

CENTRO UNIVERSITÁRIO BARÃO MAUÁ

ANA LUZ MIRA MESSIAS

**AS PERSONAGENS FEMININAS E O GROTESCO NA DRAMATURGIA
RODRIGUEANA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DAS PEÇAS VESTIDO DE
NOIVA E VALSA Nº. 6, DE NELSON RODRIGUES**

Ribeirão Preto

2020

ANA LUZ MIRA MESSIAS

**AS PERSONAGENS FEMININAS E O GROTESCO NA DRAMATURGIA
RODRIGUEANA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DAS PEÇAS *VESTIDO DE
NOIVA* E *VALSA Nº. 6*, DE NELSON RODRIGUES**

Trabalho de conclusão de curso de
Letras do Centro Universitário Barão de
Mauá para obtenção do título de
licenciatura.

Orientadora: Me. Elaine Christina Mota

Ribeirão Preto

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

M548p

Messias, Ana Luz Mira

As personagens femininas e o grotesco na dramaturgia Rodrigueana: uma análise comparativa das peças Vestido de noiva (1943) e Valsa nº 6 (1951)/ Ana Luz Mira Messias - Ribeirão Preto, 2020.

50p.

Trabalho de conclusão do curso de Letras Português e Inglês - Licenciatura Plena do Centro Universitário Barão de Mauá

Orientador: Elaine Christina Mota

1. Nelson Rodrigues 2. Grotesco 3. Dramaturgia brasileira I. Mota, Elaine Christina II. Título

CDU 821.134.3(81)-31.09

Bibliotecária Responsável: Iandra M. H. Fernandes CRB⁸ 9878

ANA LUZ MIRA MESSIAS

**AS PERSONAGENS FEMININAS E O GROTESCO NA DRAMATURGIA
RODRIGUEANA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DAS PEÇAS VESTIDO DE
NOIVA E VALSA Nº. 6, DE NELSON RODRIGUES**

Trabalho de conclusão do curso de Letras
Licenciatura Plena do Centro Universitário
Barão de Mauá para obtenção do título de
licenciatura.

Data de aprovação: __/__/____

BANCA EXAMINADORA

Me. Elaine Christina Mota
Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

Dr. André Luiz Alselmi
Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

Dr. Thiago Carbonel
Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

**Ribeirão Preto
2020**

À minha mãe, Terezinha Mira, culpada
pelo meu amor às artes e à vida.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à minha orientadora e professora Elaine Christina Mota, por cada orientação, reunião, conselho, palavras de afeto e abraços quentinhos. Sem ela, eu não seria quem estou, quiçá teria desenvolvido esta pesquisa.

Agradeço a todos os professores e professoras do curso de Licenciatura Plena em Letras do Centro Universitário Barão de Mauá, em especial ao coordenador do curso André Alselmi, por estender sua paixão por literatura brasileira aos seus alunos.

Aos meus colegas de turma que, assim como eu, encerram um ciclo muito importante para nossa formação profissional e pessoal. Sobretudo, agradeço ao meu porto seguro: Carolina Freitas, Letícia Caroni e Talita Lavecchia, anjos que o destino colocou em minha vida para não me deixar desistir de mim mesma.

À minha família, que traz felicidade e esperança à minha vida e sem os quais eu não teria ingressado no curso de Letras: minha mãe Terezinha Mira, meu irmão Jorge Buratti, e minha cunhada Grazi Carvalho.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso tem como objetivo analisar a construção psicológica das protagonistas de *Vestido de Noiva* (1943) e *Valsa N.º 6* (1951), Alaíde e Sônia, respectivamente, e a estruturação dos elementos grotescos na conjuntura de pós-morte presente em ambas as obras de Nelson Rodrigues (1912 - 1980). A penetração psicológica das personagens potencializa a denúncia às mazelas sociais brasileiras e desenvolve uma espécie de psicanálise literária voltada para o subúrbio e a burguesia carioca da segunda metade do século XX. Os ensaios do crítico teatral Sabato Magaldi foram essenciais para explorar o território da criação dramática moderna e compreender o mérito da dramaturgia de Nelson Rodrigues não somente na história do teatro brasileiro, como também em toda literatura nacional. Para o embasamento teórico da avaliação crítica dos elementos grotescos presentes nas obras analisadas, foram usados os conceitos do grotesco em contraponto ao sublime, de Victor Hugo, o grotesco como instrumento de estranhamento, de Kayser, e o que Sodré & Paiva vão denominar de grotesco chocante e crítico. Utilizando também como base teórica os estudos de Tania Franco Carvalhal, esta pesquisa propõe uma análise comparativa da analogia intratextual presente em *Valsa N.º 6* - único monólogo rodrigueano escrito oito anos após o sucesso de *Vestido de Noiva*. É por meio da intratextualidade que o autor cria uma conexão dialógica interna entre as duas peças psicológicas, no que tange à proximidade textual e temática dos textos supramencionados. Vale ressaltar que esta análise adota a concepção do texto dramático como uma expressão literária e não como representação teatral, levando em consideração que, para colocar a última em prática, seria necessário avaliar os dramas no âmbito da teatralidade, probabilidade e representabilidade – aspectos que extrapolam o universo literário, segundo Massaud Moisés. Deve-se levar em consideração a relevância dessa pesquisa, uma vez que *Vestido de Noiva* é responsável pelo surgimento do Modernismo no teatro nacional, ao mesclar unidades realistas com expressionistas, tal como acontece em *Valsa N.º 6*.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues. Vestido de Noiva. Valsa N.º 6. Grotesco
Dramaturgia brasileira.

ABSTRACT

This final paper aims to analyze the psychological construction of the protagonists of *Vestido de Noiva* (1943) and *Valsa N.º 6* (1951), Alaíde and Sônia, respectively, and the structuring of the grotesque elements in the postmortem conjuncture present in both works by Nelson Rodrigues (1912 - 1980). The psychological penetration of the characters enhances the denunciation of Brazilian social evils and develops a kind of literary psychoanalysis focused on the suburbs and bourgeoisie of Rio de Janeiro in the second half of the 20th century. The essays of the theatrical critic Sábato Magaldi were essential to explore the territory of modern dramatic creation and to understand the merit of Nelson Rodrigues' dramaturgy not only in the history of Brazilian theater, but also in all national literature. For the theoretical basis of the critical evaluation of the grotesque elements present in the works analyzed, the concepts of the grotesque were used in counterpoint to the sublime, by Victor Hugo, the grotesque as an instrument of strangeness, by Kayser, and what Sodré & Paiva will call the shocking and critical grotesque. Also using as theoretical basis the studies of Tania Franco Carvalhal, this research proposes a comparative analysis of the intratextual analogy present in *Valsa N.º 6* - the only Rodriguean monologue written eight years after the success of *Vestido de Noiva*. It is through intratextuality that the author creates an internal dialogical connection between the two psychological pieces, regarding the textual and thematic proximity of the above-mentioned texts. It is worth mentioning that this analysis adopts the conception of the dramatic text as a literary expression and not as a theatrical representation, taking into consideration that, to put the latter into practice, it would be necessary to evaluate the dramas in the scope of theatricality, probability and representability - aspects that go beyond the literary universe, according to Massaud Moisés. The relevance of this research should be taken into consideration, since *Vestido de Noiva* is responsible for the emergence of Modernism in national drama, by mixing realistic units with expressionists ones, as happens in *Valsa N.º 6*.

Keywords: Nelson Rodrigues. *Vestido de Noiva*. *Valsa N.º 6*. Grotesque. Brazilian dramaturgy.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS COMPARATIVOS DAS DRAMATURGIAS RODRIGUEANAS	11
2.1	Relevância da dramaturgia rodrigueana na literatura nacional.....	11
2.2	Elementos de análise do texto dramático em contraste à cena teatral	12
2.2.1	A arte dramática: origens e conceituações	12
2.2.2	O teatro nacional: dos primórdios ao Modernismo	14
2.3A	literatura comparada: primórdios e sucessões	16
2.3.1	Interdisciplinaridade: a natureza dos empréstimos	17
2.3.2	Intertextualidade: referências e releituras.....	17
2.3.3	Intratextualidade e o dialogismo interno	19
2.4	Os elementos grotescos na literatura.....	20
3	ANÁLISE DE VESTIDO DE NOIVA	24
3.1	A trama da obra	24
3.2	O desagradável em Nelson Rodrigues: os campos psicológicos.....	26
3.2.1	A liberdade dos desejos no plano da alucinação	26
3.2.2	As lembranças inexatas do campo da memória	29
3.2.3	A aspereza do plano da realidade	31
4	ANÁLISE DE VALSA Nº. 6	33
4.1	Enredo da obra	33
4.2	Elementos da estrutura do inédito monólogo rodrigueano	35
4.3	O poema dramático	37
4.4	Transição Sônia-menina e Sônia-mulher	38
4.5	O grotesco em Valsa N.º 6	40
5	A INTRATEXTUALIDADE RODRIGUEANA	42
5.1	Convergências e divergências	42
5.2	O autodesvendamento na recepção textual.....	44
5.3	Relevância de ambas as dramaturgias de Nelson Rodrigues	46
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
	REFERÊNCIAS	49

1 INTRODUÇÃO

Nelson Rodrigues (1912 – 1980), nascido em Recife, foi escritor, jornalista, dramaturgo, contista e cronista brasileiro. O pernambucano morou desde seus 5 anos na cidade do Rio de Janeiro, que, posteriormente, se tornou grande plano de fundo para suas maiores obras. Conhecido por suas frases polêmicas, Nelson procurou desvendar em seus textos as mazelas que a sociedade carioca da década de 40/50 buscava encobrir com sua plasticidade da família tradicional brasileira.

Seus temas recorrentes, como o adultério, a pedofilia, o incesto, o assassinato, a inveja, entre outros, geravam no público enorme choque e repulsa, em virtude de sua peculiaridade grotesca. Talvez esse tenha sido um dos motivos que fizeram muitas de suas peças serem censuradas nos anos 30. O falso moralismo brasileiro condenava a exposição que o teatro rodrigueano causava, contudo isso não foi o suficiente para cessar as escritas do autor.

Em 1943, Nelson Rodrigues publicou sua segunda dramaturgia: Vestido de Noiva, que, pouco tempo depois, seria reconhecida como a peça que deu início ao Modernismo no teatro nacional. A obra ganhou esse título devido à junção de elementos realistas/naturalistas com traços expressionistas, movimento nunca ocorrido antes na história da dramaturgia brasileira.

A protagonista Alaíde, que, ao início da peça, acabara de ser atropelada, apresenta traços parecidos com a protagonista de Valsa N.º 6, único monólogo rodrigueano escrito em 1951, Sônia, que também inicia a obra já morta. Logo, ambas as peças se passam nesse ambiente de pós-morte, no qual as personagens principais pairam sob seus subconscientes à procura de si mesmas.

Esta pesquisa foi dividida a fim de facilitar a compreensão da uma análise comparativa das peças mencionadas, examinando a relevância das obras individualmente, para, em seguida, realizar a análise conjunta. O primeiro capítulo foi elaborado tendo o enfoque no desenvolvimento das referências teóricas utilizadas nos estudos de análise literária (trazendo destaque para Massaud Moises e Sábado Magaldi), do grotesco (Victor Hugo, Sodré & Paiva e Kayser) e da análise comparativa (Tânia Franco Carvalhal).

Os segundo e terceiro capítulos são direcionados para a análise individual das obras *Vestido de Noiva* e *Valsa N.º 6*, respectivamente, objetivando enfatizar o grotesco em cada peça, tal como a construção das personagens femininas Alaíde e Sônia. A elaboração do último capítulo foi canalizada para a análise comparativa, levantando os aspectos convergentes e divergentes das dramaturgias em questão.

Em razão das semelhanças temáticas e estruturais de *Vestido de Noiva* e *Valsa N.º 6*, este trabalho objetiva analisar comparativamente a presença dos elementos grotescos, bem como a construção das protagonistas femininas no teatro de Nelson Rodrigues, compreendendo-o como instrumento eficaz de denúncia social.

Atualmente, Nelson Rodrigues é considerado o nome de maior influência da dramaturgia brasileira, sobretudo quando diz respeito às peças míticas, às psicológicas e às tragédias cariocas. A família Rodrigues desempenhou um eminente papel na vida pessoal de Nelson, tal qual na sua trajetória como jornalista: aos treze anos, começou a trabalhar no jornal de seu pai como repórter policial e aos quatorze publicou o artigo “A Tragédia de Pedra” e ganhou grande reconhecimento por isso.

