do sol do meio-dia, um tráfego interno queimando, impedindo qualquer iniciativa.

Mas eu sei. Do que se trata.

Tenho mudado muito.

Tenho mudado tanto!

Em poucos minutos e lá se vão 40 anos. Ou mais?

Eu tenho procurado, Olívia. Tenho me esforçado muito. Juro por dels, busco nas minhas anotações uma frase. Não encontro. Sobre um problema no coração. Como é o nome? Foi você

mesma quem definiu. O nome do fenômeno. Como era? Hein, doutora? Talvez se explicar para eles, tudo se resolva. Só preciso escrever para lembrar. Lembrar para escrever.

Estou pronta. É agora. Cadê todo mundo? Ei, agora!

Estou me lembrando de alguém. Um corpo, uma pele, um rastro. Uma pessoa não pode existir sem fatos! Estou sentindo falta deles, dos fatos. Então vamos aos fatos!

Em primeiro lugar...

A MAIORIDADE DE UMA MULHER É A INSÂNIA

A mãe, depois o pai, o filho, o sacerdócio, suas obrigações com a família, a redação do jornal. *Alguém vem aí. Não posso deixar ninguém entrar e me encontrar assim, rabiscando palavras à esmo no papel. Preciso esconder o bloco de notas. Não posso. Não posso. Não devo. Revelar. Jamais.*

NÃO POSSO ESCREVER

Alguém disse. Um homem, uma mulher. Escutei atrás da porta. Depressa, guarda. Sim, um médico. Ele não deixa. Diz que você *não* pode se cansar. Desequilíbrio mental, ele disse.

Quem?

O doutor Soares Ortiz.

A mãe nervosa no quarto.

ELA ESTÁ NUMA FREQUÊNCIA ALTÍSSIMA, DOUTOR.

O tempo todo indo de um tempo ao outro. Isso sim é ser capaz! Não me lembro de mais nada.

A não ser...

Que tive uma vida.

Daqui eu não saio! Ora essa, fiz tudo direitinho.

E agora tudo se desfaz por um prédio com varandinhas. Suborno.

Como vocês são ridículos. Prédio com varandinhas.

Essa é muito boa!

Não se atinge uma escritora impunemente.

Nesse relato, não se aflijas, morrerás.

E se eu não morri, também não permaneci viva.

Para atingir o real preciso antes tirá-lo de você.

Até que algo acontece, assim a vida acontece e não há mais água. É uma coincidência terrível você olha e não está mais lá justamente quando você mais precisava.

O tempo passa, envelhecemos.

E você, somente você – porque o eu é um você – permanece inexoravelmente nessa bola de ferro presa ao meu pé.

Vespeiro.

Você é o meu grillão.

No itinerário da intimidade nossos grillhões se tocam, choque, a tal da perplexidade latejando e hoje, cada um retorna ao seu ponto de partida.

A menina está imóvel. Seus olhos negros se despregam da face. São duas jabuticabas soltas, dissociadas do resto do rosto, rolando no gramado de um Maracanã em luto. Tudo vazio. Ela olha para a mãe num pavor indescritível.

Quer gritar, fugir.

Está hipnotizada por esta imagem. Nunca tinha visto coisa igual. Tio Tonico sorri encantado.
Corro como quem foge de si mesma. De frente para a porta não consigo destrancá-la e grito. Ele surge em seguida e prostra-se atrás de mim prensando o pau duro contra o corpo pequeno. Em vão, eu tento abrir o trinco.

Ele levanta o vestido e penetra. A dor não é apenas dor, é a grande mágoa acenando.

Ele diz que não namora comigo porque sou vesga. Chorar? Não choro. Que mágoa não tem som. *Que a descoberta de si mesma não grita nem lamenta. Que a pungência de ser estranha é solidão abrangente e nos alarga.*

Afinal vou sair. Quando se envelhece aqui dentro, a morte é oferecida pela instituição.

ANTES DE ENTRAR NO MANICÔMIO MINHA MÃE DIZ QUE ME LEVA PARA EU SABER O QUE É A VIDA.