Em 1929, seu pai perdeu esse antigo jornal e fundou outro: *A Crítica*, jornal esse que serviu de cenário para o trágico assassinato de seu irmão, Roberto, que sofreu as consequências da ausência de seu pai no dia, posto que a mulher que o assassinou estava à procura do jornalista polêmico. A morte de seu filho acarretou a depressão de Mário Rodrigues que, ao se entregar totalmente à bebida, morreu um ano depois do acontecido. Milton e Mário Filho assumiram o jornal, que foi fechado pouco tempo depois, na Revolução de 30.

Em 1934, Nelson Rodrigues foi diagnosticado com tuberculose e ficou internado em um sanatório, com a ajuda financeira de seu amigo Roberto Marinho. Após sua recuperação, Nelson dividiu sua escrita ora com seus textos voltados ao jornal *O Globo*, ora para elaboração de suas peças teatrais.

O intenso drama familiar do autor influenciou diretamente sua escrita, principalmente suas peças de teatro. Parafraseando o próprio Nelson: “Teatro não tem que ser bombom com licor” (1974) nota-se que a morbidez, o trágico, o grotesco, a preocupação social, psicológica e existencial são traços frequentes em suas obras, bem como a ironia com que conduz os enredos. Esses, por sua vez, são marcados pela presença de temas polêmicos como o adultério, o assassinato, a morte, a vingança, a loucura e o pecado, não obstante também aborda nos seus enredos o

universo da consciência humana.

Era por meio da perplexidade catártica da plateia que o autor pretendia criticar a sociedade carioca da época, como relata em uma entrevista: “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” (1974).

Foi com razão que Ruy Castro, ao escrever a biografia do dramaturgo, escolheu como título *O Anjo Pornográfico* (2017). O forte apelido de Nelson deve-se ao fato de quando o autor era chamado de tarado (devido à escolha dos temas com tendências sexuais), ele contra argumentava: “Pornográfico, eu? Diante de vocês, eu sou um anjo!”

2 INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS COMPARATIVOS DAS DRAMATURGIAS RODRIGUEANAS

2.1 Relevância da dramaturgia rodrigueana na literatura nacional

O pesquisador e crítico teatral Sábato Magaldi dividiu as peças rodrigueanas em três categorias: as peças psicológicas – *A Mulher sem Pecado*, *Vestido de Noiva*, *Valsa n.º 6*, *Viúva*, *Porém Honesta* e *Anti-Nelson Rodrigues*; as peças míticas – *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Doroteia* e *Senhora dos Afogados*; e as tragédias cariocas – *A Falecida*, *Perdoa-me por me Traíres*, *Os Setes Gatinhos*, *Boca de Ouro*, *Beijo no Asfalto*, *Bonitinha*, *Mas Ordinária*, *Toda Nudez Será Castigada* e *A Serpente*.

No presente trabalho, serão analisadas as características referentes às peças psicológicas *Vestido de Noiva* (1943) e *Valsa n.º 6* (1951) e, embora Nelson Rodrigues tenha denominado *Vestido de Noiva* como sua primeira tragédia carioca, Magaldi fundamenta sua divisão:

Cumprе assinalar que a divisão tem ainda um intuito didático, porque as características nunca se mostram isoladas, sob pena de empobrecer o universo do ficcionista. As peças psicológicas absorvem elementos míticos e da tragédia carioca. (...) Poucos dramaturgos revelam, como Nelson Rodrigues, um imaginário tão coeso e original, e com um espectro tão amplo de preocupações psicológicas, existenciais, sociais e estilísticas (MAGALDI, 1992, p.9).

Conforme Sábato Magaldi (2004, p. 18), Nelson Rodrigues conta em seu livro *O Reacionário* (1977) que teve a ideia de escrever *Vestido de Noiva* após a estreia pouco entusiástica de *A Mulher sem Pecado*, em 1942. Ressentido com a má recepção da plateia, queria assustá-la: “Eu acreditava muito no êxito intelectual, mas acreditava ainda mais no fracasso de bilheteria”, relata Nelson.

No que se refere ao êxito intelectual, o autor desenvolve o enredo da protagonista Alaíde, que fora atropelada e está sendo operada em estado grave, ao passo que habita seu subconsciente, em que reflexões sobre sua existência são mescladas com alucinações da personagem nesse cenário caótico.

Em relação ao fracasso de bilheteria, o dramaturgo estava enganado, pois mal poderia imaginar que a estreia da peça, no dia 28 de dezembro de 1943, iria se tornar uma data histórica no teatro brasileiro, em virtude de Nelson não somente ter inovado no âmbito da escrita dramática, como também na estruturação cênica ao

optar pelo abandono do palco tradicional e ao misturar cenas de realismo com elementos expressionistas e grotescos.

Vestido de Noiva modernizou a dramaturgia brasileira no que tange à direção da peça realizada por Ziembinski. A formação expressionista do diretor polonês trouxe diversas alterações na direção tradicional brasileira: além de eliminar o predomínio do ator como estrela central e trazer a valorização da equipe teatral como um todo, Ziembinski inovou os figurinos, cenários e iluminação, apresentando um aspecto plástico para a peça.

Ademais, as unidades linguísticas chamam a atenção na obra ao dividir suas ações em três planos: realidade, memória e alucinação. Nessa perspectiva, a peça *Valsa n.º 6* dialoga com *Vestido de Noiva*, bem como no ponto de vista temático, uma vez que ambas tratam do consciente, do inconsciente e do subconsciente das personagens.

Valsa n.º 6 apresenta a história de Sônia, menina de 15 anos que foi assassinada enquanto tocava no piano a valsa n.º 6, de Chopin. Vagando entre o que é real, o que é alucinação ou apenas vultos de memórias, Sônia tenta descobrir quem foi seu assassino. O monólogo se distingue dos demais pela representação da protagonista que simboliza não somente Sônia, como também a internalização de todos os personagens presentes no inconsciente da garota. Doravante, compete explicar aqui por que não serão analisados os elementos extralinguísticos das obras, sendo tomados como material de análise, portanto, apenas os elementos relativos ao texto literário.

2.2 Elementos de análise do texto dramático em contraste à cena teatral

O teatro e a literatura, apesar de se conectarem no gênero dramático, não podem ser analisados da mesma forma. A análise de uma dramaturgia tem suas distinções da análise de uma peça teatral, uma vez que esta leva em consideração fatores externos do texto. *A priori*, para a compreensão plena dessa questão, é necessária a percepção histórica do drama como arte própria e ímpar.

2.2.1 A arte dramática: origens e conceituações

Afirmar que o teatro mundial é uma invenção da Grécia Antiga significa

adotar uma visão eurocêntrica, quando na verdade essa manifestação artística se desenvolveu em toda parte do mundo. No continente asiático, já havia registros de rituais cênicos antes que no continente europeu (1976). O teatro grego está para a história ocidental, assim como o teatro chinês está para a história oriental, sendo ambos considerados o berço do teatro de suas civilizações.

Em sua maioria, o teatro surge pelo mesmo propósito: a representação de imagens divinas. Partindo da técnica da imitação (*mímesis*), o teatro antigo tinha como principal objetivo a veneração de seus Deuses, a propagação de suas crenças e explicação de mitos da origem do universo. A dança e a musicalidade – por meio do canto e pelo uso de instrumentos – eram frequentes nesses cultos, nos quais até então sequer existia o papel do ator: as pessoas se reuniam em coro para fazer a evocação dos Deuses.

Esses ritos se assemelham com o que conhecemos atualmente como tragédia. A palavra vem do grego *tragos* e *ode* (canção do/pelo bode) e tem essa origem etimológica, posto que nessas cerimônias, os actantes presenteavam aos seus Deuses animais mortos como oferenda, além de se vestirem de sua pele e chifres. A partir daí, surgem as subdivisões dos gêneros dramáticos: a tragédia e a comédia, como explica o crítico teatral brasileiro, Anatol Rosenfeld, em seu livro *Prismas do Teatro* (1993):

[...] liga a tragédia, qualquer que seja a interpretação adotada, aos sátiros (*satyros* ou *silenos*, espécie de demônios silvestres peludos chifrudos, de barbicha, com características de homens, bodes e cavalos, mas chamados “bodes” devido à sua impetuosidade sexual). Tais entes faziam parte do séquito bacântico de Dioniso. Daí a tese geralmente aceita, aliás baseada nas afirmações de Aristóteles, de que a tragédia se originou de um ritual dedicado ao deus do vinho e da fertilidade. Como muitos deuses que representam as forças vitais da natureza, Dioniso, despedaçado, morre no outono e ressurge na primavera. Explicam-se assim tantos os aspectos alegres e cômicos (comédia) como os tristes e trágicos nos rituais a ele devotados (ROSENFELD, 1993, p. 47-48).

No decorrer dos anos, esses rituais sagrados foram se transformando em contações de histórias. Thespis foi um autor e ator grego considerado o grande influenciador do teatro da época, sendo o primeiro a percorrer diversas cidades em uma carroça que fazia de palco, em torno do qual a plateia se reunia para assistir ao espetáculo. Também foi Thespis quem inventou a figura do ator que ora se destacava para dialogar com o coro, ora conduzia-o.

Vale destacar que, no teatro antigo – e em algumas formas do teatro contemporâneo (como o improvisado) –, a dramaturgia tem a função apenas de um “pré-

texto” para a encenação, existindo teatros que sequer recorrem ao texto para sua composição cênica. A palavra drama é originada do grego *dráma* que significa ação e, desse modo, a palavra “dramaturgia” literalmente indica o texto que é criado para representar uma ação. Segundo Aristóteles, em *A Poética* (2005), a dramaturgia nada mais é do que uma organização coerente das ações cuja finalidade é provocar estados emocionais geradores da catarse.

Outrossim, o filósofo grego afirma que toda ação dramática advém de um desejo ou vontade já premeditada e todo o enredo da peça gira em torno de um conflito resultante da ação do actante de ir atrás do seu desejo. A partir disso, Aristóteles cria a teoria da Estrutura de Três Atos: prótase (exposição do conflito), epítase (complicação do conflito) e catástrofe (resolução do conflito).

Ainda sobre essa estrutura, o crítico de arte Anatol Rosenfeld (1993, pp.40-41) descreve que “o discurso dramático, que prepara para a decisão ou leva a ela, é uma forma de ação; no fundo, tem somente significado enquanto fonte de futuro, expressão da vontade. A própria concisão do gênero impede a tranquilidade e o repouso épicos. Assim, o diálogo dramático é expressão do “homem tenso”, sempre projetado para o futuro.”

Nota-se que a organização da trama do texto dramático é tencionada nas ações e no papel que as personagens desenvolvem para o desencadear dessa dinâmica, sendo esses actantes canalizados por um desejo maior.

2.2.2 O teatro nacional: dos primórdios ao Modernismo

As primeiras manifestações dramatúrgicas no Brasil se deram por meio dos jesuítas que usavam o teatro como instrumento de catequese. Justamente por sua finalidade puramente evangélica, o teatro desse período era desprovido de grandes estudos cênicos e textuais. Entre os padres da época, destaca-se José de Anchieta (1534 – 1597) com seus autos.

Após quase dois séculos sem registros de encenações no Brasil, Gonçalves de Magalhães (1811 – 1882) surge com o Romantismo para quebrar o silêncio nas artes cênicas e trazer a comédia para nossa dramaturgia. Além dele, vale ressaltar Martins Pena (1815 – 1848), Gonçalves Dias (1823 – 1864) e José de Alencar (1829 – 1877).

As dramaturgias preocupadas com questões sociais e psicológicas só tiveram espaço no Brasil por volta de 1880, devido à influência francesa no realismo nacional – destaca-se a obra *A Capital Federal*, de Arthur Azevedo (1855 – 1908).

Apesar das contribuições literárias de Oswald de Andrade para o Modernismo brasileiro (pelo seu caráter de revolta política, ao confrontar a ditadura de Getúlio Vargas), foi somente em 1943, em *Vestido de Noiva*, que Nelson Rodrigues trouxe o teatro moderno para o Brasil.

A elaboração do texto dramático e a composição da peça teatral Inegavelmente, a construção do texto dramático é distinta da montagem de uma peça teatral. Embora a primeira seja elaborada presumindo a execução da segunda, no âmbito da análise, torna-se necessária a diferenciação das duas. Se fôssemos analisar as obras dramáticas como espetáculos teatrais, teríamos que levar em consideração alguns elementos da encenação, tais como: o local da representação cênica (palco italiano, teatro de arena, teatro de rua, circo-teatro, etc.), o público (faixas etárias e sociais, interação ou não-interação dos atores com a plateia, etc.) e o processo de direção da peça.

Essas unidades dramáticas, apesar de influenciarem a montagem de um espetáculo, não influenciam o texto literário. Além disso, para essa espécie de análise seria indispensável a pesquisa aprofundada de outros tópicos que não dizem respeito à literatura em si, como pontua Anatol Rosenfeld, em *Texto/Contexto I* (1969):

Acrescente-se que o crítico teatral não é crítico literário, embora, também neste domínio, deva ter ampla competência. Existe uma “ciência do teatro” que está longe de se ocupar apenas com a história e a análise da peça dramática. Uma obra dedicada a esta ciência costuma conter não só capítulos sobre a dança, mímica, pantomima, sobre o “mimo” e o “ator” etc., mas também sobre uma série de tipos de textos que não se enquadram na “alta” literatura, servindo, ainda assim e por vezes precisamente por isso, admiravelmente a certos propósitos teatrais (ROSENFELD, 1969, p. 23-24).

Todavia, há elementos significativos que se referem especificamente à dramaturgia, a saber: o processo de criação do dramaturgo, a estrutura/forma literária (tragédia, comédia, melodrama, farsa, entre outras), a estética dramatúrgica predominante (realista, expressionista, épica, etc.), o espaço (físico e/ou psicológico), o tempo (cronológico e/ou psicológico) e o desenvolvimento das personagens (redondas ou planas). Esses itens serão analisados juntamente com a iluminação e o jogo de vozes estruturados por Nelson Rodrigues, em *Vestido de Noiva* e *Valsa n.º 6*,

uma vez que esses elementos influenciam diretamente no desenvolvimento do enredo de ambas as obras.

De acordo com Rosenfeld (1993, pp. 35-36), “a peça teatral, considerada literatura, é um dos elementos mais importantes do teatro; porém, não o constitui, não lhe é condição indispensável. (...) As relações entre palco e literatura são complexas. Não é possível reduzir o teatro à literatura, como tendem a fazer alguns autores.” Destarte, concordando com essa perspectiva do autor supramencionado, a abordagem adotada neste trabalho voltar-se-á para uma visão “textocentrista” e não “cenocentrista”, respeitando o teatro como arte *sui generis* e díspar da literatura.

2.3 A literatura comparada: primórdios e sucessões

O conceito de literatura comparada passou por diversas transformações desde o seu surgimento no século XIX até a contemporaneidade. A história do comparativismo literário é repleta de quebra de paradigmas, envolvendo embates teóricos de incontáveis críticos que buscavam defender seus manuais.

Primordialmente, deve-se atentar ao contraste entre literatura comparada e comparação, dado que não é correto entender uma como mero sinônimo da outra. O ato de comparar duas ou mais obras não é exclusivo ao comparativista, mas um procedimento que faz parte da organização e estruturação mental de todo ser humano, podendo ser utilizado em quaisquer trabalhos da área literária. A literatura comparada, no entanto, pode ser compreendida como um método, porque usa a comparação como um recurso analítico e crítico, e não como um simples sistema mental. A doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada, Tania Franco Carvalhal (1943, p.8), afirma que “a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim.”

Por outro lado, o comparativismo literário passou por conflitos no que tange à sua conceituação teórica: foi devido a Ampère, Charles Augustin Sainte-Beuve e Philarete Chasles que os manuais franceses adotaram essa metodologia vinculada à historiografia literária. Além de os críticos franceses terem mérito pela introdução do método comparativo na área literária, também influenciaram na definição da literatura comparada como uma subdivisão da literatura geral e não como uma disciplina ampla.

Esse conceito defendido pela escola francesa foi se modificando no

decorrer do tempo e adquirindo outras funções para os diferentes contextos históricos em que a literatura comparada foi inserida, como pontua a doutora Carvalhal:

Este novo modo de entendimento acentua, então, um traço de mobilidade na atuação comparativista enquanto preserva sua natureza "mediadora", intermediária, característica de um procedimento crítico que se move "entre" dois ou vários elementos, explorando nexos e relações. Fixa-se, em definitivo, seu caráter "interdisciplinar" (CARVALHAL, 1991, p. 10).

Tendo contribuições das escolas norte-americana, soviética, alemã e brasileira, identifica-se a natureza interdisciplinar da literatura comparada, como um estudo que habita entre os elementos analisados, estabelecendo relações e distinções.

2.3.1 Interdisciplinaridade: a natureza dos empréstimos

Conforme foi se delimitando a terminologia da literatura comparada, essa também foi se vinculando aos atributos interdisciplinares, à medida que se insere ao meio dos objetos de estudo – sejam estes literários ou de outras artes, como a música, as artes plásticas e o cinema, por exemplo:

Literatura e artes, literatura e psicologia, literatura e folclore, literatura e história se tornaram objeto de estudos regulares que ampliaram os pontos de interesse e as formas de "pôr em relação", características da literatura comparada (CARVALHAL, 1943, p. 74).

Foi por volta dos anos 1940-50, pelos estudos pioneiros de Calvin S. Brown relacionando música à literatura, que o comparativismo literário se aproximou dos estudos semióticos e rompe fronteiras artísticas, intelectuais e até mesmo nacionais, posto que outrora eram analisadas apenas obras com a mesma procedência nativa. Doravante, entram em pauta nos estudos do campo comparativo as reflexões a respeito das referências e da originalidade artística.

2.3.2 Intertextualidade: referências e releituras

Compete, neste segmento, compreender a concepção intertextual nos estudos comparativos, levando em conta que um texto constrói sua originalidade partindo das relações inevitáveis – conscientes ou não – com outras leituras de textos

e autores precedentes.

O conceito surge inicialmente com Roland Barthes (1973), ao tratar a intertextualidade no contexto linguístico, relembra a definição de Julia Kristeva:

o Texto como um aparelho translinguístico que redistribui a ordem da língua, relacionando uma palavra comunicativa que visa à informação direta com diferentes enunciados anteriores e sincrônicos (BARTHES, 1973 apud FIORIN, 2006, p. 26)

O conceito de intertextualidade se relaciona com a transformação dos códigos linguísticos e a redistribuição da estruturação da língua, relacionando o termo somente no âmbito da linguística. O termo é oficialmente cunhado por Julia Kristeva, em 1969, para caracterizar o processo de criação artística. A filósofa búlgaro-francesa sustenta a tese de que “todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla” (KRISTEVA, 2012, p. 142).

A autora interliga o processo de escrita com o processo de leitura, evidenciando que um texto tem sua origem a partir de correspondência, entrelaçamento e transformações de significados de outros textos anteriores. Barthes, também relacionando a leitura de textos com a construção de outros, afirma:

Saboreio o reino das fórmulas, a derrubada das origens, a desenvoltura que faz vir o texto anterior do texto ulterior. [...] o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito – que este texto seja Proust, ou o jornal cotidiano, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida (Barthes, 1973, p. 59 apud Samoyault, 2008, p. 24).

Seguindo essa perspectiva de Kristeva e Barthes – entendendo como texto quaisquer leituras de mundo, desde um livro de romance até uma pintura –, conclui-se que é inexorável a influência de textos anteriores na construção de novos escritos, mesmo que o autor ulterior não esteja ciente dessa interferência.

Outrossim, ao falar de intertextualidade, é imprescindível mencionar o filósofo e teórico russo Mikhail Bakhtin (2010) e suas pesquisas referentes ao dialogismo, tendência natural de toda linguagem, segundo o autor, que pode ser compreendido como a relação entre um discurso com outro alheio. O termo atua no campo das vozes do discurso e significa a coexistência de diferentes vozes no mesmo enunciado, como relata a pesquisadora Márcia Helena Saldanha Barbosa, em seu artigo “A paródia no pensamento de Mikhail Bakhtin”:

[...] o discurso dirigido para um dado objeto cruza-se com os discursos alheios que incidem sobre o mesmo tema. Esse processo de interação ocorre porque qualquer enunciado encontra o objeto para o qual se volta já avaliado pelos discursos de outrem. Assim, a palavra de um sujeito penetra em tal contexto como réplica: vem harmonizar-se com as entonações, pontos de vista e julgamentos estranhos ou opor-se a eles. Dessa maneira, adquire tom próprio e individualiza-se. Fora do diálogo social, o sentido e o estilo de cada tipo de discurso seriam imperceptíveis (BARBOSA, 2001, p. 57).

O teórico, seguindo sua pesquisa referente aos diálogos existente no texto, concebe a produção literária do dialogismo como polifonia, termo usado na área musical que o autor ressignifica nesse contexto literário. Polifonia, de acordo com os estudos bakhtinianos, é a existência de múltiplas vozes no discurso que dialogam entre si, sem perderem sua autonomia (BARBOSA, 2001, p. 57).

Ademais, Bakhtin afirma a importância das personagens para a concretização da polifonia, uma vez que compete a elas a personificação do discurso e a representação dos diálogos entre eles, estes podendo ser intratextuais ou entre discursos externos. Quando o dialogismo ocorre entre textos de mesma autoria, trata-se das relações intratextuais, que é o tipo de intertextualidade com a qual trabalharemos.

2.3.3 Intratextualidade e o dialogismo interno

Neste trabalho, será utilizado o termo intratextualidade para se referir o que Paulo Sérgio de Vasconcellos (2001, p. 148) denomina de autotextualidade em seu livro *Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio*: “autocitação, isto é, na evocação, em dada obra, de uma passagem de outra obra do mesmo autor”.

Intratextualidade é, portanto, o ato do autor voltar-se para si mesmo na construção do texto, relacionando esses novos discursos com outros já existentes na sua própria literatura. Esses elementos que já existiam na poética do escritor retornam ressignificados nessa nova construção textual, podendo se apresentar na temática da narrativa ou ainda nos discursos das personagens.

Nelson Rodrigues, ao escrever *Valsa nº 6*, cria essa proposta intratextual com a sua peça *Vestido de Noiva* – escrita oito anos antes – trazendo esse diálogo entre as protagonistas, a temática e a estruturação dramática. Sobretudo, é necessário deixar evidente nesta análise os elementos divergentes das dramaturgias em questão,

tendo em vista que um autor pode plagiar um texto de sua autoria, caso esses jogos literários sejam simples imitações. São perceptíveis as inovações literárias que o autor constrói em *Valsa nº6*, embora ambas as obras estejam inseridas nesse contexto expressionista e grotesco.

2.4 Os elementos grotescos na literatura

Segundo Wolfgang Kayser, em sua obra de 1957, *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*, o grotesco (do italiano *grotta*) surgiu inicialmente como uma estética inspirada nas decorações do palácio Domus Aurea, na Roma Antiga (império de Nero), onde as pinturas retratavam elementos humanos, animais e figuras oníricas. A descoberta desse estilo, em 1480, impactou a sociedade da época, uma vez que ia contra a concepção classicista de arte romana.

Em contraste do que se imagina, grotesco não é antônimo do tangível, tampouco representa apenas a estética do surreal, a obra grotesca tem a capacidade de unir as duas esferas, transmutando o mundo que conhecemos em uma realidade estranha e incompreensível. Desse modo, essa arte antiacadêmica estimula reações de repulsa e nojo, tal qual o riso horrorizado.

O fantástico, monstruoso, macabro, excêntrico, obscuro invadem nossa realidade cotidiana, as suas leis de repente estão suspensas, a ordem habitual das coisas se desfaz. É daí, ante a alienação surpreendente do nosso mundo, que decorre a reação de horror (ROSENFELD, 1969, p. 61).

Adotando o conceito de gosto aplicado pelo filósofo prussiano Immanuel Kant, pode-se perceber que é na relação desarmônica do gosto que surge o grotesco. Kant, na Modernidade, considera o gosto como um juízo estético abstrato e subjetivo, tal qual o belo e o feio, que, segundo o filósofo, perdem o conceito – absoluto e imutável de qualidade positiva e negativa, respectivamente – apresentado na Idade Média e no Renascimento.

Vale ressaltar que, de acordo com esse ponto de vista, o feio não é o total oposto do belo. Um objeto grotesco pode causar estranhamento de gosto, mas não ser considerado obrigatoriamente feio, conforme argumentam Muniz Sodré e Raquel Paiva, no livro *O Império do Grotesco*:

Com efeito, não se trata aí do mero feio, mas do grotesco, um tipo de criação

que às vezes se confunde com as manifestações fantasiosas da imaginação e que quase sempre nos faz rir. É algo que se tem feito presente na Antiguidade e nos tempos modernos. O grotesco atravessa de fato tempos diversos, à maneira de uma constante supratemporal. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 19)

O caráter grotesco já era perceptível na visão medieval e renascentista, época em que os bobos da corte tinham que animar seus reis mediante a junção do riso com o trágico. O renomado dramaturgo William Shakespeare já relacionava o riso e o catastrófico em suas peças: a tragédia era apresentada por meio da angústia e sofrimento humanos, ao passo que o riso era representado pelo contraste entre as ações esperadas e as ações de fato apresentadas, além dos traços cômicos de alguns personagens. A partir disso, cria-se o grotesco.