Com os meus sete anos eu finjo uma maturidade de onze. Na porta, um vento gelado corre pra dentro de mim. Junto com ele os olhos e os pés.

Ninguém aparece para me visitar, em compensação tenho a chuva só pra mim.

As melhores coisas da vida são:

1. desastres aéreos
2. fim de tarde
3. fim da manhã
4. começo da noite

Tão fácil esquecer.

Esquecemos de tudo dia a dia. Somos como um relógio parado que duas vezes ao dia está certo. Os ponteiros estavam enguiçados quando dei a partida. Foi durante um pôr do sol cadavérico, assim, um pôr do sol do meio-dia, um tráfego interno queimando, impedindo qualquer iniciativa. Mas eu sei. Do que se trata. Esse pontinho azul.

Tenho mudado muito.

Tenho mudado tanto!

Em poucos minutos e lá se vão 40 anos. Ou mais?

Eu tenho procurado, Olívia. Tenho me esforçado muito. Juro por dels, busco nas minhas anotações uma frase. Não encontro. Sobre um problema no coração. Como era? Foi você mesma quem definiu. O nome do fenômeno. Como era? Hein, doutora? Talvez se explicar pra eles, tudo se resolva. Só preciso escrever para lembrar. Lembrar para escrever. Estou pronta. É agora. Cadê todo mundo? Ei, agora!

Estou me lembrando de alguém. Um corpo, uma pele, um rastro. Uma pessoa não pode existir sem fatos! Estou sentindo falta deles, dos fatos. Então vamos aos fatos!

Em primeiro lugar... A mãe, depois o pai, o filho, o sacerdócio, suas obrigações com a família, a redação do jornal. *Alguém vem aí. Não posso deixar ninguém entrar e me encontrar assim, rabiscando palavras à esmo no papel. Preciso esconder o bloco de notas. Não posso. Não posso. Não devo. Revelar. Jamais.*

NÃO POSSO ESCREVER

Alguém disse. Um homem, uma mulher. Escutei atrás da porta. Depressa, guarda. Sim, um médico. Ele não deixa. Diz que você *não* pode se cansar. Desequilíbrio mental, ele disse.

Quem?

O doutor Soares Ortiz.

A mãe nervosa no quarto.

ELA ESTÁ NUMA FREQUÊNCIA ALTÍSSIMA, DOUTOR.

O tempo todo indo de um tempo ao outro. Isso sim é ser capaz! Não me lembro de mais nada.

A não ser... Que tive uma vida. Terrena.

Terrena? Quem disse isso?

E, se eu morrer, continuarei em claro, morta e sem sono.

Quem tem certeza da própria existência? Você tem?

NINGUÉM SABE O MEU NOME.

Os ponteiros do meu relógio estavam enguiçados quando dei a partida.

Foi durante um pôr do sol cadavérico, assim, um pôr do sol do meio-dia, um tráfego interno queimando, impedindo qualquer iniciativa. Já fiz as malas. Vou levar o pano azul que é o mar e o pano vermelho que é o sangue. Minha maior aspiração na vida é menstruar e receber um buquê de rosas vermelhas que nem a Marcela César ganhou do pai em seu grande dia.

Meu pai me mostrou o som dos anéis de saturno e hoje eu ouço a trilha para armazenar a viagem dentro. Sou o que se chama de cautelosa. Eu rezo todos os dias para o sol não me estragar por dentro.

O peito de *insulfilm* é todo meu.

Mãe, lembrei!

O medo. O grande medo que a noite sente da própria escuridão.

EU ERA UMA MENINA DA NOITE.

SOU APENAS UM PREFIXO NO PEITO DO UNIFORME. UM NÚMERO A MAIS.

Mas esse número vai sair daqui.

E vai navegar.

35.

Eu moro aqui. Ninguém pode me tirar assim, sem mais nem menos. Essa é a minha casa. Eu construí coisas aqui dentro. Relações significativas.

A enfermeira-chefe de lábios sobrenaturais, brancos como a morte, e agora tão amável, diz que preciso desocupar o quarto e que já estão me esperando. Quem? Ela não disse. O que eles querem de mim? Estão me apressando depois de tantos anos trancada aqui. E tudo isso a troco de quê? Começo a suspeitar se existe mesmo esse mundo lá fora ou se é apenas mais um truque. Para me jogar direto para baixo do vão do metrô. É isso. Eles querem se livrar de mim.

Que merda! Enchem a boca para falar do mundo lá fora e só vejo prisão atrás de prisão. Apartamento-prisão num condomínio-prisão com um emprego-prisão, em algum andar sufocante e voltando para os braços da família-prisão.

É isso o que eles têm a me oferecer depois de anos de excelente conduta?

Pois eu não quero!

ATENÇÃO: EU NÃO QUERO O QUE VOCÊS TÊM A ME OFERECER.

Daqui eu não saio! Ora essa, fiz tudo direitinho.

E agora tudo se desfaz por causa de um prédio com varandinhas. Suborno, meu filho. Corrupção.

E se eu conseguir provar? Se provar que não tenho condição alguma de sair? Que tudo não passou de erro médico? É só uma questão de provar. Isso não é difícil. Ele acredita em tudo! Acreditou até que sou adaptável e poderia ter um cargo num andar asfixiante qualquer. Eu **não** vou sair daqui. Eles querem me substituir.

Não vai ser tão fácil, Scarlet. Eles se enganaram. A gente vai aprontar alguma.

É só uma questão de provar. Isso não é tão difícil.

Eu **não** vou sair, não quero.

Por que você está me encarando com esse olhar de ressentimento?

Eu entendo a sua raiva. E você tem razão. Daqui ninguém sai.

E se me arrancarem daqui, vamos juntas. Sim, somos duas contra todos eles. Não posso viver sem você, Scarlet. A raiva. Ela me domina quando estou só. Posso fazer mal a alguém. Não quero empurrar ninguém para baixo do vão do metrô. Eles não vão conseguir me convencer disso.

Antes de fazer *aquilo* eu era uma pessoa normal, como eles dizem. *Dentro das normas e dos bons costumes*. Ele era alto como um gigante, tinha uma barriga persecutória, dizia que eu seria a moça do tempo ou a tiazinha da amostra grátis. Mas naquela altura eu queria ser Madeleine.

Se o doutor Ortiz Soares não existisse, eu ainda estaria viva como os outros. Ainda respiraria o ar dos outros.

O mundo explodiu em fezes bem dentro da minha cabeça, esse turbilhão de automóveis e respeitáveis senhores, doutores, os remédios, as injeções, antes eu queria ir para lá e voltava de ré, antes eu voltava para frente e para trás, era fácil, era fluido, era poroso, eu podia. Assim, um chocolate *Suflair*. Sabe? Não dá para ser um bloco de cacau duro e querer escrever.

E precisamos deixar um testamento lírico, ter provas da nossa existência.

Aurora publica o texto. Ela tem contatos.

Lá fora.

36.

O tempo todo indo de um tempo ao outro. Isso sim é ser capaz! Começo a me lembrar de pequenas coisas, fragmentos. Mas existem lacunas. Culpa do eletrochoque. Me lembro do doutor Ortiz. Ele dizia que eu tinha um espírito fraco. O que é espírito? A mãe calava, treνό enguiçado. Quando fugi, ela já era uma ladra da *Mesbla*. E meu irmão acelerou que nem a tia Terezinha, ficou com a boca mole. Eu não tenho a boca mole, tenho? Se tivesse não teria sido capaz de.

Foi graças a energia dessa dentição! Scarlet, eu era a moça da arcada dentária perfeita! Eu era, juro, era sim. As pessoas comentavam na rua: “Que arcada! Dentes de primeiro mundo, uma perfeição”. Eu era o primeiro mundo. Caí para o terceiro. E agora, vou morar num prédio com varandas. Isso é ser do primeiro, não é? Não, não é. Primeiro é piscina. E se eu não quiser ser de nenhum desses mundos? Nem do primeiro e nem do terceiro? Fecha as persianas, Scarlet. Eles estão nos espionando. Ainda não terminei de escrever o texto. Um piano! Precisamos de um piano para tocar a mesma música. *Ne me quitte pas*.