Para Bakhtin (1987), o grotesco está relacionado ao efeito do riso no corpo, considerando o riso como a mistura perfeita do físico e do espírito. Em seus estudos sobre o escritor François Rabelais, o teórico associa os aspectos disformes e oníricos presentes no grotesco com o carnaval – em que surge a desordem de um mundo paralelo que subverte as regras burguesas e leis sociais e em que corpos são livres e por vezes cômicos. Sobre esse grotesco carnavalizado, Muniz Sodré e Raquel Paiva afirmam que:

Na concepção apresentada pelo teórico russo, o grotesco não mais depende da noção de obra-de-arte. Sua principal categoria analítica é o realismo grotesco, que gira em torno do “corpo grotesco”, isto é, uma corporalidade inacabada, aberta às ampliações e transformações, [...] Opõe-se, portanto, ao fechado monumentalismo do corpo clássico. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 57)

Os estudos bakhtinianos são tidos como complementares de estudos prévios do supramencionado teórico literário Kayser. Para ele, o grotesco é um “mundo alheado”, algo negativo, alheio à realidade e que tende a ser repellido ao longo dos anos, ainda que de maneiras diferentes. Apesar de ambos estudiosos terem diferentes perspectivas conceituais, eles partilham da hipótese de que a especificação do grotesco como categoria estética é seriamente necessária.

Para Wolfgang Kayser (1986), os contornos grotescos de uma obra surgem da maneira como o espectador é sensibilizado quando este se choca ao relacionar a obra com o seu conceito de normalidade. Segundo o crítico, este estranhamento pode se manifestar ora quando um elemento inesperado surge de uma situação familiar, ora em um universo fantasioso de um conto de fadas – no qual as regras morais são alheias às do mundo real (Kayser, 2003, p.159). Em

ambos os casos citados, os aspectos grotescos geram um choque conceitual nas convenções sociais do espectador. Portanto, o estranhamento apenas se concretiza no processo de recepção da obra, baseada na reação do leitor:

[...] o horror nos assalta e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado. (KAYSER, 1986, p. 159)

Ainda sobre a relação receptiva dessa estética, seja na literatura ou nas demais artes, Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002) classificam o grotesco em quatro gêneros: o escatológico, o teratológico, o chocante e o crítico. Entretanto, esta pesquisa se concentra exclusivamente nos dois últimos, posto que são os que dizem respeito às obras rodrigueanas analisadas.

O grotesco chocante ocorre com o intuito de incomodar e provocar superficialmente a percepção do espectador, causando uma sensação imediata de espanto, ao passo que o grotesco crítico tem a finalidade, utilizando desse estranhamento do público, de gerar uma reeducação social, por intermédio da reflexão, como explicam Sodré e Paiva (2002) ainda no *O Império do Grotesco*:

[...] um recurso estético para desmascarar convenções e ideais, ora rebaixando as identidades poderosas e pretenciosas, ora expondo de modo risível ou tragicômico os mecanismos do poder abusivo. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 69).

Dessa forma, é perceptível que o dramaturgo Nelson Rodrigues utiliza o grotesco chocante, tal qual o grotesco crítico, com o propósito de alertar a sociedade da época, pelo artifício do estado de pura aversão e horror às cenas cotidianas retratadas em suas peças.

A visão sobre grotesco apresentada por Victor Hugo no prefácio de *Cromwell* (1988), igualmente se aproxima da aplicada na dramaturgia de Nelson Rodrigues. Segundo Hugo, é ilusória a existência de uma criação puramente bela, posto que o anormal partilha espaço com o agradável e o grotesco subsiste no reverso do sublime.

É nesse jogo de contrastes que surge o gênio moderno, contrapondo ao gênio clássico, como categoria estética, conforme Victor Hugo

Na poesia nova, enquanto o sublime representará a alma tal ela é, purificada

pela moral cristã, ele representará o papel da besta humana. O primeiro tipo, livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas; [...] O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras. (HUGO, 1988, p. 33)

A partir da construção do enredo e das psiques das personagens, é formado o efeito grotesco na dramaturgia rodrigueana, cujo propósito é violar a moral prática da burguesia brasileira. Vale ressaltar que os elementos grotescos sofrem influência direta da cultura em que a obra está inserida, devido ao fato de que os conceitos de belo/feio e normal/anormal dependem dos valores éticos e morais estabelecidos socialmente.

Destarte, as obras rodrigueanas retratam a essência animalesca e disforme natural do ser humano, gerando certo desconforto e horror no seu espectador, logo sendo compreendido como um teatro desagradável e grotesco. Especialmente as peças *Vestido de Noiva* e *Valsa nº. 6* retratam os elementos grotesco, no viés chocante e crítico, em uma perspectiva da mulher como protagonista.

3 ANÁLISE DE VESTIDO DE NOIVA

A obra *Vestido de Noiva* – publicada e encenada pela primeira vez em dezembro de 1943 – abriu as cortinas para o teatro moderno no Brasil. A segunda dramaturgia escrita por Nelson Rodrigues inovou ao casar elementos realistas e expressionistas em três atos, cujo foco são as intensas relações de ódio e desejo da protagonista fúnebre Alaíde e as suas assombrações.

Além de a peça ser dividida em três atos, a estrutura cênica/textual é composta por três planos: realidade, alucinação e memória. A transição desses planos é feita tanto pela distinção dos acontecimentos, quanto pelo jogo de luzes que o autor explicita nas rubricas. Esses campos psicológicos tecem a conjuntura caótica e sepulcral da história de Alaíde.

3.1 A trama da obra

A dramaturgia se inicia no plano da realidade representada por sons e vozes vindas de um microfone de fora do palco que indicam o acontecimento de um acidente rodoviário. Em seguida, a voz de Alaíde clamando por Clessi. Ainda no plano da realidade vemos jornalistas conversando sobre uma mulher estar em estado gravíssimo, após ser atropelada na Rua da Glória por um chofer que fugiu. Vale reforçar que toda a história se passa no Rio de Janeiro.

No campo da alucinação, Alaíde entra em um lugar que, pela descrição na rubrica, percebe-se que é um prostíbulo. A protagonista procura por Madame Clessi (uma cocote de luxo que fora assassinada pelo jovem amante em 1905) e recebe a notícia de que sua grande heroína está morta. Alaíde fica desesperada.

Transitando por emoções polarizadas, a personagem conversa com um homem que tem o rosto de seu marido – tal qual todos os homens no plano da alucinação – e ora acaricia-o, ora esbofeteia-o. Quando se encontra com Madame Clessi, Alaíde tenta recordar-se de seu passado.

No plano da memória, a personagem constata que a primeira vez em que escutou o nome de Madame Clessi foi quando se mudou com os pais para a antiga casa da falecida e, descobrindo seu diário, Alaíde fica fascinada pela vida de luxo e liberdade que possui, e passa a admirá-la fortemente.

Enquanto no campo da realidade, o diálogo entre os médicos revela que

Alaíde está em uma mesa de operação, no plano da alucinação Alaíde revela ter matado o marido. O primeiro ato termina com a personagem tentando se lembrar de seu casamento no qual estão presentes: o noivo Pedro, Dona Laura (mãe de Pedro), Dona Lígia (mãe de Alaíde) e uma Mulher de Véu, que Alaíde não consegue identificar.

Já no segundo ato, Alaíde e Clessi conversam por microfones externos ao palco, ao mesmo tempo que, no plano da memória, nos preparos para o casamento de Alaíde, ela e a Mulher de Véu discutem drasticamente em virtude do fato desta, que ainda não possui identificação, desejar a destruição de seu casamento.

Enquanto que no campo da realidade os médicos fazem de tudo para salvar a vida de Alaíde, que permanece em estado gravíssimo de choque, no plano da memória, a protagonista descobre que o desejo de vingança da Mulher de Véu advém do caso que ela e Pedro tiveram antes mesmo do início da relação dos noivos. Essa cena se alterna com outra no campo da alucinação em que Clessi conversa com seu jovem amante de 17 anos. Este sugere que ambos se suicidem juntos. Clessi demonstra não se importar com o discurso do amado.

Ainda no plano da alucinação, dois homens carregando velas fazem reverência mórbida diante de uma cruz, quando uma mulher se reúne a eles e mantêm um diálogo. Alaíde reconhece, pelos relatos dos jornais, que essa cena é o velório de Clessi, assassinada por seu namorado adolescente com uma navalhada no pescoço. Quando a protagonista conta para Clessi, ela, abismada, diz ao próprio cadáver: “– gente morta, como fica” (p. 146).

O segundo ato termina com Alaíde recordando que a Mulher de Véu é sua irmã Lúcia e com a cena no plano da realidade de Pedro indo ao hospital e perguntando sobre o estado de sua esposa. O homem sério não demonstra nenhum sentimento ao saber que Alaíde se encontra à beira da morte.

No terceiro ato, a protagonista descobre que na verdade não assassinou seu marido Pedro e julga ter sido apenas um sonho. No plano da alucinação, Lúcia e Alaíde vestidas de noivas, em frente ao altar, continuam a discussão, enquanto Pedro, Dona Lígia (mãe de Alaíde e Lúcia) e Madame Clessi compõem a cena.

Em outra passagem, ainda no campo da alucinação, Clessi e seu namorado conversam sobre um dinheiro que ela o emprestou outro dia, quando a mãe do menino entra no palco e há um desentendimento entre os três. Ao fim da confusão, Clessi expulsa a mulher de sua casa.

Na igreja, no plano da alucinação, Alaíde acusa Pedro e Lúcia de estarem planejando sua morte, para que assim consigam ficar juntos. No campo da realidade os jornalistas relatam que o acidente aconteceu com uma mulher importante, esposa do industrial Pedro Moreira; ao mesmo tempo, o diálogo dos médicos revela a morte de Alaíde. Os repórteres noticiam o falecimento e narram que a irmã chora muito.

No plano da realidade Lúcia repudia Pedro e diz ter jurado ao cadáver da irmã que nunca se relacionaria com ele, acusando-o de tê-la convencido de planejar tamanho “crime” (a todo momento a palavra aparece entre aspas). Lúcia apresenta traços de loucura ao escutar a voz da irmã ameaçando-a, o que faz com que sua mãe, Dona Lígia, diga para ela passar um tempo em uma fazenda.

Após Lúcia voltar da viagem, mais gorda e mais corada, ela se prepara para seu casamento com Pedro. Na cena final, a irmã está se arrumando, cena muito parecida com a relatada por Alaíde em seu próprio casamento. Lúcia está caminhando para o altar. Alaíde, como espírito, caminha em direção a Lúcia, como quem vai entregar o buquê, ao passo que Madame Clessi sobe uma escada. Posteriormente, Alaíde acompanha esse caminhar de Clessi. A luz vai se apagando, deixando um foco apenas no túmulo de Alaíde e, ao fundo, há o som da Marcha Nupcial se intercalando com a Marcha Fúnebre. Fim do terceiro e último ato.

O dramaturgo Nelson Rodrigues tende a trazer o grotesco para suas criações cênicas e literárias. *Vestido de Noiva* não foge à regra: a primeira peça psicológica do autor é repleta de elementos grotescos. Logo, para a compreensão desse uso, torna-se necessária a divisão da análise das unidades grotescas em cada plano psicológico da peça: campo da alucinação, da memória e da realidade.

3.2 O desagradável em Nelson Rodrigues: os campos psicológicos

3.2.1 A liberdade dos desejos no plano da alucinação

O plano da alucinação é responsável por representar os pensamentos e desejos mais profundos de Alaíde, sobretudo aqueles que são podados pela ética social e pelo filtro da normalidade. Neste campo, o leitor consegue adentrar a psique da protagonista na sua forma mais pura e, por isso mesmo, pode horrorizar-se com tamanha insanidade.

Os fluxos mentais de Alaíde espelham sua condição real, dado ao fato de

que a personagem acaba de ser atropelada e se encontra em estado grave em uma mesa cirúrgica. Neste plano, percebe-se que a protagonista está desordenada, não se recorda de nomes e confunde os fatos de seu passado, supõe até mesmo estar louca. “– Sou louca? (com doçura) Que felicidade!” (RODRIGUES, 2004, p. 112). A fala da personagem revela que a descoberta de sua desordem mental a deixa feliz, gerando estranhamento ao espectador, que possivelmente esperava a reação oposta. Daí nasce o grotesco, segundo o pesquisador Fabiano Rodrigo da Silva Santos, em seu artigo “Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa”:

O grotesco, íntimo das sensações de estranheza, busca, por sua vez, suas manifestações no anômalo. Daí sobrevém uma possível chave de leitura para sua forma de atuação sobre o espectador. As reações suscitadas pelo anormal podem ser variadas e muitas vezes opostas, tais como riso, medo e incerteza (SANTOS, 2009, p. 138).