Meu dels, a Áurea! Me esqueci da tia Áurea. Ela também foi internada, sabia? Foi sim. Estou me lembrando agora. E sabia tocar todas as sonatas de Chopin. Ficou gorda, bem penteada. Foram os remédios. Você me acha gorda? Sim, é verdade, inchei. Nunca vou ser a moça do tempo.

Ainda hoje sinto dores no maxilar. Quando o doutor medalha de bronze em salto ornamental me levou para a sua sala e me perguntou baixo e sombrio: *Você não seria capaz de fazer comigo o que fez com ele, não é? Afinal, eu sou o seu médico*.

Eu não respondi. Não assim, de primeira.

37.

Eu não me rendo. É só um salto. O salto mudo do animal feroz.

Só tem uma maneira de continuar aqui, Scarlet. Se formos uma só.

É só você me devorar.

Estou pronta.

Os bigodes, ao aproximarem-se, fizeram cócegas em seus braços caídos e cansados. A fera deitou-se ao seu lado e com a pata direita e muito delicadamente retirou do seu rosto alguns fios soltos do cabelo molhado.

E deitou a cabeça sobre o seu peito. Estavam finalmente, abraçadas. Como num quadro.

E aguardaram num silêncio profundo. Como esperam, nos braços um do outro, os que se amam, após o apogeu do amor concretizado.

E seu choro transformou-se num sorriso frouxo, quase infantil.

Um sorriso,

Que não teve forças para sorrir.

E que o sopro da morte, apagara sem deixar rastro.

Do lado de fora, as batidas na porta do médico e da enfermeira, até que o assistente arromba e entra no quarto.

Há quanto tempo, já estava morta?

38.

Perdi o animal primordial, meu pai diz que engoli o bestiário inteiro assim que nasci. E o expeli ao menstruar.

A minha amiga secreta discorda. Ela diz que enquanto ventar haverá uma besta ao meu lado, em vigília. Na varanda rezo aos mortos. Selvagens.

SONHO COM A MORTE DO MEU PAI E SUCUMBO COMPLETAMENTE

O descanso está nas palavras. O descaso em sua indisposição.

Ganhei uma música de presente de aniversário antes do meu pai morrer e guardei o meu coração em uma caixa de papelão. Nunca fiz poesia, nunca pedi a sua amizade, nunca implorei indícios.

A solidão é a casa. É para lá que eu vou.

Para dentro do redemoinho. Único lugar possível ao sono. Não há atalhos.

Um dia eu pisei sobre os mortos. Era uma catacumba, uma igreja catacumba, nomes, datas, as pessoas morrem e depois é preciso pisar nelas. Estamos por cima. Da carne seca, ossos são ferrugens. Me despi inteira diante dos mortos. Humilhei a morte com o espetáculo bárbaro do corpo.

Deus chora lá embaixo, ele é cozinheiro e rega as raízes, no céu só aceitam mergulhadores profissionais.

Como não sou profissional, ficarei perto de deus, me alimentarei junto d'ele, somos amadores, ele devota seus dias às raízes, deus é um bárbaro, enquanto dorme, o seu coração bate tão forte que posso ouvir o seu galope.

Ele não usa disfarces, aqui se sonha em lá menor. A aspereza do espírito é a sua imortalidade.

Deus aceita criminosos, desde que descasquem as batatas. Ele aceita o que deve vir. É para lá que eu vou.

Crepuscular. Meu pai me chamava de crepuscular.

Minha mãe diz que eu machuco o seu coração com palavras duras.

Ninguém sabe o meu nome.

Meu namorado erradio soube e cuspiu fogo. Eu moro num circo, numa casa abandonada, numa construção erma, numa quina, no silêncio do quintal abandonado, em um semáforo quebrado, cano roto, na descontinuidade de chuvas, no ruído da canoa, no beco, quadro; um círculo laranja dentro de outro círculo laranja e um ovo. Olhei tanto para esse círculo que não sei como viver fora dele, moro num aeroporto sem departamento de embarque. A tragédia reside no desembarque.