Outro ponto enigmático é a relação entre Alaíde e seu marido Pedro. Apesar de descrevê-lo como uma pessoa bondosa, ela constrói um rancor tão intenso pelo marido, que admite tê-lo assassinado, embora não seja verdade: “ALAÍDE (patética) – Matei. Matei meu noivo.” e logo depois completa: “(excitada) – Ele era bom, muito bom. Bom a toda hora e em toda parte. Eu tinha nojo de sua bondade.” (RODRIGUES, 2004, p. 118-119).

Ao decorrer da obra, percebe-se que esse papel bondoso de Pedro existia apenas para manter a boa imagem de industrial conhecido, uma vez que, por trás da máscara, havia um homem que traía a esposa com a sua irmã, com a qual planejava o assassinato daquela.

Para Nelson Rodrigues, os elementos grotescos sempre foram instrumento para crítica social. Além da cena supramencionada que explicita esse fato, a relação conturbada de Madame Clessi com o seu jovem amante de 17 anos também serve como exemplo. Embora muito jovem, o moço já apresentava tendências assassinas em crises extremas de ciúmes: “NAMORADO – Eu acabo matando você por causa desse desembargador! Você vai ver!” (RODRIGUES, 2004, p. 112). Madame Clessi foi vítima de feminicídio em 1905, por ter recusado o desejo do amado de se matarem juntos.

Vale ressaltar que, na cena em que Alaíde está à procura de Madame Clessi, um homem desconhecido, cuja face era idêntica à de Pedro (tal qual todos os

homens da peça), descreve Clessi como uma mulher que “tinha varizes! Andava gemendo e arrastando os chinelos!” (RODRIGUES, 2004, p. 113). Identifica-se o que Victor Hugo, no prefácio de *Cromwell* (1988), vai apontar como o grotesco que se opõe ao sublime, que se contrapõe ao harmonioso esteticamente e que, neste caso, resulta no riso horripilante.

Nesta partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxuoso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita. (HUGO, 1988, p. 33)

Neste excerto, essa conceituação de Hugo fica evidente na cena que Alaíde e Clessi escondem o invisível cadáver de Pedro, para que não se descubra o “crime” da protagonista e segue-se o seguinte diálogo:

ALAÍDE (ofegando) – Isso, como pesa! (as duas detêm-se. Fazem como se, cuidadosamente, estendessem o corpo da vítima no chão. Clessi passa por cima do cadáver.) CLESSI (sentando-se no chão) – Você agora não está com pena dele?

ALAÍDE (excitada) – Pena, eu? Pena nenhuma! Só ódio! (noutro tom) Meu Deus, o que é que ele fez? (RODRIGUES, 2004, p. 123-124.)

Inclusive, alguns traços do grotesco chocante se apresentam na forma cruel e antipática com que Alaíde e Madame Clessi se relacionam à morte, como quando Alaíde está presa na ilusão de que assassinou seu marido e diz: “– Um morto é bom, porque a gente deixa num lugar e quando volta ele está na mesma posição.” (RODRIGUES, 2004, p. 123). Ou quando Clessi fala ao seu próprio cadáver: “– Seria tão bom se cada pessoa morta pudesse ver as próprias feições!” (RODRIGUES, 2004, p. 146). Ambas as cenas demonstram situações de um horror que tem a função de proporcionar ao leitor uma reflexão sobre a relação vida/morte.

Na psique de Alaíde, graças à admiração que possuía por Madame Clessi, as duas se aproximavam em diversos aspectos grotescos, como bem ilustrado nas falas: “CLESSI – Irmãs e se odiando tanto! Engraçado – eu acho bonito duas irmãs amando o mesmo homem! Não sei – mas acho!...” e “ALAÍDE– É tão bom tirar o namorado das outras. Então de uma irmã...” (RODRIGUES, 2004, p. 146).

A antipatia pelas convenções sociais, seja pelo horror à morte/assassinato, seja pela aversão à traição, é uma forte característica do grotesco chocante e crítico, “estética que busca a desorientação do espectador e a relativização dos conceitos conhecidos” (SANTOS, 2009, p. 139), neste caso advindo da banalização e romantização do adultério presente na camada Alaíde- Pedro-Lúcia.

O ridículo, o imoral, o burlesco e o extravagante são alguns dos contornos grotescos representados no campo da alucinação, posto que neste o subconsciente de Alaíde ganha espaço e as falas fluem livremente, sem filtro social. O plano da memória também desvenda a confusa mente da protagonista, que, embora se esforce para recordar os fatos, sofre forte influência de suas vozes internas.

3.2.2 As lembranças inexatas do campo da memória

É no plano da memória que Alaíde se conecta com seus acontecimentos antigos e relembra o que leu nos jornais sobre Madame Clessi. Este campo é um intermédio entre o plano da alucinação e o plano da realidade, uma vez que a protagonista quer se reconectar com o passado, mas é sugestionada pelo seu próprio subconsciente atordoado.

Na relação de Madame Clessi com o seu jovem namorado, não era somente o feminicídio que assustava o público, a pouca idade do menino também causava espanto a todos. A cafetina era uma mulher experiente, que já havia perdido um filho de 14 anos e não tinha vergonha de admitir que gostava do amante justamente por sua pouca idade se assemelhar ao de seu falecido filho, o que se nota nos trechos “– Eu gosto de você porque é criança! Tão criança! Tão branco! 17 anos! As mulheres só deviam amar meninos de 17 anos!” e “– Você se parece tanto com o meu filho que morreu! Ele tinha 14 anos, mas tão desenvolvido.” (RODRIGUES, 2004, p. 136).

O autor explicita os absurdos recorrentes na sociedade como um mecanismo de denúncia. Ao mostrar essas falas de Clessi, evidenciando a pedofilia, Rodrigues procurava propiciar o choque do leitor/plateia, fazendo com que reconheça e repudie essas atrocidades nas relações humanas reais.

Com a mesma finalidade crítica, o dramaturgo exhibe os planos de Lúcia e Pedro de matar Alaíde para que os dois fiquem juntos de uma maneira socialmente aceita, como revela Lúcia:

MULHER DE VÉU – O que interessa é que você vai morrer. Não sei como, mas vai e eu então... me casarei com o viúvo. Só. Tipo da coisa natural, séria, uma mulher se casar com um viúvo. (RODRIGUES, 2004, p. 137)

Essa fala se passa na cena em que Alaíde se prepara para se casar com

Pedro e Lúcia expõe essa estratégia do casal que já estava junto antes mesmo de Alaíde conhecer Pedro.

MULHER DE VÉU – Você pode morrer, minha filha, não morre? ALAÍDE – Você quer dizer talvez que me mata?
 MULHER DE VÉU – Quem sabe? Você acha que eu não posso matar você?
 (RODRIGUES, 2004, p. 135)

A priori, a confusão mental de Alaíde faz com que o espectador desconfie se isso não é somente fruto do subconsciente da protagonista, tal qual acontece nos diálogos de Alaíde e Pedro, a personagem se porta de uma forma confiante e provocadora, fazendo com que o leitor questione se não é alucinação dela se espelhando a Madame Clessi. A título de exemplo: “ALAÍDE – Ah! Não! Faz mal em dizer que não mataria nunca a sua mulher!... Um marido que dá garantias de vida está liquidado” (RODRIGUES, 2004, p. 122).

O grotesco tende a gerar esse desconforto no espectador, deixando-o atônito por não conseguir distinguir o sonho da realidade, como explica o crítico Fabiano Rodrigo da Silva Santos, ainda em seu artigo “Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa”:

[...] tira-lhe qualquer referência sobre o que é real e o que é fruto da fantasia, abre seus olhos a um outro mundo, por vezes definido por Kayser como onírico. No entanto, o caráter onírico do grotesco, para Kayser, parece possuir muito menos os contornos dos devaneios, que os do pesadelo. (SANTOS, 2009, p. 142)

Essa perspectiva do grotesco também se destaca na própria figura da coprotagonista Madame Clessi: o espírito da cocote assombrava Alaíde não somente no campo da alucinação, bem como no plano da memória, notavelmente quando Alaíde recorda dos primeiros dias em que ela, seus pais e Lúcia se mudaram para a antiga casa de Clessi: “MÃE – Cruz! Até pensei ter visto um vulto – ando tão nervosa. Também esses corredores! A alma de Madame Clessi pode andar por aí...” (RODRIGUES, 2004, p. 117).

Tal grotesco voltado à mescla do onírico com o real é visível na cena em que Alaíde provoca Pedro, contando que lerá um diário de uma grande mulher, referenciando Madame Clessi: “Como podia saber que era um fantasma – o fantasma de Madame Clessi – que me enlouquecia?” (RODRIGUES, 2004, p. 121).

Essa característica também é visível quando Alaíde equivoca-se ao dizer que matou seu marido e conta detalhadamente: “ALAÍDE – Eu bati aqui detrás, acho que na base do crânio. Ele deu arrancos antes de morrer, como um cachorro atropelado.” (RODRIGUES, 2004, p. 123). Além do grotesco advindo do estranhamento de Kayser, também é notável nesse trecho a relação grotesco *versus* sublime - apontada por Victor Hugo - reconhecendo o grotesco como um elemento que foge à beleza, ao esteticamente agradável e revela o feio, asqueroso.

Embora norteado pela mente desalinhada de Alaíde, o plano da memória é responsável pela reconexão da personagem com si mesma, com o que ela acredita, quem ela admira e com que/quem fez ela estar nessa situação delirante.

3.2.3 A aspereza do plano da realidade

Os atributos grotescos que estão presentes neste fragmento da peça chocam devido à autenticidade do plano da realidade com os reais acontecimentos cotidianos. A impassibilidade dos médicos e dos jornalistas é o elemento que se destaca neste campo.

Já na primeira cena em que o atropelamento de Alaíde é representado por ruídos externos vindos do microfone, há a recepção do grotesco, do terror, do espanto, por meio das rubricas: “Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas” (RODRIGUES, 2004, p. 109).

Ademais, é surpreendente a frieza com que os jornalistas relatam os acontecimentos de Alaíde, tanto o atropelamento, quanto a cirurgia de risco e seu falecimento. Vede as falas de dois jornalistas:

FULANO – Afundamento dos ossos da face. Fratura exposta do braço direito. Escoriações generalizadas. Estado gravíssimo.
PIMENTA – Chegou aqui em estado de choque. Morreu sem recobrar os sentidos; não sofreu nada. (RODRIGUES, 2004, p. 149)

Assim como é condenável o tratamento dos médicos para com o corpo acidentado de Alaíde, que, além de ser analisado com frieza: “3º MÉDICO – Só milagre.” (RODRIGUES, 2004, p. 134), também tem seu corpo sexualizado em momento de vulnerabilidade: “2º MÉDICO – Bonito corpo. (...) 3º MÉDICO – Casada, olha a aliança” (RODRIGUES, 2004, p. 134).

Por mais que seja conhecida a formalidade presente em ambas as

profissões, a plateia tende a ter uma relação mais empática e sensível com a protagonista em virtude à aproximação gerada pelos planos psicológicos.

Da mesma forma, é impactante a insensibilidade de Pedro ao descobrir que sua esposa está em estado grave, neste momento nota-se que ali não havia uma relação afetiva. Após a morte de Alaíde, temos a comprovação desse desafeto quando Pedro diz a Lúcia: “– Ou você ou ela tinha que desaparecer. Prefiro que fosse ela.” (RODRIGUES, 2004, p. 164)

É no plano da realidade em que se passa o desfecho do terceiro e último ato, que causa revolta ao leitor. Lúcia executa seu antigo plano de se casar com Pedro após a morte da irmã, ainda que tenha jurado não o fazer. No palco, dividem-se duas cenas: a sepultura de Alaíde à direita, e Lúcia se preparando para o casamento, à esquerda, em uma crescente mescla de Marcha Nupcial e Fúnebre. A hipocrisia e a falsidade constroem o estranhamento, o grotesco chocante e crítico nesta parte final, conforme elucida Kayser: “(...) grotesco é justamente contraste indissolúvel, sinistro, o que-não-deveria-existir” (KAYSER, 2003, p. 64).

Um acidente rodoviário, uma cirurgia, uma notícia de jornal, um velório e um casamento compõem o campo da realidade e assustam a plateia que acompanhou empaticamente toda a fúnebre transição de Alaíde na caótica dramaturgia *Vestido de Noiva*, escrita em 1943.

Não obstante, a obra pioneira das peças psicológicas de Nelson Rodrigues, também serviu de inspiração, em 1951, para o primeiro monólogo psicológico do autor, *Valsa nº. 6*. Ambas se passam nessa conjuntura de pós- morte, ao passo que Alaíde exterioriza suas assombrações nos diálogos, Sônia sintetiza-as em seu monólogo, sendo considerada um *Vestido de Noiva* às avessas.

4 ANÁLISE DE VALSA Nº. 6

4.1 Enredo da obra

Com a intenção de fugir ao comodismo que o sucesso de *Vestido de Noiva* poderia lhe trazer, Nelson Rodrigues focou na escrita de suas peças míticas. Entretanto, após o malogro da montagem de *Doroteia*, em 1950, o escritor voltou-se para o conceito de criar um monólogo, com o intuito, também, de lançar sua irmã Dulce Rodrigues para os palcos. *Valsa N.º 6* surge como resultado dessa aspiração.

Valsa N.º 6, escrita em 1951, foi o único monólogo de Nelson Rodrigues. Dividido em dois atos, a peça psicológica traça um paralelo com a reconhecida *Vestido de Noiva* – publicada 8 anos antes do monólogo – devido à situação cênica apresentada em ambas as peças. Tal comparação será aprofundada no último capítulo.

É a adolescente “vestida como que para um primeiro baile” (RODRIGUES, 2004, p. 173) e sentada ao piano para tocar um trecho da música *Valsa N.º 6*, de Chopin, que abre a primeira cena da dramaturgia e apresenta o único pano de fundo dos dois atos: as cortinas vermelhas e o piano branco.

Enquanto Alaíde, em *Vestido de Noiva*, vagava entre os campos da alucinação, memória e realidade, em *Valsa N.º 6*, Sônia flui entre os devaneios e as lembranças, ao passo que o plano da realidade se resume pela figura do piano branco. O leitor compreende o que se passara na realidade apenas na última cena da peça.

A moça bem vestida, que aparenta ter 15 anos de idade, percebe-se em um ambiente desconhecido e evoca Sônia, apesar de não se lembrar quem é a dona desse nome que perturba seus pensamentos: “Quem é Sônia? ... E onde está Sônia? [...] Sônia está aqui, ali, em toda parte!” (RODRIGUES, 2004, p. 173).

É notável, logo no início da peça, que a protagonista recusa ser vista como louca e inclusive repudia essa concepção dizendo que ela não havia de ser a primeira louca de sua família. No meio do devaneio, a adolescente recorda de algumas situações de seu passado como as frequentes visitas do Dr. Junqueira, acompanhadas da doce preocupação de sua mãe e apatia de seu pai.

Por meio de uma simbologia dos movimentos, indicada nas falas e rubricas da protagonista, as três personagens coprotagonistas criam vida em cena e rondam o plano da memória que paira sob o subconsciente de Sônia: “(anda como um desses

veteranos que têm uma perna de pau, numa imitação de médico)” (RODRIGUES, 2004, p. 175), “(mãe, melíflua)” (RODRIGUES, 2004, p. 180) e “(imita, agora, o pai, retorcendo a ponta de um bigode)” (RODRIGUES, 2004, p. 180).

Além disso, no plano da memória o leitor tem contato com as conjunturas cênicas que revelam a figura do Dr. Junqueira, homem de idade, médico da família e que havia diagnosticado Sônia com desequilíbrio mental. Segundo o médico, tais crises de loucura e dor eram “choques” comuns na fase de transição da menina para a mulher, levando em conta seus 15 anos.

Ao decorrer da obra, nem a própria menina acredita ser inteiramente sã, poeticamente Sônia afirma: “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...” (RODRIGUES, 2004, p. 179). Apesar do aparente pavor de ser reconhecida como louca, a protagonista perpassa a alucinação e o lirismo intenso da adolescência.

A falta de identificação facial de algumas personagens, característica já exibida em *Vestido de Noiva*, torna-se presente na figura do Dr. Junqueira, do pai, mas especialmente no semblante de Paulo, cuja única informação que o leitor obtém é de seu caso adúltero com Sônia.

Sabe-se – por meio do coro – que o homem casado é bem mais velho que a menina. Além disso, Paulo é uma personagem misteriosa, tanto para a protagonista, quanto para o leitor/espectador: “Paulo é apenas um nome... (...) ... um nome suspenso no ar, que eu poderia colher como se fosse um voo breve. (...) Mas um nome vazio, sem dono.” (RODRIGUES, 2004, p. 186-187)

A relevância de Paulo no desencadeamento cênico se atribui a relação de auto ódio gerada em Sônia, uma vez que o beijo entre os dois, descoberto ao final do primeiro ato, simboliza o fim de sua meninice e o começo de sua vida como mulher:

A mulher a quem beijaste, ainda ficou de boca entreaberta... Eu vi pelo espelho, tudo! (incerta) Mas quem foi, Paulo, quem foi? (num grito selvagem) Sônia! Beijaste Sônia! (corre ao piano, toca, passionalmente, a Valsa n.º 6, ao mesmo tempo que soluça de rosto para a plateia) (RODRIGUES, 2004, p. 194).

É a partir do final do primeiro ato e do começo do segundo que a protagonista começa a se enxergar nessa imagem individuada, traçando uma relação autodestrutiva entre a Sônia-menina e a Sônia-mulher.

O segundo ato da dramaturgia é inteiramente fundamentado no

desenvolver desse interno elo paradoxal da menina-mulher que ora brinca com cantigas de jogos infantis, ora imagina-se como uma mulher “que fuma numa piteira de âmbar” (RODRIGUES, 2004, p. 197).

Apesar de suspeitar que exista uma ligação com Sônia, a menina não se reconhece como tal e procura assimilar a situação em que se encontra, questionando a plateia. Ao decorrer da peça, a adolescente parece se afundar em uma aspiração febril sombria. O subconsciente da protagonista associa Sônia e Paulo no desejo de matar ambas as figuras praticamente desconhecidas (principalmente Sônia), por conseguinte a adolescente recorda de que seu punhal de prata que ganhara de seu pai fora roubado.

Ironicamente, a protagonista descobre, na última cena da peça na qual as rubricas indicam uma conversa entre um bêbado e um coro de comadres – responsáveis por simbolizar, também, o plano da realidade, que Sônia fora assassinada aos 15 anos, com um punhal que Dr. Junqueira cravara em suas costas, enquanto a menina tocava a Valsa n.º 6 ao piano.

É que, mesmo ferida, mesmo com o punhal enterrado nas costas... (solução) ...a vítima ainda queria continuar tocando. Vocação, ora essa! (comadre melíflua) Nessas ocasiões eu tenho muita pena de quem fica! E eu de quem morre. (sofisticada) (...) O defunto nem sabe que morreu! (Sônia corre ao piano. Valsa n.º 6. E grita dentro da música) Sempre! Sempre! (RODRIGUES, 2004, p. 214).

O pedido de Dr. Junqueira para a menina continuar sempre a tocar a música tão adorada pelo médico ecoa fortemente na psique de Sônia, identificando-se o tormento que a melodia proporciona à adolescente que mal percebe a própria morte.

4.2 Elementos da estrutura do inédito monólogo rodrigueano

O primeiro e único monólogo psicológico de Nelson Rodrigues nasceu não apenas do zelo de estreitar sua irmã Dulce Rodrigues, como também da ânsia de inovar, mais uma vez, o cenário teatral brasileiro do meio do século XX.

Achei, sempre, que um dos problemas práticos do teatro é o excesso de personagens. Entendo, no caso, por excesso, mais de uma. 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 (RODRIGUES, 1951).

O trecho retirado da entrevista concedida por Rodrigues ao crítico Sábado Magaldi – publicada no periódico *Diário Carioca* no dia seguinte à estreia, em 1951 – evidencia que o autor traz novamente o subconsciente como uma das temáticas, porém, desta vez, eliminando a existência de outras personagens.

Contudo, é notável a presença de outras personagens que surgem da profunda psique da protagonista que as representa conforme muda de tom, maneira de se movimentar e conteúdo semântico das falas. A importância das rubricas na dramaturgia rodrigueana ilustra-se nitidamente neste monólogo, sendo responsáveis também pela identificação das personagens internas de Sônia ao decorrer da peça.

Percebe-se que a protagonista está representando uma fala de sua mãe quando a rubrica indica características doces, calmas e zelosas: “sempre melíflua”, ao passo que o pai é retratado com seu ato de retorcer a ponta do bigode. A perna mancada e a velhice de Dr. Junqueira são elementos utilizados para a representação do misterioso médico da família.

Paulo é a única personagem interna que não se manifesta cenicamente pela protagonista, as informações pessoais da personagem são contadas para o público por meio das comadres caricaturais que revelam o adultério de Paulo.

Um traço marcante neste monólogo rodrigueano é a quebra da quarta caixa: Sônia repetidamente conversa com a plateia trazendo questionamentos reflexivos aos espectadores. Vede, a título de exemplo, a cena em que a protagonista indaga o público: “Tem certeza da própria existência?” (RODRIGUES, 2004, p. 189).

Esta quebra da quarta caixa, que no teatro tradicional separa o público das personagens, também surge nas cenas em que Sônia levanta questões acerca de suas desbotadas recordações: “Aqui, alguém conhece o Dr. Junqueira? Porque eu, imagine, eu guardei o nome, mas não me lembro de seu rosto e...” (RODRIGUES, 2004, p. 179).

Outrossim, o coro configurado por Sônia, segundo Sábado Magaldi (2004), tem a função clássica de antecipar a morte da moça: momento em que a protagonista se reconecta com seu nome e recorda de seu assassinato enquanto tocava Valsa n.º 6 para Dr. Junqueira.

Por outro lado, também revela uma raiz psicológica na utilização do coro

dentro da peça: “Intuído pela sensibilidade o último instante, a vítima como que se projeta após a morte, em quase fuga, libertação nascida do masoquismo e do narcisismo “ (MAGALDI, 2004, p. 30).

Portanto, nota-se que a riqueza da obra está longe de ser prejudicada com a ausência de interlocutores concretos, à medida que Sônia ao tentar se recordar de seu passado, traz à tona todas as personagens que rondam sua mente caótica.

A protagonista recupera a interlocução, teoricamente ausente na estrutura clássica de um monólogo, com o frequente diálogo com os espectadores. Conforme afirma Sabato Magaldi, em *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues*, “(...) o melhor monólogo é um diálogo em que o interlocutor não responde.”

Dessa forma o autor comprova sua ânsia em trazer o moderno para o teatro da época, a crítica teatral dos anos 50 não estava preparada para lidar com uma menina morta que fala sozinha, à medida que este fato anula quaisquer elementos do realismo cênico.

4.3 O poema dramático

Além de revolucionar o teatro com sua distinta estrutura dramática, Nelson Rodrigues traz no monólogo um lirismo atípico nas demais dramaturgias da época. Sônia, vagando em estado de choque, apresenta reflexões habituais de uma jovem adolescente de 15 anos que estava entrando no processo de autodescoberta e observação do mundo que habita, quando foi cruelmente assassinada.

O autor não se serviu de espetaculosidade ou complicações aleatórias para atingir o objetivo. Não importam a luz, o cenário, o tempo e o espaço. A peça repousa sobre a palavra, trabalhada dramaticamente. Resultou um poema dramático, em que a conclusão do monólogo é poesia (MAGALDI, 2004, p. 28).

De acordo com a passagem acima do crítico Sabato Magaldi, a obra se basta por sua composição semântica e estilística, levando em conta a anulação da importância de outros elementos dramáticos, como o espaço e o tempo.

Senhora, existem ou existiram espelhos? Ou, então, conheces a água translúcida de um rio? Um rio, sim, onde meu rosto possa deitar-se entre águas? (RODRIGUES, 2004, p. 198).

O universo confuso do subconsciente da personagem se explicita nas falas

poéticas de Sônia, bem ilustradas no excerto acima, tal qual neste em que a menina continua o diálogo com uma espectadora: “Minha senhora, esqueci meu rosto em algum lugar” (RODRIGUES, 2004, p. 198).

Além disso, ao buscar sua própria imagem, Sônia faz referência ao mito de narciso que se perdeu ao se encantar com o seu reflexo no rio. Dessa forma, a protagonista apresenta-se como um antinarciso, ao passo que não se reconhece, tampouco sabe se existem espelhos e rios, apenas se projeta nos demais personagens de suas vagas lembranças.

Similarmente, as especulações poéticas de Sônia manifestam-se nas cenas em que a menina relata seu suposto desequilíbrio mental e crises de dores intensas:

E ouvia vozes... Vozes caminhando no ar... (apontando) Via mãos , rostos e pés boiando no ar... (...) Meus gritos batiam nas paredes, nos móveis, como pássaros cegos. (...) Eu própria me sentia adormecida... Adormecida entre os gritos... (RODRIGUES, 2004, p. 176-178).