É para lá que eu vou.

Um dia morarei embaixo da terra e lá não há tragédia nem comédia, muito menos drama. Deus prescindiu gêneros, mas isso é segredo. Ele é trans. Trans-ultra-molecular. Quero ser trans. Fíbula.

O amor nunca é anterior. É ulterior. E pulsa.

A impossibilidade é o único viés, diz meu pai. Daqui de dentro sopro vários nomes:

Terezinha, Áurea, Vilaça, Sônia, Flamínia, Tônico, Sonhador, Aurora, Fagner, Tum-Tum, Scarlet, doutor R., Marcela César, Patrício, irmã Salete, irmã Eulália, já o seu nome foi proibido por deus.

Mulheres são éguas iberas, imaginação em variação de entropia. Acusadas. Minha casa foi construída sem cerca e se estende para além da margem do papel. As letras se deitam como os animais. Solitários.

É para lá que eu vou.

As mulheres da casa me indicam a saída: bestiário. Permito a entrada de feras, aqui é permitida a entrada de animais selvagens. Nesse retângulo.

Estábulo sem arreios. Desfigurada a memória em couro e flecha. Apontadas todas as frações para um único alvo: chamas.

E se uso palavras é porque ainda não completei a maioridade.

Aprendi a ler e a escrever, esqueci o piano. Aprendi a ler e a escrever e assim, criei anticorpos.

A música resiste em homenagem à casa.

O vento que aqui sopra não é mais vigoroso do que o seu.

Da varanda, rezo aos mortos, quero voltar a ser grave.

Cresci de óculos. Cresci com um grande auspício: cegueira. Depois, curada, abandonei a queda.

E hoje retorno às lentes, porque os médicos prescreveram: vista cansada.

E se o ar não se completa é porque ainda me lembro do seu endereço.

É para lá que eu vou.

SONHO COM A MORTE DA MINHA MÃE, MAS ELA É IMORTAL. E SUCUMBO COMPLETAMENTE.

Perdi. A fonte de onde provenho, o dique, o salva-vidas na correnteza, última paisagem. O tempo vai virar.

É para lá que eu vou.

TODOS MORRERAM MENOS O REFLUXO

Me refaço em sonhos, a casa está vazia, posso regressar. Mil dias antes. Nenhuma culpa. É aconselhável atravessar a grande água.

No bolso não há mais do que vinte copeques, moedas estrangeiras.

Estrangeiros os parentes. Rebolei em cima da infância, fui malabarista, repreendi os pormenores da consagração ao te conhecer. O telefone não toca mais, só resiste a buzina da cidade, suas manobras, reformas, construções. O Juízo Final não veio, mas os prédios hão de vir. A cidade, seus informes espetaculares, suas manifestações líquidas, sua multidão sem rosto.

As éguas em mim relincham.

Eu abaixo a crina.

As éguas em mim relincham.

Eu fico mais estrábica.

E o meu dente mais quebrado.

Um círculo laranja dentro de outro círculo laranja e um ovo. Olhei tanto para esse círculo que não sei como viver fora dele.

Todos os finais de semana a minha mãe me leva para esses reservatórios de gente.

Pequenas infiltrações diárias.

Pessoas que refletem sobre tudo e assim vão se afogando. De tanto investigar, chegam.

Então, ficam assim, tantãs (não é assim que se fala hoje em dia?).

Ela diz que essas pessoas têm que ser controladas porque de tanto examinarem o fundo das coisas, receberam em troca a resposta fatal.

Um silêncio sem fim.

O desaparecimento.

O Nada.

O cu do mundo.

Respiro ventania. Ser mulher? Não se completa.

Não se estende. Não se define.

Digo não ao medo.

Vou morar num prédio que tem varanda, sabia? Varandinha. Eu vi uma foto. Vou passar o domingo todo na varanda. Olhando o céu. É, não vai ser muito diferente daqui. **Não** se a gente olha por esse aspecto de contemplar o céu. Se com o Fagner não der certo, quero dizer, o cão,

então eu compro um piano. Sou muito adaptável, mas às vezes os cães não são. Pensando bem, prefiro o piano.