Influenciado pelas fatídicas manchetes de homicídios, Nelson Rodrigues consegue mesclar no “poema dramático” (MAGALDI, 2004) a estética folhetinesca com um admirável aprofundamento psíquico da protagonista e um acentuado lirismo não convencional às dramaturgias daquele período.

“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 de minha imaginação.” Palavras usadas por Manuel Bandeira, em *A Manhã*, de 6 de fevereiro de 1943, para definir o dramaturgo. À vista disso, deve-se constatar a magnitude do autor de *Valsa n.º 6*, não somente no teatro moderno brasileiro, mas também na história da literatura nacional.

4.4 Transição Sônia-menina e Sônia-mulher

Nelson, no programa do espetáculo, no Teatro Serrador do Rio, em 1951, definiu *Valsa n.º 6* como “uma jovem de 15 anos, que já morreu, tenta lembrar-se do que aconteceu”, revelando sua humildade artística ao dizer, de forma tão habitual, sobre um monólogo com tantas camadas críticas e poéticas.

A começar pela escolha da faixa etária da protagonista: a construção do psicologismo da peça é inteiramente pautada no fato de que Sônia tinha 15 anos quando fora assassinada. Caso o contexto fosse o de uma mulher assassinada aos

30 anos, por exemplo, teríamos uma composição textual completamente diferente.

A propósito, *Valsa n.º 6* não foi a única peça de Nelson Rodrigues que apresentava a adolescência como um dos temas, tal ocorrência também é visível em *Álbum de Família*, por exemplo. Isso se dá pelo fato de que o escritor notava a adolescência como um elemento cênico de grande valor, devido à tragicidade absoluta que essa fase de transição para a vida adulta traz ao ser humano.

É relevante analisar como essa transição da Sônia-menina para a Sônia-mulher é abordada no monólogo, sendo o desequilíbrio mental o elemento mais frequente nessa passagem, marcado logo na primeira fala da personagem: “Quem é Sônia?” (RODRIGUES, 2004, p. 173).

Devido ao estado de choque, pós-morte, a protagonista entra em um desentendimento interno entre o que ela fora enquanto criança e o que ela poderia se tornar enquanto adulta. Esse rosto desconhecido a acompanha durante todo o monólogo, gerando ora ódio extremo, ora compaixão.

Mas só elogiam Sônia. E a mim, não. Sônia é isso, Sônia é aquilo. (imitação caricatural) Sônia tem vocação para música, piano, bordado. (paródia do médico) Sônia precisa fazer operação de amígdalas. (despeito) Eu também preciso, ora essa! Também quero tirar as amígdalas! E sei tocar Valsa n.º 6 direitinho. (corre ao piano e dá um violento golpe no teclado) (RODRIGUES, 2004, p. 206).

Aliás, compreende-se que a operação das amígdalas, nesse caso, representa a castração e censura vocal da protagonista, analisando a relação da garganta como símbolo da fala, ainda mais quando a cirurgia é proposta pelo Dr. Junqueira, que posteriormente se tornaria seu assassino.

Nota-se, também, que processo de reconhecimento do próprio corpo e do universo em que habita - movimento comum nessa idade - é simbolizado pela relação de horror que a protagonista tem pela existência de pés nus e móveis descobertos. Além de revelar a descoberta da consciência de si mesma, também indica uma vergonha pela nudez - própria e a do outro.

Ao fim do primeiro ato, percebe-se a importância da personagem Paulo, à medida que o beijo de Sônia e Paulo marca o ápice da transição menina- mulher. A partir daí, vê-se uma Sônia mais autodestrutiva e confusa, pairando entre cantigas infantis de jogos de uma época passada e a vontade, cada vez mais intensa, de assassinar Sônia.

4.5 O grotesco em Valsa N.º 6

Os elementos grotescos em *Valsa N.º 6* se apresentam ora mais sutilmente, ora de maneira mais explícita, mas ambas as formas com o mesmo intuito: causar asco ao leitor/espectador, fazendo-o refletir sobre as semelhanças da arte e da vida.

Para exemplificar o grotesco apresentado explicitamente, destaca-se incontáveis crises de dor da protagonista, nas quais o lirismo ganha destaque por meio do horror: “Meus gritos se espalharam por toda a parte. Meus gritos batiam nas paredes, nos móveis, como pássaros cegos.” (RODRIGUES, 2004, p. 177) Essas dores de Sônia antecediam a vinda do Dr. Junqueira, posto que o médico era chamado quando aconteciam essas crises.

Pode-se comprovar, inclusive, a intensificação das dores e “ataques de loucura” da menina quando há a presença do médico, sendo possível evidenciar o abuso psicológico, físico e emocional do velho, que por eles mesmos já devem ser considerados grotescos, pois se contrapõem ao sublime e causam choque:

Ele sempre me meteu medo, o Dr. Junqueira! (baixo, imitando um velho) Que idade você tem, he, he! (pavor) Não! Não! (imitação de velho) 14 anos, já, é? (crispada) Não me toque! (ressentida) Ele disse que eu estava doida porque comecei a ver coisas... E ouvia vozes... Vozes caminhando no ar... (RODRIGUES, 2004, p. 175-176).

A manifestação dos elementos grotescos de forma explícita também ganha espaço na cena em que Sônia descobre um rosto estampado na parede de seu quarto e, acordando sua mãe de madrugada para lhe mostrar a descoberta, se surpreende com o fato da mãe não enxergar tal figura:

Uma noite, foi até interessante. De repente, descobri na parede do meu quarto, um rosto, sempre o mesmo. Um rosto que não saía dali! (ri) Fui acordar mamãe. Mamãe, vem, mamãe! (imitação materna) (...) Será possível que a senhora não veja, oh mamãe! (lenta e grave) Mas ela não via. Nada, nada... E, então, mamãe de virou para mim. Sua vontade foi gritar. Por que não grita? (exasperação) Grite, mamãe, grite! (bruscamente doce) Recuou, assim. (grita) Mamãe, aonde a senhora vai? Volte! Uma neblina, uma espécie de nuvem envolveu mamãe! (ri, feroz) Ela se debatia dentro da neblina! (RODRIGUES, 2004, p. 176-177).

Percebe-se, no trecho destacado acima, que não apenas o desencadeamento cênico dá abertura para o grotesco sobrenatural, como também a forma com que é estruturado, tendo em mente a escolha das rubricas que identificam o riso desequilibrado de Sônia – (*ri, feroz*) – em um momento em que, socialmente, não

seria cabível a gargalhada. Desta forma, mais uma vez, fica clara a intenção de causar choque no espectador ou leitor, visto que vestígios de uma insanidade são reiterados.

Vale ressaltar aqui, o detalhe dramático do punhal de prata que ocasionou a morte da menina ter sido um presente de seu pai, única outra figura masculina do cotidiano de Sônia, além de seu assassino. A razão pela qual um pai teria dado um punhal de prata para uma menina de 15 anos continua desconhecida. Sabemos, apenas, que o presente levaria morte da menina, pelo velho homem que “só trata de mulher, o diabo do velhinho! De mocinha, senhora ou menina!” (RODRIGUES, 2004, p. 181).

O fato é que o pai continuou permitindo a frequente visita do médico. Na cena da fala supramencionada acima, Sônia ainda continua: “No bonde, paga passagem para pequenas que ele nunca viu. Até menina de colégio, imaginem!” (RODRIGUES, 2004, p. 181).

A escolha do título da peça traz por si só a existência cênica grotesca, como relata Sábato Magaldi, em *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues* (2004, p. 26), Nelson, ao almoçar na Alvia – lanchonete do Rio de Janeiro – ouvia a trilha sonora do filme *À Noite Sonhamos*, que era composta pela valsa n.º 6, de Chopin. Extasiado por uma alegria e bem-estar inexplicáveis, o dramaturgo sentiu a necessidade de levar para o espectador tal sensação, fazendo-o transitar entre uma “profunda tensão e prazer estético” (MAGALDI, 2004, p. 26). “Dr. Junqueira é doido pela Valsa n.º 6!” (RODRIGUES, 2004, p. 190).

O fato de o médico amar a valsa, levando em consideração que ele a assassinou enquanto tocava a alegre música, pode-se constatar que o grotesco em Valsa N.º 6 está sobretudo presente em contraponto ao sublime, tendo em vista a tese de Victor Hugo. Entretanto, ao contrapor as duas ações, Rodrigues amplifica o grotesco e o torna crítico e chocante, uma vez que os elementos da cena levam o espectador à reflexão acerca do que acabara de acontecer e em quais circunstâncias.

Quando Nelson Rodrigues traz uma música alegre para compor uma situação cênica trágica, é notável que o autor teve uma preocupação em envolver emocionalmente o público, especialmente procurando chocá-lo. Embora essa questão da recepção da obra pelo leitor deva ser mais bem aprofundada no próximo capítulo, é essencial esclarecer que a utilização desses elementos grotescos trazem uma crítica à sociedade doentia e levam o leitor à reflexão por meio do choque e da contraposição de atos grotescos em relação ao sublime.

5 A INTRATEXTUALIDADE RODRIGUEANA

Neste ponto da pesquisa, vale destacar que as análises foram traçadas, *a priori*, por um viés macroscópico das peças individualizadas - *Vestido de Noiva* e *Valsa N.º 6*, respectivamente nos segundo e terceiro capítulos - para, agora, serem abordadas pela perspectiva microscópica. Portanto, ao explorar a análise conjunta e minuciosa das obras, absorvemo-las em seu mais amplo prisma, como um material rico para a literatura comparada, visto seus dialogismos intratextuais.

Sabendo que a literatura comparada é um meio de pesquisa e não o fim, compete a este capítulo apontar os elementos convergentes e divergentes das obras, acima de tudo com o intuito de sustentar a tese de que o uso do grotesco na dramaturgia rodrigueana exerce o papel de instrumento de choque do público, a fim de construir denúncia às mazelas sociais.

5.1 Convergências e divergências

Ao contrário do que se imagina, a análise comparada deve se pautar mais nos elementos divergentes do que nos convergentes, concebendo que uma configuração textual nova carece de ineditismo (seja de caráter estrutural ou temático). Embora o diálogo entre as dramaturgias analisadas seja de natureza intratextual (possuindo o mesmo dramaturgo como criador), não escapa a possibilidade do autor se autoplagiar, se não houvesse uma nova perspectiva presente na segunda obra, o que não é o caso.

A loucura, a morte, o assassinato, a pedofilia, a inveja e a vingança são alguns dos subtemas levantados em ambas as peças, cujas conjunturas pós-morte são terrenos férteis para o advento da esfera grotesca. Inclusive, é interessante perceber como o dramaturgo aborda a morte na dramaturgia: em *Valsa N.º 6*, o autor sustenta o suspense da morte de Sônia até a cena final, enquanto em *Vestido de Noiva*, o fatal atropelamento de Alaíde é o início da peça, apesar do seu motivo continuar desconhecido, posto que não há indícios de que fora um acidente, um assassinato ou um suicídio.

ALAÍDE (microfone) - Você não terá um minuto de paz, se casar com Pedro!
Eu não deixo - você verá! LÚCIA (irônica) - Está tão certa assim

de morrer? ALAÍDE (microfone) - Não sei! Você e Pedro são capazes de tudo! Eu posso acordar morta e todo o mundo pensar que foi suicídio. LÚCIA - Quem sabe? (noutro tom) Eu mandei você tirar Pedro de mim? (RODRIGUES, 2004, p. 162)

O diálogo acima, retirado da cena quando Alaíde e Lúcia estão conversando, no plano da memória, pouco antes do atropelamento da protagonista, faz-nos (leitores) refletir sobre a grande possibilidade de ser um assassinato e não um singelo acidente. Porém, o desenrolar da cena nos traz outra perspectiva:

ALAÍDE (microfone) - Sabe para onde eu vou agora? (...) Vou ter uma aventura! Pecado. Sabe o que é isso? Vou visitar um lugar e que lugar! Maravilhoso! Já fui lá uma vez! (...) tinha duas mulheres dançando. Mulheres com vestidos longos, de cetim amarelo e cor-de-rosa. Uma vitrola. Olha: querendo, pode dizer a Pedro. Não me incomode. Até é bom! LÚCIA (sardônica) - Mentirosa! (...) Não foi lá, nunca! Nunca! Tudo isso que você está contando - as duas mulheres, os vestidos de cetim, a vitrola - você leu num livro que está lá em cima! Quer que eu vá buscar? Quer (RODRIGUES, 2004, p. 163)

Relacionando essa fala de Alaíde com o início da peça, quando ela se encontra no lugar indicado, percebe-se que se trata do prostíbulo de Madame Clessi, lugar onde Alaíde só conseguiria ir em seu subconsciente. Teria Alaíde cometido suicídio? Essa pergunta não pode ser respondida. Nelson Rodrigues deixou essa dúvida quando fez com que o chofer que a atropelou fugisse, evitando que qualquer mal-entendido fosse resolvido.

Além da situação cênica, outra característica comum das dramaturgias analisadas são suas estruturas: a divisão dos planos psicológicos e a técnica de ações simultâneas. Apesar de apenas em *Vestido de Noiva* estarem diretamente fragmentados, esses planos são facilmente identificados também em *Valsa N.º 6*.

O plano da alucinação traz à tona o subconsciente das protagonistas, no qual elas têm liberdade para se manifestarem da forma como quiserem, liberdade essa que não existia na realidade submissa que ambas viviam, sendo censuradas ora pelo marido, no caso de Alaíde, ora pelo médico da família, no caso de Sônia.

À medida que o campo da memória é o espaço onde pairam os *flashbacks* de lembranças que auxiliam as personagens a se recordarem de sua própria existência real, o plano da realidade expõe os atuais acontecimentos concretos (a operação de Alaíde - seguida de sua morte - e a notícia do assassinato de Sônia).

Vestido de Noiva às avessas – concepção identificada por Sábato Magaldi (2004, p. 28) para *Valsa N.º 6* – traz essa designação pela aproximação temática entre as obras e pelo contraste na organização dos personagens. Enquanto em *Vestido de Noiva*, Alaíde exterioriza os 23 personagens que habitam sua mente, *Sônia*, no monólogo *Valsa N.º 6*, dá vida às personagens de forma única, representados em sua própria voz cênica.

Os manuais de *playwriting* indicam três vias principais: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito. (PRADO, 1964, p. 71). Esse excerto, retirado do capítulo “A Personagem de Teatro” redigido por Décio Almeida Prado para o livro *A Personagem de Ficção* (1964), nos faz refletir sobre a análise das personagens teatrais particularmente das duas escolhidas nesta pesquisa.

Nota-se que, levando em consideração que toda a trama se passa no subconsciente das protagonistas, o que os outros dizem a respeito delas é equivalente ao que a personagem revela sobre si mesma, tal qual a suas ações. Destarte, toda interpretação gerada por essas vias principais de análise de personagem, citadas pelo autor acima, está a sujeita à parcialidade, uma vez que as protagonistas mostram ao leitor/espectador o que elas querem que ele veja e nada além disso.

Associada à teoria da recepção, a intertextualidade oferece indicações preciosas, já que permite analisar o modo como os textos carregam verdadeiras cenografias da leitura. Além disso, deslocando a reflexão da história literária do lado de uma percepção trans-histórica, ela autoriza o exame de modalidades não positivistas, mas memoriais da relação produção-recepção. (SAMOYULT, 2008, p. 144)

Posto isso, a recepção de um texto teatral se faz diferente de um texto qualquer, sobretudo quando se trata de uma conexão dramatúrgica intratextual. Deve se conceber essas produções teatrais, enquanto analista literária, partindo de uma perspectiva diacrônica, levando em consideração o que o autor almeja atingir na primeira produção (1943) e na segunda (1951).

5.2 O autodesvendamento na recepção textual

Cabe ao analista de textos dramáticos procurar compreender quais os caminhos que o dramaturgo usou para atingir determinado objetivo. Nessa investigação, deve-se ter em mente o papel do espectador/leitor no processo de

criação: Nelson Rodrigues, escrevendo o que escreveu, sabia qual público procurava despertar, dessa forma, utilizou os artifícios necessários para tal finalidade.

[...] o impacto do teatro, por ser direto, ainda quando lido, promove o nosso autoconhecimento e o conhecimento da conjuntura que nos rodeia. (...) E ao término da leitura ou do espetáculo, sentimo-nos como a nos contemplar num espelho, embora na posição cômoda de quem pensa assim: 'Afinal, isso não se passou comigo!'. A rigor, não se passa conosco na peça, mas se passa conosco na vida, de que o teatro é um reflexo e mola de transformação (MOISÉS, 2007, p. 218)

O teatro rodrigueano faz o espectador se aproximar de cenas cotidianas das quais ele tenta constantemente esquivar-se. Ao tentar encontrar no teatro algum tipo de fuga da realidade, o leitor de Nelson Rodrigues se decepciona, uma vez que se vê parte daquele cenário grotesco, sentindo-se, assim, angustiado e enjoado.

É a partir dessa técnica do autodesvendamento que Nelson Rodrigues mesclou o teatro naturalista com o expressionista gerando um choque não apenas em relação ao conteúdo, como também à estética utilizada. Em ambas as obras, a existência de uma protagonista morta que ora conversa com as personagens de sua psique, ora com a própria plateia (no caso de Sônia), gerou um estranhamento do público, pela junção do terror à morte (advindo do horror ao desconhecido) e o escancaramento das desgraças sociais da família tradicional carioca.

Em Rodrigues, aparece no teatro, nas crônicas jornalísticas, nas narrativas romanescas, nos contos, sempre onde os personagens violem perversamente as regras de uma moralidade por sua vez distorcida e perversa. Mas é basicamente em suas 17 peças teatrais que ele realiza uma mistura de farsa, melodrama e tragédia, pontuada por uma linguagem coloquial e geralmente crua (antitética à linguagem do teatro brasileiro tradicional), em que o escândalo acontece sem afastar o riso (SODRÉ&PAIVA, 2002, p. 78).

Nota-se que o autodesvendamento do teatro rodrigueano está interligado à representação grotesca da realidade carioca, das quais Nelson expõe os desgostos que são plasticamente escondidos pela ótica da família perfeita, bem estruturada. Nesse processo de autoanálise, gerada pelo reconhecimento teatral, evidencia-se que esses grupos sociais repudiam a dramaturgia rodrigueana, em uma espécie de autorrepúdio.

5.3 Relevância de ambas as dramaturgias de Nelson Rodrigues

Embora não tenhamos acesso à excepcional direção de Ziembinski na análise do texto dramático, é irrefutável a magnitude dramaturgica de Nelson Rodrigues em *Vestido de Noiva*, que se expande a *Valsa N.º 6*, oito anos depois. Os artifícios cênicos utilizados pelo dramaturgo justificam sua grandeza literária pela sua mescla com o poético, atributo já destacado anteriormente. Porém, outra característica estimada em Nelson Rodrigues está na capacidade de abranger suas obras para o âmbito psicanalítico e até mesmo antropológico.

[...] a obra e suas personagens marcantes são um corpus de estudo não apenas literário e dramaturgico, mas sociológico exuberante, pois estudamos não apenas as ações das personagens, mas também os propósitos inclusive das metalinguagens, das linguagens não verbais, e mesmo nas omissões que, muitas vezes, se revelam tão ou mais importantes que os atos propriamente ditos (PORTO, 2017, p. 125).

Considerando-se que toda ação cênica é nutrida de propósito, em Nelson Rodrigues pode-se afirmar que os propósitos teatrais estão ligados ao *status quo* das personagens, dado que elas representam, também, um grupo social específico.

No caso de *Vestido de Noiva*, temos uma protagonista que está cansada de ter que ser submissa ao marido e que, apesar de ser atropelada antes de tomar alguma atitude, frequentemente sonha com uma realidade em que é livre – social e sexualmente. Concomitantemente a esse desejo, Alaíde também esconde o fato de ter roubado o namorado de Lúcia, podendo evidenciar que a ausência de uma ação de mudança seria resultado de um orgulho pela conquista do homem desejado pela irmã, ligado à posse dele.

Além disso, vê-se, em cena, uma prostituta: Madame Clessi, primeiro semblante procurado por Alaíde após sua morte, revelando uma relação de contemplação e admiração da protagonista para com a “mulher da vida”, certamente pela sua liberdade.

Sônia, uma adolescente de 15 anos, apresentava uma repulsa sexual exacerbada, evidenciada ora indiretamente (pela vergonha dos próprios pés nus), ora diretamente, desprezando qualquer contato com homens: “Dr. Junqueira, não quero! Não deixo ele olhar minha garganta! (atitude de menina) Não admito que homem nenhum veja minhas amígdalas!” (RODRIGUES, 2004, p. 178). Seria uma simples crise histérica de Sônia por não desejar que o “confiável” médico da família a toque -

médico esse que já apresentava traços pedófilos e que, posteriormente, seria o responsável por seu assassinato?

Posto isso, evidencia-se a importância de Nelson Rodrigues. O dramaturgo não apenas inovou ao trazer elementos expressionistas ao teatro nacional, como também trouxe personagens femininas como protagonistas, divulgando, assim, a voz dessas mulheres que, até então na dramaturgia brasileira, apenas executavam papéis secundários.

Foi utilizando o teatro como instrumento de denúncia social que Nelson Rodrigues não precisou redigir críticas explícitas para gerar o mesmo impacto no público. O autor modernista, dando destaque às cenas cotidianas repugnantes – grotesca – proporcionou a reflexão àqueles que se identificavam negativamente e representatividade para àquelas mulheres que não se enxergavam na cena teatral brasileira até então.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como dito anteriormente, foi partindo de uma análise individual de *Vestido de Noiva* e *Valsa N.º 6*, para, em seguida, analisá-las comparativamente, que este trabalho pôde explicitar a relevância de ambas as peças para a história da dramaturgia moderna.

O diálogo intratextual entre as obras vai além das estruturas e situações cênicas, atingindo o âmbito psicológico. Alaíde e Sônia, presas na repressão moral que as aflige, apenas encontram saída na vingança, na posse, no orgulho, no ódio, mesmo que realizados apenas em seus subconscientes, uma vez que não existem mais no plano da realidade.

Nesse sentido, as protagonistas se apresentam em uma faceta psicológica que as permite ser condutoras de suas próprias histórias, da maneira em que lhes compete. Sendo responsáveis pelo próprio destino, essas mulheres, ainda envolvidas em um contexto que as reprime, findam suas tramas tragicamente, encontrando conforto apenas no plano da alucinação.

Investigando os efeitos de sentido nos leitores/espectadores rodrigueanos, nota-se um processo de autodesvendamento ao ter contato com dramaturgias analisadas, gerando horror e choque, e fazendo-os refletir sobre as próprias condutas sociais, confessando certa semelhança com personagens que contribuem para o sofrimento dessas mulheres.

Posto isso, vê-se o mérito da dramaturgia de Nelson Rodrigues, que soube utilizar o grotesco em conjunto ao inédito expressionismo brasileiro e os tradicionais elementos naturalistas do teatro nacional. Outrossim, deve-se levar em consideração o prisma poético *sui generis* do dramaturgo, sendo relevante não apenas na dramaturgia, mas também na literatura brasileira em sua totalidade.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 17-52.
- BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. **A Paródia no Pensamento de Mikhail Bakhtin**. Rio Grande do Sul: Letras Vernáculas de Passo Fundo, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec/UnB, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. **O problema do texto na Linguística, na filologia e em outras ciências Humanas**. [s.l.]: Estética da criação verbal, 2003.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A Personagem de Ficção**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1964.
- CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**. 1. ed. Lisboa: Edições tinta-da-china, 2017.
- CARVALHAL, Tania Franco. Teorias em literatura comparada. **Revista brasileira de literatura comparada**, [s.l.], v. 2, n. 2, p. 09-18, 2017. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/13/14>. Acesso em: 15 nov. 2020.
- FIORIN, José Luiz, Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin – outros conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 161-193.
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco – configuração na literatura e na pintura**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: **Introdução à semánalise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 3. ed. revista e aumentada. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.
- MAGALDI, Sábato. **Teatro da obsessão**: Nelson Rodrigues. São Paulo: Global, 2004.
- NELSON RODRIGUES. **Teatro não ter que ser bombom com licor**. 28 jul. 2016. Disponível em: <http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/materia.php?t=n&c=5&i=25#>. Acesso em: 15 nov. 2020.
- PILBROW, Richard. **Stage Lighting**. New York: Drama Book Publishers, 1976.
- REID, Francis. **The Stage Lighting Handbook**. London: AXC Black, 1987.

RODRIGUES, Nelson. Vestido de Noiva. In: MAGALDI, Sábato. **Teatro completo de Nelson Rodrigues**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. v. 1 – Peças psicológicas.

RODRIGUES, Nelson. **Valsa N.º 6**. In: MAGALDI, Sábato. Teatro completo de Nelson Rodrigues, 2a ed. v. 1 – Peças psicológicas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. **Lira dissonante**: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

VASCONCELLOS, Paulo Sergio de. **Efeitos Intertextuais Na Eneida de Virgílio**. 1 ed. São Paulo: Humanitas, 2001.