É para lá que eu vou. Para o começo. Eterna origem.

Sonhar acordada, nascer morta, morar no asilo.

O que nos resta?

Acorda, acorda, acorda.

Agora eu sei que o sentido é a nossa última cota.

E o único interlocutor possível é:

O meu futuro é a noite. Escura, sem lembranças. Não posso me distrair.

É para lá que eu vou. A madrugada é o espaço de pertencimento. É preciso aceitar.

É necessário.

O presente me tem como a uma alma penada.

É para lá que eu vou.

A única coisa que existe está ali, bem atrás de você.

De volta à página. Dentro.

— Pai, o que é amor?

— Um boi. Ou uma égua. Ibera.

Que não termina, não começa de terminar, não termina, não termina de começar,
vai do início, filha.

Terceiro sinal.

FIM

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1959.

ARMONY, Adriana. *Nelson Rodrigues, leitor de Dostoiévski: a retórica do romance*. Tese (Doutorado) – Departamento de Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

ARTAUD, Antonin. *A perda de si: cartas de Antonin Artaud*. Tradução Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Problemas na poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.

_____. *Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* – 7a edição. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010b.

_____; VOLOCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem* – 14a edição. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010c.

BAKHTINE, Mikhail. *La Poétique de Dostoïevski*. Traduction du russe par Isabelle Kolitscheff. Seuil, 1970. rééd. coll. Points. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

BORNHEIM, Gerd Albert. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é deus: Diário I*. 5º ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

COELHO, Caco. Introdução. In.: RODRIGUES, Nelson. *O baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e reportagem (1928-1935)*. Organizado por Caco Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DESCLÉS, Cyril. *Le langage dramatique de Bernard-Marie Koltès*. Thèse pour obtenir le grade de docteur de L'Université Paris IV. Discipline: Littérature et civilisation françaises, 2007.

_____. *Le Monologue contre le drame*. Coll. "Interférences", Presses Universitaires de Rennes: 2011.

_____. *Dossier Valse n°6*. Publicado em: 30.09.2014. Compagnie théâtrale l'Embarcadère 48 rue Bobillot 75013 Paris Tel. 06 80 40 35 99 –

cie.embarcadere@gmail.com. N° Siret : 534 607 460 00027 – APE 9001Z – Licence d'entrepreneur du spectacle n° 2 – 1051512

Disponível em:
<file:///C:/Users/SYMPOSION/Downloads/DossierValse%20n%C2%B0%206.pdf>.
Acesso em: 27 jun. 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é filosofia?* Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 3º ed., 2010.

_____. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2º ed., 2011.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. In.: _____. Obras Completas. Tradução Natália Nunes e Oscar Mendes. (vol. II). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. *Os Demônios*. In.: _____. Obras Completas. Tradução Natália Nunes e Oscar Mendes. (vol III). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. *Os Irmãos Karamazov*. In.: _____. Obras Completas. Tradução Natália Nunes e Oscar Mendes. (vol. IV). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. *Diário de um escritor* (revista mensal publicada por Dostoiévski de 1876 a 1881) do autor, 2003.

_____. *Duas Narrativas Fantásticas: A Dócil e O Sonho de um homem ridículo*. Tradução Vadim Nikitin. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. *Memórias do subsolo*. Tradução Boris Schnaiderman. São Paulo. Editora 34. 5ªed., 2004.

_____. O senhor Prokhártchin. In.: Dostoiévski, Fiódor. *Contos reunidos*. pp. 51-76. Organização e apresentação: Fátima Bianchi; tradução de Priscila Marques e outros. São Paulo: Editora 34, 2ªed., 2017a.

_____. Um coração fraco. In.: Dostoiévski, Fiódor. *Contos reunidos*. pp. 89-126. Organização e apresentação: Fátima Bianchi; tradução de Priscila Marques e outros. São Paulo: Editora 34, 2ªed., 2017b.

DOSTOIEVSKAIA, Anna Grigórievna. *Meu marido Dostoiévski*. Tradução Zoia Ribeiro Prestes. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

DRUKER, Cláudia. *A palavra nova: o diálogo entre Nelson Rodrigues e Dostoiévski*. 2º ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010.

FIORIN, José Luis. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura: na Idade clássica*. Tradução José Teixeira Coelho Neto. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FRAGA, Eudinyr. Nelson Rodrigues e o expressionismo. In: Travessia. *Revista de Literatura Brasileira*, nº 28, UFSC, Florianópolis, 1994, p. 89-103.

_____. Nelson Rodrigues expressionista. São Paulo: Ateliê Editorial. Fapesp, 1998.

GIDE, André. *Journal 1*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1996.

GOMIDE, Bruno Barretto. Prefácio. In.: DRUKER, Cláudia. *A palavra nova: o diálogo entre Nelson Rodrigues e Dostoiévski*. 2º ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010.

LEÃO, Rodrigo de Souza. *Todos os cachorros são azuis*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2ª ed., 2010.

LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL, 1979.

MAGALDI, Sábato. Introdução. In: RODRIGUES, Nelson. *Valsa nº6*. Teatro completo, 1. Obras Completas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. 2º ed., São Paulo: Perspectiva, 1992.

MEDEIROS, Elen. Nas trilhas da memória – um percurso pelos caminhos de Vestido de noiva. In. *Repertório*. Salvador, nº 25, p.101-108, 2015.

MORAES, Felipe de. Prefácio. In.: SARRAZAC, Jean-Pierre. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PELBART, Peter Pál. *A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Testemunho transiente*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PESSOA, Fernando. *Poemas*. Seleção e Introdução de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

PHILIPPENKO, Georges. Préface. In: Dostoiévski, Fiódor. *Les Possédés*, trad. Par Elisabeth Guertik, préface et commentaires par Georges Philippenko, Paris: Librairie Générale Française, 1972, coll. Le livre de poche.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Tradutora: Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Globo, 1984.

RODRIGUES, Nelson. *Anjo Negro*. In.: _____. Teatro completo, 2. Obras Completas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981a.

RODRIGUES, Nelson. *Álbum de Família*. In.: _____. Teatro completo, 2. Obras Completas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981b.

_____. *Anti-Nelson Rodrigues*. In.: _____. Teatro completo, 1. Obras Completas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981c.

_____. *Otto Lara Resende ou Bonitinha mas ordinária*. In.: _____. Teatro completo, 4. Obras Completas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981d.

_____. *Valsa nº 6*. In.: _____. Teatro completo, 1. Obras Completas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981e

_____. *Vestido de noiva*. In.: _____. Teatro completo, 1. Obras Completas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981f.

_____. Epígrafe. In.: CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *A menina sem estrela*: memórias. São Paulo: Companhia das Letras, 1993a.

_____. *O óbvio ululante*: primeiras confissões. Seleção Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993b.

_____. *Asfalto Selvagem. Engraçadinha*: seus amores e seus pecados. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadia*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado, s/d.

_____. *O baú de Nelson Rodrigues*: os primeiros anos de crítica e reportagem (1928-1935). Organizado por Caco Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O homem proibido*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____. *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. Organização Sonia Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. *Otto Lara Resende ou, Bonitinha, mas ordinária*: peça em três atos: tragédia carioca / Nelson Rodrigues ; roteiro de leitura e notas de Flávio Aguiar. - 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. Disponível em: <<https://dinodealcantarablog.files.wordpress.com/2018/06/nelson-rodrigues-bonitinha-mas-ordinaria.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.

_____. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen à Koltés*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoiévski Prosa – Poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SÜSSEKIND, Flora. Nelson Rodrigues e o fundo falso. In: *Nelson Rodrigues Teatro Completo*, volume único, organização geral e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1993.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Tradução de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TEZZA, Cristovão. A polifonia como categoria ética. In.: *Fiódor Dostoiévski O profeta da literatura russa*. Cult Especial. Biografia: São Paulo, nº4, 2006, p. 24-26.

TODOROV, Tzvetta. *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique suivis de Ecrits du cercle Bakhtine*, Paris, Seuil, 1991.

VETERANYI, Aglaja. *Por que a criança cozinha na polenta: romance*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004.